

400  
F

# FILOLOGÍA

AÑO XXX, 1-2

1997

**LITERATURAS COMPARADAS**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

# F I L O L O G Í A

**DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA**

**Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño**

## **Comité de Redacción:**

**María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (CONICET), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Dartmouth College), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).**

**La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121).**

**ISSN 0071-495 X**

# FILOLOGÍA

AÑO XXX, 1-2

1997

## **Literaturas comparadas**

Volumen a cargo de Daniel Link  
Asistencia de María Iribarren



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS  
"DR. AMADO ALONSO"*



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

*Decano*

**Francisco Raúl Carnese**

*Vicedecana*

**Susana Romanos de Tiratel**

*Secretaria Académica*

**Susana Margulies**

*Secretario de Investigación*

**Rodolfo Gaeta**

*Secretario de Posgrado*

**Samuel Cabanchik**

*Secretario de Supervisión Administrativa*

**Carlos Roux**

*Secretaria de Transferencia y Desarrollo*

**Alicia Vales**

*Secretario de Extensión Universitaria*

**Fernando Pedrosa**

*Prosecretario de Publicaciones*  
FERNANDO RODRÍGUEZ

*Coordinadora de Publicaciones*  
BEATRIZ FRENKEL

*Coordinadora editorial*  
JULIA ZULLO

*Consejo Editor*  
FRANCISCO RAÚL CARNESE  
ANA MARÍA LORANDI  
NOEMÍ GOLDMAN  
NOÉ JITRIK  
GLADYS PALAU  
BERTA PERELSTEIN DE BRASLAVSKY  
SILVIA SAÍTTA  
DANIEL GALARZA  
MARTA GAMARRA DE BÓBBOLA

*Dirección de Imprenta*  
ANTONIO D'ETTORRE

*Diagramación y composición*  
NÉLIDA DOMÍNGUEZ VALLE

**SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS**



## LITERATURAS COMPARADAS, ESTUDIOS CULTURALES Y ANÁLISIS TEXTUAL: POR UNA PEDAGOGÍA

El ciclo de la teoría literaria puede pensarse en tres tiempos, cada uno de los cuales estaría marcado por una posición a propósito del *lugar* que ocupa la literatura entre las demás prácticas culturales. Los nombres de esos tiempos o movimientos son, para nosotros, *totalidad*, *especificidad*, *fragmentación*. Cada uno de esos tiempos supone un punto de vista, una delimitación del objeto y diferentes modos de leer (diferentes metodologías). Presumo que nos encontramos ante un umbral en el cual todo el ciclo de la teoría recomienza. Agotado, durante la década del ochenta, el tiempo de la fragmentación, habría una necesidad (teórica y política) de plantear, una vez más, una forma de pensamiento que otorgue a la literatura un lugar dentro de una *totalidad* recodificada (es decir: definida nuevamente, y no solo revalorizada). El espacio en el que se debate esa nueva recodificación y la posición relativa de la literatura aparece denominado como el *campo de los estudios culturales*,<sup>1</sup> por un lado, y el *campo de las literaturas comparadas*,<sup>2</sup> por el otro.

El primer tiempo de la teoría literaria habría adoptado el nombre y el tono de la *totalidad*. Pensada en ese contexto, la literatura era una (y solo una) práctica estética, pero suficientemente jerarquizada (en un riguroso orden de jerarquías)

<sup>1</sup> Son innumerable las introducciones a los estudios culturales. Ver Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires, la Marca, 1993 y toda la bibliografía allí citada. Las recopilaciones más importantes son: Stuart Hall et al. *Culture, Media and Language*, London, Hutchinson, 1980 y Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992.

<sup>2</sup> Ver, para una introducción al campo de los estudios comparados en literatura, Manfred Schmelling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984. La revista *Neohelicon* (Budapest/Amsterdam) dedicó algunos de sus volúmenes a problemas teóricos y metodológicos. Ver especialmente los números X:2 (1983) y II: 1-2 (1974). Otras entradas fundamentales para analizar la situación actual de los estudios comparados son las compilaciones de las cuales se extraen algunos capítulos de este número especial (cfr. infra).

como para que se la considerara *representativa*.<sup>3</sup> El conjunto de prácticas estéticas adquiriría sentido en un conjunto mayor: la esfera de la cultura, en la cual los hombres eligen, deciden o imponen valores y significados. Y a su vez esta esfera de producción de sentido se legitimaba en el estado de las relaciones que los hombres entablan entre sí. Hegel, el más famoso de los defensores de una teoría estética semejante, seguramente no previó la cantidad de categorías que serían necesarias para aclarar una relación, en principio, turbia. ¿Qué relación, en efecto, puede establecerse entre la forma del soneto y la forma del Estado en el siglo XV? ¿De acuerdo con qué *mediaciones* esa relación sería para nosotros inteligible?

Toda la teoría literaria producida en este tiempo ha insistido en la postulación de categorías que permitan articular *razonablemente* esa relación: la ideología,<sup>4</sup> el origen de clase (pero también la posición de clase), las generaciones, el ethos de clase, la industria cultural,<sup>5</sup> el campo intelectual,<sup>6</sup> el sistema de normas y valores estéticos,<sup>7</sup> las formaciones ideológicas y las formaciones discursivas, las tradiciones culturales<sup>8</sup> (pero también los niveles culturales), las relaciones de hegemonía, los aparatos ideológicos de Estado, los géneros, la representación, juntas o separadamente, serían herramientas aptas para explicar el hecho irreplicable de que un señor (y luego otros: hoy Fogwill, sorprendentemente) se haya puesto a escribir composiciones poéticas extremadamente regulares como el soneto, en un momento determinado, o que otro señor se haya puesto a pintar lienzos con pigmentos diluidos en una sustancia oleosa. Hay, cada vez, una totalidad más o menos orgánica llamada sociedad (gobernada por diferentes principios según los marcos filosóficos) y a esa totalidad se remite la

<sup>3</sup> Se trata, obviamente, de Hegel y de las estéticas hegelianas, de Marx a Williams, pasando por Gramsci. Es especialmente interesante el caso de Lukács, quien sostuvo diversas polémicas con teóricos contemporáneos. De las numerosas críticas a Lukács, son especialmente útiles las formuladas por Perry Anderson ("Modernidad y revolución", *Debats*, 9), coherentes con la perspectiva que aquí presentamos. Ver también una exposición crítica en Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1985.

<sup>4</sup> Una exposición clara (aunque incompleta) de los usos de la categoría "ideología" puede leerse en Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1992. Para las posiciones que Williams no recupera conviene ver Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984 y *Para una crítica de la práctica teórica*, Madrid, Siglo XXI, 1974. Trán Duc Thao es otro clásico: *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, Paris, Editions Sociales, 1973.

<sup>5</sup> Cfr. Theodor Adorno W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

<sup>6</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967 y "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", en Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.

<sup>7</sup> Cfr. Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gill, 1977.

<sup>8</sup> Cfr. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1991.



prueba de verdad última, a través de diferentes aparatos de intermediación. La pedagogía, que necesita de soluciones a la vez sofisticadas y sencillas ha interrogado innumerables veces esos sistemas de categorías con mayor o menor éxito.

Pero hay también otro tiempo de la teoría: es la *especificidad*. En este caso, nada de lo que esté fuera de la literatura importa. El objeto de la teoría es lo específicamente literario, sea esto lo que fuere. Este tiempo de la teoría, que corre paralelo con el anterior, alcanza su hegemonía cuando las totalizaciones se debilitan: nada podríamos decir sobre el lugar social de la literatura, se supone desde esta perspectiva, si no definimos previamente aquello que constituye y separa las prácticas literarias de las demás.<sup>9</sup> El reino de la totalidad (que se piensa a sí misma no solo espacialmente sino también temporalmente) es la historia (y más específicamente la filología), el reino de la especificidad es el análisis textual (y más específicamente la estilística): cada reino tiene sus propios aparatos de producción de verdad y la verdad de la historia no se toca con la verdad del texto. Para los pedagogos, fue el paraíso: solo se trataba de transferir a la escuela las competencias para extraer la verdad del texto, siempre de dimensiones más cómodas que la historia. Pero también fue su ruina: la verdad del análisis textual retrocedió a través de laberintos cada vez más complicados, a través de terminología cada vez más oscura, a través de relaciones indecibles entre sujeto y objeto (¿dónde hay descripción, dónde hay interpretación?). Y la verdad del análisis, hipostasiada como única verdad posible, fue también la ruina de la teoría: de la *especificidad*, tiempo legitimado históricamente en la creciente autonomización de las prácticas estéticas, se pasó sin titubeos al tiempo de la *fragmentación*: durante la hegemonía de este tiempo las mediaciones caen: todo se relaciona con todo. Pero también cae, por lo tanto, la especificidad: cualquier cosa se relaciona con cualquier cosa. No hay totalidad, pero tampoco específicos culturales: las mismas herramientas analíticas se aplican a cualquier objeto. Todos los objetos y todas las prácticas son autónomos porque no hay sentido externo al objeto o a la práctica: el sentido no circula socialmente porque la sociedad misma se ha vuelto opaca al sentido. Perdida, incluso, la referencia, la cultura es una mera feria de las vanidades.

Estos tres tiempos de la teoría se corresponden con los tres tiempos del arte (los únicos tres tiempos del arte *de verdad*): el realismo, el alto modernismo, la cultura pop. Nuestro error, el error de la pedagogía y el error de la teoría, fue pensar, evocativamente, que cada uno de los tiempos del arte se correspondía con cada uno de los tiempos de la teoría: si propugnábamos un arte de vanguardia,

<sup>9</sup> Todas las corrientes formalistas y estructuralistas, desde Sklovsky y Timianov hasta Todorov y Riffaterre. Roland Barthes "apunta, por debajo de cuerda, a la denuncia del monstruo de la Totalidad (la Totalidad como monstruo). La totalidad, a la vez, hace reír y da miedo: como la violencia, ¿no será siempre grotesca (y solo recuperable dentro de una estética del Carnaval)?" en *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas, Monte Avila, 1978, 196.

entonces desarrollábamos teorías de la especificidad, si nuestro tiempo teórico era, en cambio, la totalidad, entonces, sin remedio, recaíamos en el realismo; y si la cultura popa era la única verdad estética que podíamos pronunciar, entonces la fragmentación era el tiempo de la teoría que ayudábamos a construir.

El nuevo ciclo de la teoría comienza precisamente a partir del reconocimiento de este error que, naturalmente, los mejores críticos, aquéllos cuya obra reconocemos como hitos en la historia de las lecturas de la literatura, no cometieron: Auerbach, lector atentísimo del modernismo, consideró que la mejor defensa de la experimentación narrativa era precisamente su inclusión en una serie continua de experimentos. Benjamin, que canonizó las vanguardias, encontró la verdad de la literatura en una extraña mezcla de fragmentario y totalidad trascendental que, él suponía, era la superación de la estética cantina y que excluye sobre todo la especificidad. Barthes, finalmente, nunca dejó de reflexionar sobre el desajuste entre la teoría que él mismo producía (adecuada a la vanguardia) y su predilección por la cultura del siglo XIX. Para él, la literatura experimental era solo un *chantaje a la teoría*.<sup>10</sup> Cada uno de estos críticos supo establecer o conservar una distancia entre el tiempo de la teoría y el tiempo de la literatura: si sus obras son hoy el canon de la crítica es precisamente por las complicadas tensiones temporales que pueden leerse en sus obras. Cada uno de ellos entendió a su modo que el ciclo de la teoría es el ciclo de las intervenciones públicas y que las intervenciones públicas tienen como marco de referencia el espacio público,<sup>11</sup> y no las opciones estéticas individuales, con las cuales la teoría (en cualquiera de sus tiempos) guarda (debería guardar) apenas unos débiles lazos.

Pero hay, además, de esta dinámica (de la totalidad al fragmento, pasando por lo específico) otros movimientos de la teoría que afectan tanto a la idea misma de la *totalidad cultural* como a la de *especificidad de la práctica*. Estos movimientos caracterizan los universos de las literaturas comparadas y de los estudios culturales.

Raymond Williams y Richard Hoggart, en dos libros que, con justicia, se consideran hoy como los fundamentos de los estudios culturales, han formulando hipótesis que afectan el ciclo de la teoría y reeditan la idea de *totalidad*. Tanto en *The Uses of Literacy*<sup>12</sup> como en *Marxismo y literatura* se lee algo que afecta definitivamente la pregunta sobre la especificidad y el punto de vista de la teoría:

<sup>10</sup> "en esto soy más clásico que la teoría del texto que defiendo", dice Roland Barthes. op. cit., nota 9, p. 81.

<sup>11</sup> Es por eso que la discusión a propósito de las literaturas comparadas (o los estudios culturales) se remite, muchas veces, a la situación de las instituciones universitarias (cfr. infra, el artículo de Claudia Gilman que analiza el *state of the question* en relación con la academia norteamericana: el espacio (público) de intervención más inmediato de la teoría.

<sup>12</sup> Cfr. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*. Londres, 1957. Hay traducción castellana.

*puestos a hablar de la cultura obrera, leemos, lo primero que debemos decir es que no estamos en situación de exterioridad respecto de ese universo cultural. Tanto Williams como Hogar parecerían afirmar que se puede pronunciar algún tipo de verdad sobre la cultura de una clase desde el interior de la clase. Transferido este enunciado, ciertamente novedoso en el contexto de las teorías culturales marxistas, a la totalidad de segmentos o estratos culturales, el resultado es que la posición de enunciación de la teoría será extremadamente móvil y compleja. Los estudios culturales, con la atención que prestan a las culturas sectoriales (sectores populares, juveniles, barriales, cultura de mujeres, cultura urbana, etc...) plantean la totalidad como fracturada, atravesada por series de sentido y de valores relativamente autónomas. Si es cierto que de este modo los estudios culturales legitiman la idea de fragmentación, no menos cierto es que esa fragmentación se remite a una cierta totalidad: Williams, por ejemplo, ha propuesto una dinámica cultural que dé cuenta de procesos complejos y diferenciales y al mismo tiempo relacione esos procesos con una instancia de integración: lo residual, lo emergente y lo dominante son las categorías que, para él, articulan la relación entre lo hegemónico y lo subalterno.*

Pero además, si desde el interior de la cultura considerada puede pronunciarse algún tipo de verdad sobre esa cultura, nadie quedaría excluido, *por principio*, de los regímenes de producción de verdad. Bien mirados, los estudios culturales son la respuesta a un malestar que Foucault planteó a propósito de la función sujeto en la práctica discursiva:<sup>13</sup> todos, ahora, pueden acceder al discurso para pronunciar alguna verdad sobre sí. Como consecuencia, la atención ya no estará puesta más en el borde, límite o juntura de una cultura con otra, de una práctica con otra, sino en el centro, puesto que la mirada que define la cultura o práctica no es ya más exterior sino interior: desde el exterior, lo que retrocede es el centro; desde el interior, lo que se pierde es el borde.

Revisitar la totalidad equivale a poner en marcha de nuevo el ciclo de la teoría. Una nueva totalidad, una totalidad recodificada, es el desafío teórico de estos años dominados, por otra parte, por los procesos de globalización cultural. En ese sentido, la teoría recupera contenidos propiamente políticos, en la medida en que responden al modelo culturalmente hegemónico.

En ese contexto, la historia de las literaturas encuentra, a su manera, su nuevo horizonte: las literaturas comparadas. Las literaturas comparadas, en su origen, fueron o el modo de leer un objeto *extraño*: las literaturas periféricas desde el punto de vista de los países centrales, y este es el sentido hegemónico

<sup>13</sup> Cfr. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980, y *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1979. La importancia de la obra de Foucault en relación con los estudios culturales (o al menos, una tradición de estudios culturales que no necesariamente coincide con los *cultural studies*) ha sido repetidamente señalada por Raúl Antelo (cfr. *infra* su contribución para este volumen).

en la tradición europea de literaturas comparadas, o un modo de leer más "teórico", que coincide con el tiempo de la especificidad, y este es el sentido hegemónico en la tradición norteamericana. Delimitado el campo de acuerdo con criterios relativamente modernos, las literaturas comparadas articulan cuatro subteorías: una temática, una genealogía, una narratología y una teoría institucional del arte. Lo "comparable" es siempre algo del orden de los temas, de los géneros, de los modelos narrativos o de los procesos de institucionalización estética.

Ahora bien: lo que resulta particularmente interesante es el momento en el cual las literaturas comparadas se encuentran con los estudios culturales para definir un área de investigaciones y una metodología relativamente novedosas. Pienso, sobre todo, en el libro de Edward Said, *Orientalismo*,<sup>14</sup> que es en muchos sentidos un modelo teórico y un texto ya canónico sobre los problemas que aquí comentamos. Si las literaturas comparadas, en la tradición europea, no eran sino la manifestación de las aventuras coloniales o la declaración de la asimetría entre los diferentes espacios de producción simbólica, la hipótesis de que se puede construir algún tipo de verdad sobre una cultura desde dentro de una cultura viene a poner en crisis los fundamentos ideológicos de la comparatística (entendida como una disciplina cuyo funcionamiento es similar a la del orientalismo). Lo *comparable*, en este punto, aparecería solo en relación con el punto de vista. Postulado un punto de vista móvil, el canon de las literaturas comparadas es otro, por ejemplo: los procesos de constitución de identidades culturales nacionales, o los procesos de institucionalización de la literatura, que son las líneas de investigación actualmente más productivas.

Desde el punto de vista de las literaturas comparadas lo que debería quedar claro, por ejemplo, es lo que las literaturas americanas producen y exportan a los universos culturales europeos: el nacionalismo, por ejemplo, que en la perspectiva de muchos historiadores<sup>15</sup> ocurre (como acontecimiento discursivo) por primera vez en América a principios del siglo pasado. Es recién entre 1870 y 1914 cuando Europa reconoce el papel políticamente activo de las ideas nacionalistas. Es también, el primer estallido de movimientos nacionalitarios del siglo, que asiste hoy a la segunda fase de esos movimientos, en *Mitteleuropa* y los Balcanes. Con el punto de vista (fijo) de las teorías tradicionales, cada uno de esos procesos nacionalitarios es único y tan extremadamente pormenorizado que la generalización parece imposible. Pero ya que se trata de procesos que afectan sobre todo a naciones "periféricas", cualquier lugar de enunciación

<sup>14</sup> Cfr. Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

<sup>15</sup> Además de los trabajos de Hobshawm, ver especialmente Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993 y "Exodus", *Critical Inquiry*, 20 (Chicago, winter 1994).

exocéntrico podría pronunciar algún tipo de verdad sobre esos procesos. Es lo que se llama una situación poscolonial:<sup>16</sup> investigadores tercermundistas ingresan a las instituciones académicas conservando muchas veces sus puntos de vista tercermundistas (el caso de Edward Said y Homi Babha<sup>17</sup> son, tal vez, los más notorios) o se elaboran teorías directamente ligadas con las culturas de los países periféricos que, por efectos de la globalización cultural, acceden al espacio público "internacional" (recientemente, el caso de Mariátegui).

En este contexto teórico, fuertemente crítico, la literatura debería funcionar de manera, también, crítica. La pedagogía de la literatura debería potenciar, precisamente, los puntos de inflexión que introducen los estudios culturales, por una parte, y las literaturas comparadas, por el otro.

Sujeta como está a los efectos de la globalización, una entidad como la "literatura argentina" solo podría comprenderse en relación con procesos y formaciones que afectan, en principio, a otras "áreas culturales".<sup>18</sup> *La modernidad relativa o periférica* de la Argentina, ya ha sido dicho, encuentra su correlato en la Rusia de San Petersburgo. Los procesos de tecnificación narrativa que afectan a la literatura latinoamericana durante la década del sesenta reaparecen en el contexto de la literatura checa, por citar solo algunos ejemplos.

Son precisamente estos problemas, organizados como repertorio, lo que presentamos con este volumen especial de la revista *Filología*, gracias a la generosidad y la sensibilidad de Ana María Barrenechea, siempre atenta a los momentos de inflexión teórica. Además de las reseñas dedicadas a algunos de los títulos más recientes en las diferentes tradiciones de los estudios comparados, los artículos aquí reunidos responden básicamente a dos maneras de pensar: por un lado, y en primer lugar, aquellos textos que reflexionan explícitamente sobre el estatuto actual de las literaturas comparadas en el contexto de los estudios literarios, particularmente en lo que se refiere a su relación con otros campos metodológicos.

La literatura, y la crítica, podría decirse, es indiferente a los avatares académico/institucionales de la historiografía o de los *cultural studies* o de las literaturas comparadas. Es en otro lugar, pues, donde hay que encontrar las razones de esta compilación. Una vez más: el lugar de la construcción de una cierta verdad a partir de la literatura. Ese lugar parece ser, hoy (como ayer), el

<sup>16</sup> Ver Arif Dirlik, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", *Critical Inquiry*, 20 (Chicago, winter 1994).

<sup>17</sup> Cfr. Homi Babha, *Nation and Narration*. Londres, 1990. Aunque la posición de Babha es ligeramente distinta de la de Said, sobre todo en su preocupación por la definición de subjetividades a partir de un aparato que muchas veces desdeña la historia.

<sup>18</sup> Said ha insistido en la incomodidad ideológica que implica una denominación como ésta, que viene a reemplazar la vieja noción de "Orientalismo". Las "literaturas comparadas" se originan en los "estudios de áreas culturales".

de una cierta ética y el de una cierta pedagogía, tal como se deduce del bello trabajo de Raúl Antelo que encabeza esta compilación.

El texto de Charles Bernheimer (cedido generosamente por el autor) es el único texto previamente publicado. Nos pareció necesario incluir ese informe como un índice del estado de la cuestión en el contexto de las instituciones norteamericanas, el espacio en donde con mayor dramatismo se ha dado, en los últimos años, una "reconversión" departamental alrededor de las literaturas comparadas. Ese informe aparece discutido por Adriana Rodríguez Pérsico y Claudia Gilman. Walter Mignolo, Haroldo de Campos y Gonzalo Aguilar analizan ciertos aspectos institucionales (en relación con la formación de un saber teórico sobre la literatura) que solo adquiere sentido en el contexto de una teoría de las literaturas comparadas: desde la relativización de los saberes que postula Mignolo, apoyándose en las teorías poscoloniales hasta el examen de una polémica historiográfica que examina Aguilar, se trata siempre de considerar esos procesos de formación de saberes teóricos como institucionales y sujetos a debates propiamente culturales.<sup>19</sup>

La segunda sección presenta modos de leer sustentados en concepciones teóricas de la comparatística. Ulrick Merkel y Roland Spiller examinan modelos de constitución de literaturas "nacionales". Miriam Gárate y Delfina Muschiatti desarrollan un modelo de análisis fuertemente deudor de la intertextualidad como clave de análisis. Jean-Michel Rabaté y Carlos Gamarro examinan críticamente (y desde diferentes perspectivas) las tradiciones que constituyen el Modernismo (ejemplarmente representado por la obra de Joyce). Blas Matamoro encuentra una "obra" (como construcción institucional compleja) allí donde parecía imposible leerla, María Iribarren analiza series de sentido y políticas del texto en los márgenes mismos del poema, la canción y sus suturas y Horacio Guido y Gloria Chicote inscriben sus investigaciones en relación con los códigos de géneros bien diferentes.

Si bien es cierto que ninguna recopilación puede agotar todos los puntos de vista y todas las perspectivas, creemos que el repertorio de problemas que aquí se postula constituye el campo más rico para el desarrollo de las literaturas comparadas.<sup>20</sup>

DANIEL LINK

Universidad de Buenos Aires

<sup>19</sup> Steven Tötösy de Zepetnek da su opinión acerca del estado actual del campo.

<sup>20</sup> Hay que agradecer, una vez más, a quienes trabajaron en la realización de este número especial de *Filología*: además del caluroso respaldo de Ana María Barrenechea, sin quien tantas cosas no serían posibles para nosotros, Claudia Gilman sugirió autores y textos y tradujo algunos

de ellos. María Iribarren editó y tradujo parte del material aquí recopilado. Claudia Kozak y Carlos Gamero también tradujeron algunas contribuciones originalmente escritas en otros idiomas. Todos ellos trabajan en la cátedra "Literatura del Siglo XX", en relación con cuyo trabajo de hace años es que hay que pensar los aciertos y los errores que puedan señalarse. Paola Cortés Rocca, con paciencia infinita, procesó y regularizó los artículos. A todos ellos, mi agradecimiento personal, además del debido crédito.





## LITERATURA COMPARADA Y ÉTICA

*Jamais le rapport de la pensée avec le vrai n'a été affaire simple, encore moins constante, dans les ambiguïtés du mouvement infini. C'est pourquoi il est vain d'invoquer un tel rapport pour définir la philosophie. Le premier caractère de l'image moderne de la pensée est peut-être de renoncer complètement à ce rapport pour considérer que la vérité, c'est seulement ce que la pensée crée (...) pensée est création, non pas volonté de vérité.*

Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*

En "The Future of Literary Studies?" Gumbrecht (504) argumenta que

literary theory and comparative literature were promoted with the hope of finding a solution to an institutional crisis that had problematized the very existence of literary studies. The questions which they asked, however, were philosophical questions because, far from becoming lethal threats for the institutional existence of the disciplines involved, they greatly contributed to their intellectual vitality.

Podríamos, entonces, argumentar que la fundación de la literatura comparada, al contrario de cualquier otro abordaje de la literatura, no responde a un acto singular sino a un recurso. Un procedimiento pero, sobre todo, una recurrencia. Ese recurso no tiene la unidad de un acto, cuyo agente es un conocimiento individual y específico sumado a la pluralidad de una deriva marcada por las pulsiones sobredeterminadas. En otras palabras, la fundación no tiene fundador. La fundación no tiene tiempo. Pensar la disciplina en su fundación es pensarla en tanto práctica. Y pensar su ética, es intentar restituírle la vida.

En rigor, no hay condiciones para un genuino comienzo porque una fundación supone la expulsión de todo preconcepto y si tomamos, por ejemplo, como marco inaugural de la literatura comparada moderna, la idea de que todo texto es intertexto, estaríamos admitiendo, implícitamente, que no hay disenso entre nosotros en cuanto al valor de conceptos tales como *texto* o *intertexto* por no decir coincidencia sobre uno u otro. Cuando una disciplina imagina *comen-*

zar, esos *sus* *inicios*, sin poder autonomizarlos de su propia fundación, están oscilando entre lo prefilosófico y lo preconcebido. En otras palabras, cuando una disciplina identifica inicio y fundación no consigue deshacerse de una afinidad presupuesta con aquello que intenta pensar en función del modelo de conocimiento adoptado ya que ese gesto supone exceder y, al mismo tiempo, conservar los límites disciplinarios. Sin embargo, la salida tampoco sería no fundar ya que ello nos lanzaría en la *impasse* de la duda radical, cuando la alternativa se insinúa, a decir verdad, en la certeza mínima y paradójica del escepticismo. Cabría recordar aquí una observación de Derrida (150-1), respecto a que

Nous devons refuser une stratégie intertextuelle si nous comprenons par là l'appel immédiat aux autres pour lire Nietzsche. Bien sûr, lorsque je lis un auteur, je lis celui-là et je ne cherche pas à convoquer les autres. Pourtant la lecture immanente et l'écriture qui y correspond doivent à la fois être homogènes avec le texte lu, déchiffré, et hétérogènes, ouverts à autre chose

La idea de un comienzo radical y definitivo para la disciplina se debe asociar, por lo tanto, a la recusación del modelo cognitivo y transfigurarse en un comienzo repetido y reiterado ya que el sentido (la significación, el valor) no tiene la constancia o consistencia de regla que le atribuimos. La heterogeneidad de lo literario afirma una relación absoluta con la exterioridad que no solo rechaza el postulado del reconocimiento sino que afianza la condición del conocimiento como co-nacimiento. Gracias a la heterogeneidad y a la divergencia del mundo simbólico contemporáneo, la trascendencia deviene inmanencia. No se vea en esto un empobrecimiento de la experiencia estética moderna, que perdería así la trascendencia de la belleza universal para afirmarse en el caos de las particularidades. Ni tampoco un individualismo subjetivista incapaz de alzarse por encima de los sentidos banales. El conocimiento como estereoscopia de la escena actual no economiza la subjetividad pero la quebranta, funde y confunde. En cuanto a la necesidad, lejos de ser determinada a partir de un sujeto previamente formado, ella se constituye en un pensamiento del exterior, potente en tanto expuesto al superlativo de su impotencia y letargo. Para ilustrar mejor ese componente cultural contemporáneo, que no es letal aunque aletargue, permítanme el recurso de una ficción crítica.

En una reseña a la obra de De Quincey sobre el opio, Baudelaire habla de la memoria como de un palimpsesto que, a diferencia de los pergaminos complicados hasta lo imposible por el caos grotesco y la insostenible heterogeneidad de la historia, tendría el don de organizar los datos más disonantes de lo vivido en un compás absoluto, permitiendo así la acumulación de experiencias que son solo una singular unidad significativa de fragmentos incoherentes entre sí. Lo mismo que el orden en el movimiento, la memoria es allí ritmo. En la misma época, Claude Bernard, dedicado a investigar las

facultades del curare (que conociera en 1844 por la intermediación, en parte, de "un jeune Brésilien que suivait mes cours, le docteur Edwards"), constata una peculiaridad funcional de esa droga. Es que,

loin de produire une altération toxique définitive qui détruit pour toujours l'élément organique, ainsi que le font beaucoup de poisons, le curare ne détermine qu'une sorte d'inertie ou d'engourdissement de l'élément nerveux moteur. Il ne résulte une paralysie de cet élément qui dure tant que le curare reste dans le sang en contact avec lui, mais qui peut cesser quand le poison est éliminé. De là il résulte cette conséquence importante, que la mort par le curare n'est point sans appel et qu'il est possible de faire revenir à la vie un animal ou un homme qui aurait été empoisonné par cet agent toxique.<sup>1</sup>

De esa relativa autonomía de los circuitos -el sistema nervioso sensitivo, el motor, el muscular-, Bernard concluye que dosificando el curare, esto es, controlando sus ritmos, se podría pasar del veneno al medicamento. No es por casualidad que Occidente y en particular la ciencia hayan oído esa palabra de prescripción, *curar*, al entrar en contacto con la sustancia tropical. Desde Walter Raleigh, que lo descubre en 1595, pasando por Humboldt, que lo describe en detalle, el nombre configura un sutil palimpsesto de posibilidades (woorara, voorara, wourari, wouraru, uourali, urari, ourari, ourary), esto es, una galaxia significativa que congela la escritura en favor de la *phoné* y así decide la significación de una sustancia indeterminable, no idéntica a sí misma, anterior a la diferenciación y por eso mismo conservando las diferencias y los diferendos en estado de espera.

En su experiencia con el curare, Bernard avanza en su concepto de *milieu intérieur*, que lo llevará a proponer la unidad del mundo vivo, y avanza tanto desde el punto de vista de la *experiencia* científica como de la *experiencia* de vida del propio Bernard, pues ese principio le confirma la utilidad tanto como la fragilidad de las teorías, su papel de guía en las experiencias pero, al mismo tiempo, la necesidad de ellas de ser sustituidas cuando no dan cuenta de los hechos, lo que se resume en un doble imperativo aporético: ni dictadura del hecho concreto ni dogmatismo teórico. Ese imperativo teórico de doble mano, en el que no cuesta reconocer el trazo antropofágico, de partida, es el principio de nutrición como base de la fisiología y la unidad de funcionamiento del mundo animado, que lleva a Bernard a creer que toda teoría destaca un hecho y que todo hecho nuevo, a su vez, alimenta nuevas teorías.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire *Los paraísos artificiales*. Madrid, Júcar, 1986. 121-217 y Claude Bernard. "Études physiologiques sur quelques poisons américains", *Revue des deux mondes*. 34: 53. Paris, set-out 1864. 186, donde retoma sus *Leçons sur les effets de substances toxiques et médicamenteuses*, Paris, Ballière. 1857.

En estas reflexiones, nos enfrentamos por lo tanto, con un principio genético, de creación teórica. La ciencia que, para Bernard, interpreta y explica los fenómenos de la vida es la fisiología, exceptuando, sin embargo, la existencia de algunos fenómenos que escapan a su dominio y constituyen un saber futuro que el propio Bernard no garantiza aunque lo intenta. Se trata pues, de la cuestión genética o de la ética de la producción y proliferación que se resume en uno de los dos axiomas que, de Bernard a Deleuze, incluyendo a Bergson, articula cierta tradición francesa: "la vie c'est la création".

No obstante, por otro lado, Claude Bernard tiene una concepción de la alimentación y de la ingestión de drogas que está lejos de ser apenas energética, o que supone un reduccionismo químico de entradas y salidas de sustancias extrañas al individuo. Para Bernard, en efecto, el *milieu intérieur* está en constante transformación; el mismo proporciona los materiales de construcción según un plano immanente al organismo, donde toda ingestión, como la de curare, es al mismo tiempo, síntesis orgánica: en el doble sentido de ser *síntesis* de moléculas orgánicas y síntesis de los *órganos* activos. El curare es creación orgánica según el aforismo de que la vida es creación. Sin embargo, como ninguna ingestión se reduce a la incorporación acrítica de materiales externos sino que supone transformación y reserva, activadas conforme a las necesidades y dosificadas según una autonomía relativa, de esto se deduce que los organismos vivos no son máquinas reguladoras, empero máquinas históricas en las que la ingestión repara la destrucción que domina la vida.

Llegamos así, a lo opuesto del principio genético indefinido, a la idea paradójica de que la vida es muerte. Pero es necesario fresar la diferencia con relación a los criterios entrópicos de otros fisiólogos de la época, como Bichat. La vida para Bernard no está en el organismo sino en la relación que une el organismo con el medio. O, en palabras de Alain Prochiantz (106), "le vivant de Claude Bernard ne vit en opposition avec le milieu, il vit dans et par le milieu".<sup>2</sup> Y si es verdad que la vida no está en el organismo sino en la relación que lo vincula con el medio, no es menos cierto que el *milieu intérieur* de Bernard depende, como él dice, de la *solidarité des parties élémentaires* de la vida, solidaridad que el propio Bernard compara a la vida autónoma de los individuos en sociedad y que no nos costaría entender a los antropófagos brasileños porque, si ellos viven en libertad, no lo hacen sin embargo, *exactement comme en société*. Sería difícil, además, no aplicar el mismo principio a aquéllos que, integrados

<sup>2</sup> El autor transcribe un pasaje de las últimas *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux végétaux et aux animaux* (1878-79), donde Bernard esquematiza los dos principios vitales. creación y muerte: "Si, au point de vue de la matière inorganique, on admet avec raison que rien ne se perd et que rien ne se crée; au point de vue de l'organisme, il n'en est pas de même. Chez un être vivant, tout se crée morphologiquement, s'organise et tout meurt, se détruit. Dans l'oeuf en développement, les muscles, les os, les nerfs apparaissent et prennent leur place en répétant une forme antérieure d'où l'oeuf est sorti. La matière ambiante s'assimile aux tissus, soit comme prin-

a una sociedad, no viven en libertad, como los discípulos. Una anécdota del propio proceso de Bernard con el curare ilustra ese pormenor. En su *Rapport sur le progrès et la marche de la physiologique générale en France* (1867), Bernard simplemente "olvida" mencionar a Edmé Vulpian que fue quien, de hecho, descubrió la acción del curare a nivel de la placa motora, lo que hace que el curare "rompa las comunicaciones fisiológicas" entre la fibra nerviosa y la fibra muscular. Y olvida, tal como antes olvidara mencionar al Dr. Edwards, *le jeune brésilien* que, por primera vez, le suministró *curare*. En resumen, hay entre saber y poder, más silencios y matices de los que una teoría dicotómica (una antropofagia naïff, por ejemplo) podría llegar a admitir, lo que no rehuye el hecho de que una antropofagia corregida, inmanente y reinscripta, homogénea y heterogénea, sea capaz de activar prosopopeyas. Pero volvamos a la teoría de Bernard para interpretar mejor su ética.

Con su estudio, Claude Bernard (173) no pretende tan solo describir las facultades del curare sino, a través de él, descender "dans cette machine vivante qui va devenir le théâtre des actions délétères que vous proposons de définir et d'expliquer", definición que manifiesta su insatisfacción con el modelo fisico-químico del hombre máquina y sus ensayos en dirección a un modelo orgánico y dramático. Con efecto, espontáneo, adaptable y autoregulado, el *milieu intérieur* no surge, en los estudios de Bernard, como un dispositivo absoluto sino como una asociación de sistemas relativamente interdependientes, un sistema de diferencias. Más aún, los incipientes estudios psicológicos de la época ya demostraban que el aparato psíquico tampoco funciona como un mecanismo sino como un sistema orgánico específico, cuyas relaciones son originales e irreducibles a los estímulos que las suscitan, configurando una sutil combinación de energía material y energía espiritual que sobrecarga al objeto. En esa línea de análisis, la ciencia buscaba aislar estados límites, marcos absolutos o

cipe nutritif, soit comme élément essentiel. L'organe est créé, il l'est au point de vue de sa structure, de sa forme, des propriétés qu'il manifeste.

D'autre part, les organes se détruisent, se désorganisent à chaque moment et par leur jeu même: cette désorganisation constitue la seconde phase du grand acte vital.

Le premier de ces deux ordres de phénomènes est seul sans analogues directs; il est particulier, spécial à l'être vivant: cette synthèse évolutive est ce qu'il y a de véritablement vital. Je rappellerai à ce sujet la formule que j'ai exprimée dès longtemps: *la vie c'est la création*.

La second, au contraire, la destruction vitale, est physiochimique, le plus souvent le résultat d'une combustion, d'une fermentation, d'une putréfaction, d'une action, en un mot, comparable à un grand nombre de faits chimiques de décomposition ou de dédoublement. Ce sont les véritables phénomènes de mort quand ils s'appliquent à l'être organisé.

Et, chose digne de remarque, nous sommes ici victimes d'une illusion habituelle, et quand nous voulons désigner les phénomènes de la vie, nous indiquons en réalité des phénomènes de mort...

De sorte que toute manifestation d'un phénomènes dans l'être vivant est nécessairement liée à une destruction organique; et c'est que j'ai voulu exprimer lorsque, sous une forme paradoxale, j'ai dit ailleurs: *la vie c'est la mort*.

diferencias de sensibilidad, para determinar el grado de compromiso psíquico en lo orgánico así como las relaciones recíprocas entre placer y dolor o sensibilidad y anestesia.

Ese proceso de diferenciación intenta, en suma, disociar el saber del preconcepto natural, abdicar de la intolerancia cultura y comprender que la orientación no es solo flujo o fuerza que circula sino significación que se compone. Como infelizmente sabemos, modernización e intolerancia caminan juntas, por lo tanto no debe sorprendernos que la anestesia cultural del siglo XX haya construido un proceso paulatino de diferenciación y olvido que abortó el proceso de salud e iluminismo anunciado por el siglo XIX, afirmando la salvación común al precio de excluir a los que no se adaptan a ella, sin dejar de producir otros que retornan como metáforas crueles de una digestión incompleta.

En manos de la ciencia, el curare funcionó, consecuente y simultáneamente, como don y veneno. Como don, impuso a la cultura indígena el control de fuerzas físicas antagónicas a partir del uso del fuego. Como veneno, sin embargo, el curare (al revés que el caucho) fue verdadera condición de posibilidad de saberes que desarticulan espacios y desapropian territorios. Paracelso diría que *sola dosis facit venenum*, por eso, Derrida no innova cuando en *Psyché* analiza que el curare es Gift porque, como la lengua, aunque de entrada no puede ser recibido, luego, tampoco puede ser rechazado en la medida en que el don, esa ley imperiosa de la cultura, está envenenado por la posibilidad irrefrenable de traducciones e intercambios. En otras palabras, el estudio científico sobre el veneno del que se ocupa Bernard ya es veneno, así como, mucho más tarde, el análisis de la antropofagia ritual realizada por los etnógrafos, ya es devoración del otro, en la medida en que todo metalenguaje, como el de la ciencia experimental, siempre puede ser traducido a la condición de mito. Obtuso no quiere decir exterior ni inferior a la ciencia, *la leyenda es ciencia* en tanto y en cuanto el curare es vida; empero, ese saber de ficción, de sentido siempre alegórico, era insospechado para Bernard, quien se disponía, como Orfeo a los de la sensibilidad, a descender a los arcanos de la máquina viva, el *pharmakon*, un auténtico teatro de acciones deletéreas para rescatar allí un saber neutro y vivo, el de la ciencia. En ese debate entre ser y deber ser no están implicados únicamente el dominio de la razón y el del mito, el de la ciencia o el de la magia sino, sobre todo, las políticas del saber que son políticas de la diferencia. Es en función de esa proliferación de zonas híbridas e intermedias, que el relato del saber opera sobre la discursividad de los eruditos periféricos, provocando batallas discursivas radicales que son, entonces, políticas en torno a los sentidos de ciencia y locura, disputas que acompañan la emergencia de relatos de emancipación y nacionalidad.

Tanto Humboldt, en *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, como Koch-Grünberg, en *Dos años entre los indios, Viajes por el noroeste brasileño, 1903-1905*, destacan la vinculación del curare con el saber

y el poder. Al preparar, a pedido de don Pedro II, una obra que figurase en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, el general Couto de Magalhaes (53) destacaba que, junto a las conservas de pescado, caucho y alquitrán, los indios brasileños “preparan también mediante sublimación, un veneno acre con el que hierven las puntas de flechas para conseguir rápidamente la muerte de los animales que atacan” lo que implicaba un saber diferencial positivo en relación a otros indios sudamericanos. De esto se deduce que tanto el curare como los efectos de don y de veneno, no son *sans appel* ya que en la producción simbólica siempre podemos *revenir à la vie* donde otros dones, camuflados, entran en escena.

Por lo tanto, ¿cómo se relaciona este proceso, el del saber de la anestesia, con la anestesia cultural contemporánea que no quiere saber? En tiempos que declinan, diríamos que la batalla no se traba más en torno a los cuerpos biológicos sino sobre los cuerpos erógenos. No es un simple cuestionamiento de la positividad del trabajo sino una analítica del discurso en acto. Es menos que una filosofía de la historia, sin embargo, su crítica del lenguaje propone una historia efectiva no monumental sino aporética, paradójal, irreductible. Es discutible, ciertamente, el nominalismo de esa concepción pero vale la pena recordar que, a partir de Dada, la remisión recíproca entre prácticas y teorías obedece a cierta indiferencia sensible y a “une anesthésie complète”, como quería Marcel Duchamp<sup>3</sup> capaz de libertarnos de cierto retorno positivista reconocible en el pluralismo contemporáneo.

Definida como diferencia y vaciada de materialidad, la identidad deconstruida no es inocua; sin embargo estimula una cierta apatía de la diferencia pues el pluralismo *tout court* connota, como sabemos, un envilecimiento de la sensibilidad. A pesar de ello, es posible entretanto arbitrar una regulación a la falta de reglas (ese olvido o indulto de la modernidad en relación a sí misma), que permita una salida al excluyente binarismo de vacío y plenitud. Tendríamos así, para retornar a las categorías de Zygmunt Bauman, la proteofobia, orientando el espacio cognitivo, y la proteofilia, estructurando el espacio estético. En este en particular, la idea de literatura como una institución fluctuante, situada en el *limite* de toda legalidad, nos ayuda a postularla.<sup>4</sup> El *umbral*, como sabemos, está además, más allá de todo límite. Marca el momento en que se agotan las reservas y disminuye la percepción, sin embargo, señala igualmente a una irrupción, sin nombre, sin norma, un surtido que emerge con la virulencia de toda transgresión. La búsqueda contemporánea de una especificidad para nuestra

<sup>3</sup> Cfr. *Duchamp du signe*, Paris. Flammarion, 1994, 191.

<sup>4</sup> Según Derrida. “the space of literature of is not only that of an instituted *fiction* but also a *fictive institution* sobrich in principle allows one to say everything (...) The law of literature tends, in principle, to defy or lift the law. It therefore allows one to think the essence of the law in the experience of this (everything to say). It is an institution which tends to overflow

disciplina ya no se encuentra en el límite de los estudios literarios, que señalaban un inicio inminente, sino en el umbral de la crítica cultural, que impone una innovación inexorable.

RAÚL ANTELO

Universitat de València, Institut de Lingüística i Filologia

Traducción de María Iribarren.

#### OBRAS CITADAS

- BAUMAN, ZYGMUNT. 1993. *Postmodern Ethics*. Oxford, Blackwell.
- BERNARD, CLAUDE. 1966. *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux végétaux et aux animaux*. Paris, Vrin.
- DERRIDA, JACQUES. 1995. *Moscú aller-retour*. Suiyi d'un entretien avec Autonomova, Podo-roga, Ryklin. La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH. 1995. "The future of literary Studies?" en *New Literary History*, 26.
- MAGALHAES, COUTO DE. 1913. *O Selvagem*. Sao Paulo, Magalhaes.
- PROCHANTZ, ALAIN. 1990. *Claude Bernard. La révolution physiologique*. Paris, PUF.

the institution". Cf. *Acts of literature*. Ed. por Derek Attridge. New York. Routledge, 1992. 36. En "Drogen und Rausch", ensayo sobre la droga y el letargo, Ernst Jünger problematiza el sentido cuestionador del límite de toda droga, partiendo de una idea de Mircea Eliade, en "Le culte de la mandragore en Roumanie" (1938), cual es que la droga está, nietzscheanamente, más allá del Bien y del Mal, "la mandragore est 'l'herbe de la vie et de la mort'". Se superponen aquí, como en un palimpsesto, Maquiavelo, Nietzsche y Baudelaire donde la droga es indicio de lo bello moderno.



# LA LITERATURA COMPARADA EN EL FIN DE SIGLO<sup>1</sup>

## COMPARATIVE LITERATURE AT THE TURN OF THE CENTURY

### SOBRE ESTÁNDARES Y DISCIPLINAS

Este es el tercer *Informe sobre Estándares* escrito para la ACLA y distribuido en concordancia con sus estatutos. El primer informe, publicado en 1965, fue preparado por un comité presidido por Harry Levin; el segundo, publicado en 1975, fue el producto de un comité presidido por Thomas Greene. Las perspectivas acerca de la literatura comparada que se expresan en esos dos documentos resultan sorprendentemente similares. En realidad, el texto de Greene no articula mayormente nuevos objetivos y posibilidades para la literatura comparada. Por lo menos, no tanto como defiende los estándares propuestos por Levin en contra de los nuevos desafíos que se perciben. El Informe Levin y el Informe Greene articulan, ambos fuertemente, la concepción de la disciplina que prevaleció a través de los años 50, 60 y 70. Muchos de los actuales miembros de la ACLA recibieron sus doctorados de departamentos que adherían a los estándares definidos en esos informes. Pero los contextos histórico, cultural y político en los cuales están trabajando esos mismos comparatistas y las cuestiones hacia las que muchos de ellos se orientan, han cambiado tan marcadamente desde la época de su entrenamiento profesional que las prácticas actuales dentro del campo lo han transformado. Nuestro informe se referirá a la cuestión de los estándares en el contexto de esa profunda transformación.

Para clarificar lo que percibimos como la dirección de esa evolución disciplinaria, comenzaremos con un breve análisis de los anteriores informes. Ambos atribuyen el rápido crecimiento de la literatura comparada en este país después de la Segunda Guerra Mundial a una nueva perspectiva internacionalista que buscó, según la frase de Greene, "contextos más amplios en la búsqueda de

<sup>1</sup> Informe sometido a la ACLA, mayo de 1993.

motivos, temas y tipos, como así también una mayor comprensión de géneros y modos." Este impulso para expandir el horizonte de los estudios literarios puede haber derivado de un deseo de demostrar la unidad esencial de la cultura europea ante su reciente y violenta disrupción. En cualquier caso, la perspectiva ampliada, no llegó mucho más allá de Europa y del linaje de la alta cultura europea a partir de las civilizaciones de la antigüedad clásica. En realidad, los estudios de literatura comparada tendieron a reforzar una identificación de los estados nacionales como comunidades imaginadas cuyas bases eran las lenguas nacionales.

El foco puesto en las identidades nacionales y lingüísticas se torna evidente en la manera en que los informes de Levin y Greene se refieren a la noción de *estándares*. Ambos plantean que los estándares altos son necesarios para la defensa del carácter de elite de la disciplina, de modo que, según afirma Levin "debería reservarse para los estudiantes más altamente calificados" y restringirse a las universidades grandes dedicadas a la investigación, con excelentes departamentos de lenguas y bibliotecas. Notando que "ese ideal que parecía tan deseable y factible diez años atrás ha sido desafiado, para bien o para mal, por el rápido cambio histórico", Greene continúa defendiendo la resistencia al cambio. Escribe: "Hay motivos para preocuparse seriamente de que las corrientes que transforman actualmente nuestra disciplina, consideradas en conjunto, rebajen aquellos valores en los que se funda. La devaluación de los estándares, una vez que se permite que este proceso se acelere, será difícil de detener."

La mayor amenaza percibida atenta contra las verdaderas bases de la imagen de elite de la literatura comparada; la lectura y la enseñanza de las obras en lengua extranjera en el idioma original.

Greene critica el uso cada vez más frecuente de traducciones por parte de profesores en cursos de literatura universal en los que se desconocen los lenguajes originales. El uso de la traducción es condenado, tanto en el informe Levin como en el Informe Greene, aunque Levin admite que, en tanto los cursos de literatura comparada "incluyen una proporción sustancial de obras en idioma original, la pretensión de excluir algunas lecturas en traducción de obras escritas en lenguajes más remotos, constituiría un indebido purismo". Esta afirmación ilustra hasta qué grado la noción internacionalista tradicional de literatura comparada sostiene, paradójicamente, la dominación de unas pocas literaturas nacionales europeas. Europa es el hogar de los originales canónicos, el verdadero objeto del estudio comparativo; las llamadas culturas remotas son periféricas para la disciplina y por lo tanto pueden ser estudiadas en traducción.

Otra amenaza para la literatura comparada, según Greene, es el crecimiento de los programas interdisciplinarios. Aunque dice que deberíamos recibir de buen grado estos desarrollos, el énfasis de Greene es admonitorio: "También debemos estar alertas", escribe, "para que el cruce de disciplinas no

implique un relajamiento de la disciplina." "Cruce" desempeña aquí el mismo papel con respecto al rigor disciplinario que "traducción" en relación con la pureza lingüística. Se verifica un esfuerzo para restringir el trabajo de comparación dentro de los límites de una disciplina única y para desalentar cualquier relación o transferencia de disciplina a disciplina potencialmente caotizante. Así como la literatura comparada sirve para definir entidades nacionales, incluso si las pone en relación recíproca, así también puede servir para reforzar los límites disciplinarios inclusive en la medida en que los transgrede.

Una tercera y principal amenaza contra los valores fundantes de la literatura comparada puede leerse entre líneas en el informe Greene: la creciente conversión, en los setenta, de los departamentos de literatura comparada en terreno para el estudio de teoría (literaria). Aunque el boom de la teoría fue fomentado también en los departamentos de inglés y francés, el conocimiento de idiomas extranjeros de los comparatistas les ofreció acceso no sólo a los textos originales de los influyentes teóricos europeos, sino también a las versiones originales de las obras filosóficas, históricas y literarias que analizaban. Para la perspectiva tradicional de la literatura comparada, el problema en este desarrollo fue que el estudio diacrónico de la literatura amenazaba con tornarse secundario en relación con un estudio largamente sincrónico de la teoría. "La literatura comparada como disciplina descansa inalterablemente en el conocimiento de la historia", escribe Greene en un implícito a la ola de teorización que hegemoniza el área.

Las ansiedades generadas por el cambio que se articulan en el informe Greene sugieren que, ya hacia 1975, el campo estaba comenzando a parecer preocupantemente extraño para algunas de sus más prominentes autoridades. Su reacción tendía a tratar la definición y el reforzamiento de los estándares como una actividad constitutiva de la disciplina. Pero los peligros con que se enfrentaba la disciplina construida de ese modo, no han hecho sino intensificarse en los diecisiete años transcurridos desde la publicación del informe Greene, hasta el punto en que, en la opinión de este comité, la construcción ya no corresponde más a las prácticas que definen actualmente su campo. Sentimos, por lo tanto, que nuestra articulación de estándares sólo puede ser responsablemente acometida en el contexto de una redefinición de los objetivos y métodos de la disciplina. No basamos esta redefinición en un sentido abstracto del futuro de la disciplina sino más bien en las orientaciones que ya vienen siguiéndose en muchos departamentos y programas en todo el país.

#### RENOVAR EL CAMPO

El aparente internacionalismo de los años de posguerra implicó un eurocentrismo restrictivo que ha sido puesto en cuestión recientemente desde múltiples

perspectivas. La noción de que la promulgación de estándares pueda servir para definir la disciplina ha entrado en colapso ante la evidente y creciente porosidad de las prácticas entre las disciplinas. Por supuesto, todavía se producen estudios valiosos que siguen los modelos tradicionales de comparación, pero esos modelos corresponden a una disciplina que ya en 1975 se posicionaba a la defensiva y se sentía sitiada. El espacio actual de la comparación supone comparaciones entre producciones artísticas usualmente abordadas por diferentes disciplinas; entre varias construcciones culturales de esas disciplinas; entre tradiciones culturales de Occidente, tanto altas como populares y aquellas de las culturas no occidentales; entre las producciones culturales de los pueblos colonizados; entre las construcciones de género definidas como femeninas y aquellas definidas como masculinas, o entre las orientaciones sexuales definidas como *straight* y aquellas definidas como *gays*; entre modos raciales y étnicos de significación; entre articulaciones hermenéuticas de sentido y análisis materialistas de sus modos de producción y circulación; y mucho más aún. Esos modos de contextualizar la literatura en las áreas ampliadas del discurso, la cultura, la ideología, la raza y el género son tan diferentes de los viejos modelos del estudio literario según autores, naciones, períodos y géneros que puede que el término "literatura" ya no describa adecuadamente nuestro objeto de estudio.

En este contexto sociocultural inestable y en rápida evolución, muchos de los profesionales involucrados en la tarea de repensar el campo de la comparación tienen una relación cada vez más incómoda con las prácticas denominadas "literatura comparada". Se sienten ajenos a causa de la continua asociación de esas prácticas, intelectual e institucionalmente, con estándares que construyen una disciplina prácticamente irreconocible en relación con sus métodos e intereses actuales. Una señal de esa desafección es que muchos colegas cuyo trabajo entraría dentro de una definición expandida del campo no tienen una filiación institucional con la literatura comparada y no son miembros de la ACLA. Otra señal es la discusión que ha tenido lugar en algunos *Campus* sobre la posibilidad de añadir una frase del tipo "y Estudios Culturales", "y Crítica Cultural", o "y Teoría Cultural" al título del departamento o del programa, para sugerir alternativas ante las cuales la vieja designación puede ser inadecuada. Pero esos cambios de nombre no fueron ampliamente adoptados, en gran parte, nos parece, a causa de la creencia general de que esos nuevos modos de leer y contextualizar deben ser incorporados a la estructura misma de la disciplina. En el resto de este informe esperamos proporcionar un sentido que dé cuenta de cómo esa incorporación habilitará a la literatura comparada para posicionarse como un espacio productivo para el trabajo desarrollado en las humanidades.

EL PROGRAMA DE POST-GRADO<sup>2</sup>

1. Los fenómenos literarios ya no constituyen el centro exclusivo de atención de nuestra disciplina. Los textos literarios se abordan actualmente como una práctica discursiva entre muchas otras, en un terreno de producción cultural complejo, cambiante y, a menudo, contradictorio. Este terreno pone en cuestión la noción misma de interdisciplinarietà, en la medida en que las disciplinas fueron históricamente construidas para parcelar el campo del conocimiento en territorios manejables de la actividad profesional. Los comparatistas, conocidos por su propensión a ir más allá de los límites de las disciplinas, han expandido ahora las oportunidades para teorizar acerca de la naturaleza de los límites que han de cruzarse y para participar en su recartografización. Esto sugiere, entre otros ajustes fundamentales, que los departamentos de literatura comparada deberían moderar su foco en el discurso de la alta literatura y examinar la totalidad del contexto discursivo en el que los textos son creados y esas alturas son construidas. La producción de "literatura" como objeto de estudio podría ser comparada con la producción de música, filosofía, historia o la ley, como sistemas discursivos similares.

Nuestra recomendación para ampliar el campo de investigación -ya implementada por algunos programas y departamentos- no significa que el estudio comparativo deba abandonar los análisis estrictos de los rasgos retóricos, prosódicos u otro tipo de rasgos formales, sino que esas lecturas textualmente precisas deben dar cuenta también de los contextos ideológicos, culturales e intelectuales en los que se producen esos significados. Igualmente, las formas más tradicionales de trabajo interdisciplinario, tales como la comparación entre artes hermanas, deben darse en un contexto de reflexión acerca de las estrategias privilegiadas de significación de cada disciplina, incluyendo sus debates teóricos internos y la materialidad del medio al que se orienta.

2. El conocimiento de idiomas extranjeros sigue siendo fundamental para nuestra *raison d'être*.<sup>2</sup> Los comparatistas siempre fueron personas con un excepcional interés por los idiomas extranjeros, una habilidad inusual para aprenderlos y una capacidad vívida para disfrutar de su uso. Esas cualidades deben seguir siendo cultivadas en nuestros estudiantes. Más aún, debe alentárseles para que amplíen sus horizontes lingüísticos para que abarquen al menos una lengua no europea.

Los requerimientos precisos de lenguas variarán de departamento en departamento. Nos parece que una expectativa mínima es el estudio de dos

<sup>2</sup> *The Graduate Program*, en el original: equivalente al programa de Post-grado -maestría y doctorado. (Nota de la traductora).

<sup>3</sup> En francés, en el original.

literaturas en lengua original, un buen conocimiento de lectura en dos lenguas extranjeras y, para los estudiantes de las antiguas culturas europeas, árabes o asiáticas, la adquisición de una lengua "clásica" antigua. Algunos departamentos todavía requieren tres lenguas extranjeras y una clásica. Muchos requieren el conocimiento de tres literaturas. En cualquier caso, el contexto de esas exigencias debe extenderse más allá de su valor para el análisis del sentido literario y alcanzar su valor para la comprensión de la función de una lengua nativa en la creación de subjetividad, en el establecimiento de patrones epistemológicos, en la imaginación de estructuras comunales, en la formación de nociones como nacionalidad y en la articulación de resistencia y acomodamiento en relación con la hegemonía política y cultural. Más aún, los comparatistas deben estar alertas a las diferencias significantes *dentro* de cualquier cultura nacional, que provean las bases para la comparación, investigación y enfoque teórico crítico. Dentro de ellas existen diferencias (y conflictos) según la región, etnicidad, religión, género, clase y estatuto colonial o postcolonial. La investigación de los comparatistas es idealmente indicada para identificar los modos en que esas diferencias se relacionan y agrupan con diferencias de lengua, dialecto y uso (incluyendo jerga y *slang*) tanto como problemas de uso dual o múltiple del lenguaje y modos de hibridación.

3. En tanto que la necesidad y los beneficios particulares de un conocimiento profundo de lenguas extranjeras deben seguir siendo subrayados, deben también mitigarse las viejas hostilidades en contra de la traducción. De hecho, la traducción puede perfectamente considerarse como un paradigma para los problemas más amplios de la comprensión y la interpretación entre diferentes tradiciones discursivas. Puede decirse que la literatura comparada pretende explicar tanto lo que se pierde como lo que se gana en las traducciones entre los distintos sistemas de valor de las diferentes culturas, medios, disciplinas e instituciones. Yendo más lejos todavía, el comparatista debe aceptar la responsabilidad de localizar el espacio y tiempo particular en el que ella o él estudian esas prácticas: ¿Desde dónde hablo, y desde qué tradición(es) o contratradición(es)? ¿Cómo traduzco Europa o Sudamérica o África en una realidad cultural norteamericana o, Norteamérica en otro contexto cultural?

4. La literatura comparada debe comprometerse acuradamente en el estudio comparativo de la formación del canon y en su reconcepción. Debe prestarse también atención al rol de las lecturas no canónicas de los textos canónicos, lecturas realizadas desde variadas perspectivas, contestatarias, marginales o subalternas. El esfuerzo por producir tales lecturas, recientemente realizado por la teoría feminista y postcolonial, por ejemplo, complementa la investigación crítica en torno al proceso de formación del canon -cómo los valores literarios se crean y mantienen en una cultura particular- y revitaliza los intentos de ampliación de los cánones.

5. Los departamentos de literatura comparada deben desempeñar un rol activo en la promoción de la recontextualización multicultural de las perspectivas angloamericana y europea. Esto no significa abandonar esas perspectivas sino antes, cuestionar y resistir su hegemonía. Esta tarea puede requerir una reevaluación significativa de nuestra autodefinición como profesionales y de los estándares usuales del trabajo comparativo. Será mejor, por ejemplo, enseñar una obra en traducción, incluso si no se tiene acceso al idioma original, que dejar de lado las voces marginales por causa de su transmisión mediada. Por lo tanto, no solo suscribimos la observación de Levin, citada antes, de que sería "indebido purismo" requerir que todas las lecturas en los cursos de literatura comparada se hagan en lengua original. Condenamos, incluso ciertos cursos sobre literaturas minoritarias en los que la mayoría de las obras se leen en traducción. (Aquí debe reconocerse que las literaturas minoritarias también existen dentro de Europa; el eurocentrismo, en la práctica, implica tomar como centro las literaturas inglesa, francesa, alemana y española. Incluso la literatura italiana, con la excepción de Dante, se marginaliza con frecuencia). Similarmente, los modelos antropológicos y etnográficos para el estudio comparativo de culturas deben considerarse tan adecuados para ciertos cursos de estudio como lo son los modelos derivados de la crítica y la teoría literarias. Las personas a cargo de los departamentos y programas deben reclutar docentes de los departamentos de literaturas no europeas y de las disciplinas afines para dar cursos y colaborar en la ampliación de la dimensión cultural de los cursos de literatura comparada. En todos los contextos de su práctica, el multiculturalismo debe ser considerado, no como un modo políticamente correcto de adquirir información más o menos pintoresca sobre otros a quienes realmente no deseamos conocer, sino como una herramienta para promover una reflexión significativa en torno de las relaciones culturales, las traducciones, el diálogo y una herramienta para el debate.

Así concebida, la literatura comparada tiene varias afinidades con el trabajo que se está realizando en el área de los estudios culturales. Pero debemos precavernos de no identificarnos nosotros con ese campo, en donde la mayoría de los trabajos ha tendido a ser monolingüe y centrado en cuestiones acerca de culturas populares contemporáneas específicas.

6. La literatura comparada debe incluir comparaciones entre medios, desde los manuscritos tempranos hasta la televisión, hipertexto y realidades virtuales. La forma material que ha constituido nuestro objeto de estudio a lo largo de siglos, el libro, está en proceso de transformación en el marco de la tecnología informática y la revolución en las comunicaciones. Como un foco privilegiado para la reflexión de entrecruzamiento cultural, la literatura comparada debe analizar las posibilidades materiales de la expresión cultural, tanto fenomenal como discursiva, en sus diferentes contextos epistemológicos, económicos y políticos. El foco ampliado supone no sólo el estudio de los negocios editoriales

sino también el lugar cultural y la función de la lectura y la escritura y las propiedades físicas de los recientes medios comunicativos.

7. Las consecuencias pedagógicas de las cuestiones previamente señaladas deben explorarse en cursos, coloquios y otros foros auspiciados por los departamentos y programas de literatura comparada. Debe alentarse a los profesores de diferentes disciplinas para que se unan a los docentes de literatura comparada en cursos de enseñanza en equipo que exploren las intersecciones de sus campos y metodologías. Debe darse apoyo activo a los coloquios en que los profesores y alumnos discuten tópicos interdisciplinarios y de entrecruzamiento cultural. En tales contextos, la diversidad cultural de los estudiantes y los profesores puede tomarse un provechoso tema de reflexión y un medio para promover el aumento de la sensibilidad respecto de las diferencias culturales.

8. Todo lo dicho precedentemente sugiere la importancia del pensamiento teóricamente informado para la literatura comparada como disciplina. El entrenamiento de un comparatista debe proveer una base histórica para este pensamiento. Muy temprano en sus carreras, probablemente en su primer año, debe exigirse que los estudiantes de posgrado sigan un curso de historia de la crítica literaria y teoría. Ese curso debe ser pensado para mostrar cómo se han desarrollado y modificado las principales cuestiones y para proveer a los estudiantes de las bases necesarias para evaluar los debates contemporáneos en sus contextos históricos.

#### EL PROGRAMA DE GRADO<sup>4</sup>

1. En la medida en que la disciplina se desarrolle en el nivel de posgrado, muchos de los cursos de grado reflejarán naturalmente esos cambios de perspectiva. Por ejemplo, los cursos de literatura comparada enseñarán no simplemente los "grandes libros" sino también cómo un libro llega a ser designado "gran libro" en una cultura particular, esto es, qué intereses han sido y son articulados para mantener esa calificación. Cursos más avanzados pueden centrar ocasionalmente la discusión en clase sobre las actuales controversias acerca de cuestiones como eurocentrismo, formación del canon, esencialismo, colonialismo y estudios de género. La nueva composición multicultural de muchas de nuestras clases debe ser activamente resaltada como estímulo pedagógico para la discusión de esas cuestiones.

<sup>4</sup> *The Undergraduate Program*, en el original. Corresponde al programa de grado. En EE.UU se denomina "bachillerato" y sus orientaciones son dos: *Bachelor* en ciencias (BS) o en artes (BA).



2. Las exigencias para el diploma de especialización (Major)<sup>5</sup> pueden ofrecer un conjunto flexible de opciones. Un modo de definir las, adoptado actualmente en muchas instituciones es: (a) dos literaturas extranjeras, con la exigencia de dos idiomas; (b) dos literaturas, una de las cuales puede ser anglófona; y (c) una literatura no anglófona y otra disciplina. Con el propósito de que alcancen alguna preparación concreta en cuestiones de traducción más allá de la matriz cultural europea, puede alentarse en los estudiantes el estudio de idiomas como árabe, hindi, japonés, chino o swahili. Los departamentos y programas de literatura comparada necesitarán esforzarse para hacer esos cursos atractivos en esas lenguas y tendrán que encontrar la manera de incluir esas literaturas en la especialización de grado.

3. Los programas de grado deben ofrecer un espectro de cursos que estudien la relación entre culturas europeas y no europeas y se debe exigir que todos los estudiantes sigan algunos de esos cursos. Estos y otros cursos de literatura comparada deben comprometer a los estudiantes en la reflexión teórica sobre los métodos de llevar a cabo ese tipo de estudio. También se necesitan cursos de grado en teoría literaria contemporánea.

4. Cuando conozcan el idioma original, los profesores de los cursos de literatura comparada se referirán con frecuencia al texto original de una obra que analizan en traducción. Más aún, deben referirse a la teoría y a la práctica de la traducción como parte integral de esos cursos.

5. Los docentes de literatura comparada deben ser conscientes y hacer conscientes a sus alumnos de las áreas temáticas relacionadas en sus instituciones fuera de la disciplina -lingüística, filosofía, historia, estudios sobre medios, estudios sobre cine, historia del arte, estudios culturales- y promover las migraciones y cruces extradisciplinarios.

## CONCLUSIÓN

Sentimos que la literatura comparada se encuentra en una coyuntura crítica de su historia. Puesto que nuestro objeto de estudio nunca ha tenido la fijeza determinada por límites nacionales y usos lingüísticos, la necesidad de redefinirse a sí misma no es ajena a la literatura comparada. El momento actual es

<sup>5</sup> *Major*: corresponde a la especialización de grado. Por ejemplo, un bachillerato en artes con un *major* (especialización) en sociología. Los *majors* sólo existen en el nivel de grado. Los postgrados se clasifican por áreas (estudios latinoamericanos, por ejemplo).

particularmente propicio para una revisión de esa índole, dado que las tendencias progresivas en los estudios literarios, orientadas hacia un curriculum multicultural, global e interdisciplinario, son comparativas por naturaleza. Los estudiantes de literatura comparada, con su conocimiento de lenguas extranjeras, su entrenamiento en traducciones culturales, su manejo en el diálogo entre disciplinas y sofisticación teórica, están bien posicionados para sacar provecho de la ampliación de la esfera de incumbencia de los estudios literarios contemporáneos. Nuestro informe adelanta algunas ideas orientadoras sobre el modo en que puede estructurarse la curricula para expandir las perspectivas de los estudiantes y estimularlos para que piensen en términos culturalmente pluralísticos.

Sin embargo, se impone una advertencia. Aunque creemos que la "comparación" tal como aquí la definimos, representa la corriente del futuro, las incertidumbres económicas del presente están actuando en sentido opuesto en muchas universidades y colleges. Las restricciones presupuestarias han hecho que los departamentos de literatura definan conservadoramente sus necesidades, enfatizando la importancia de que los estudiantes de literatura comparada puedan demostrar entrenamiento sólido en su literatura nacional primaria. Dado el carácter impredecible del actual mercado de trabajo, es más importante que nunca que los estudiantes comiencen a pensar lo más tempranamente posible en su carrera de posgrado, en el perfil profesional que tendrán y que los profesores les ofrezcan consejo acerca de cómo labrar su identidad profesional en todos los estadios de sus carrera. Esta recomendación no representa una entrega cínica a las fuerzas del mercado sino que es un reconocimiento de que nos encontramos en un período de transición y de que los comparatistas deben ser conscientes del cambiante paisaje económico y sociopolítico en el que operan.

Dicho esto, sentimos que las nuevas direcciones por las que hemos abogado para nuestro campo, lo mantendrán a la cabeza de los estudios humanísticos, y esperamos los desafíos que traerán consigo los futuros desarrollos.

Respetuosamente,

CHARLES BERNHEIMER, JONATHAN ARAC; MARIANNE HIRSCH; ANN ROSALIND JONES;  
RONALD JUDY; ARNOLD KRUPAT; DOMINICK LACAPRA; SYLVIA  
MOLLOY; STEVE NICHOLS; SARA SULERI.

Traducción de Claudia Gilman especialmente para este volumen.

## LA LITERATURA COMPARADA: INFORME PARA UNA ACADEMIA (NORTEAMERICANA)

En su *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm (443-444) señala al pasar el carácter eminentemente teórico del marxismo de los sesenta y su vinculación fuerte con las instituciones universitarias. El fenómeno de la academización de la izquierda y el progresismo en general también es tema de la introducción de Bruce Robbins al volumen consagrado a la nueva situación de los intelectuales. Su hipótesis, resumida algo sumariamente, afirma, a pesar de la ola neoliberal de la era de Reagan, el “éxito” de la izquierda y su penetración en las instituciones educativas y culturales de los EE.UU.<sup>1</sup> Con variaciones, podría decirse que la descripción de este sesgo teorístico y crítico en la cultura intelectual también puede rastrearse en los trabajos de Perry Anderson<sup>2</sup> y en las hipótesis de Alvin Gouldner sobre la cultura del discurso crítico como característica principal de los intelectuales.

La amplitud actual del fenómeno es en parte el legado de los años sesenta y del carácter juvenilista y estudiantil de las principales revueltas ocurridas en ese período en el Primer Mundo. La academización de la izquierda desplazó ciertas prácticas intelectuales, consideradas “radicales” desde el punto de vista de sus inclinaciones políticas hacia el interior de las universidades.

Ciertamente, están en juego las diversas modalidades de las “políticas de representación” que se reivindican en relación con la visibilidad creciente de particularismos, enfrentamientos y antagonismos, en otras palabras, de una nueva mirada sobre la sociedad que tiende a resaltar las diferencias de diversa índole y cómo se articulan las representaciones de los diferentes sectores, grupos, etnias, estratos. Esta inserción del progresismo en el interior de la academia, el discurso crítico y teórico afectó por fuerza las disciplinas, en particular en los EE.UU, en donde la politización es eminentemente universitaria, en contraste con la cultura política y cívica de la ciudadanía en general.

Como no podía ser de otra manera, la literatura comparada, una disciplina establecida vigorosamente en la posguerra resultó alterada por ese panorama y

<sup>1</sup> Ver en especial, Bruce Robbins, “Introduction: The Grounding of Intellectuals” y Stanley Aronowitz, “On intellectuals”.

ha debido responder a los desafíos del multiculturalismo, por un lado y al auge de los estudios culturales, que rechazan el elitismo tanto del canon como del concepto mismo de la literatura "alta" como objeto de estudios, por el otro. Las nuevas modalidades de politización expresadas por nuevas disciplinas pone en cuestión los fundamentos ideológicos de la escuela comparatística norteamericana y los practicantes actuales de la disciplina se encuentran ante el desafío de adecuarse al embate multiculturalista.

#### MUERTE Y/O RESURRECCIÓN DE LA LITERATURA COMPARADA

¿Se muere o no se muere la literatura comparada? Y en caso afirmativo: ¿su agonía es un castigo por sus muchos pecados (eurocentrismo, racismo, machismo, elitismo) o un síntoma de la transformación del mundo y de la emergencia de nuevos objetos en los que hincar el pensamiento?

El informe sobre "el estado del arte", remitido en 1993 por un comité presidido por el comparatista Charles Bernheimer a la American Comparative Literature Association (ACLA) y las reacciones que suscitó entre los académicos de los EE.UU. son un buen punto de partida para reflexionar en torno a la tensión entre los aspectos organizativos de una disciplina y su *libido sciendi*, entre los presupuestos que rigen su existencia de hecho y los que orientarían su legitimidad intelectual en las instituciones universitarias norteamericanas.

Del conjunto de posiciones expresadas en el volumen que recoge tanto el informe Bernheimer como sus diversas lecturas e interpretaciones se hace evidente que la literatura comparada, para la Academia norteamericana, más allá de su retórica, se coloca a la defensiva, es decir, asume su estado como de crisis. No son pocos los que anuncian que ya se cavó la fosa en donde dignamente reposarán los restos de la literatura comparada como disciplina. Otros, en cambio, proclaman la necesidad de un nuevo maquillaje: la literatura comparada habría dormido el sueño de Rip Van Winkle y si desea despertar de su anacronismo político, ideológico y cultural, deberá hacerlo luciendo nuevos afeites, en especial, los de los estudios culturales. No falta tampoco quien proponga la necesidad de una nueva nomenclatura: *Translation studies*, *Comparative media*, etc. Y por último, se aventura también la posibilidad de que la especialización en literatura comparada sea reemplazada por la de estudios de área y/o la ubicación de los objetos de interés comparatístico en diferentes marcos cronológicos (estudios medievales, estudios sobre el Renacimiento, modernismo, posmodernismo, por ejemplo).

## CRISIS PROFUNDA Y NECESIDAD DE ARQUEOLOGÍA

La institucionalización de la literatura comparada en los EE.UU es un hecho de la posguerra: su internacionalismo militante proponía la posibilidad de una reconstrucción esperanzada de un campo de afinidades, de un internacionalismo solidario en contra de los peligros de la afirmación nacionalista, con la voluntad de ver en la literatura (y el arte) una afirmación universal de valores humanos no limitados por fronteras.

Actualmente están en cuestión las bases de ese presunto internacionalismo, como también los desplazamientos hacia la teoría que caracterizaron a la disciplina a finales de los años setenta. En efecto, en ese momento se inició la "era de la teoría" con una franca predilección por la deconstrucción encarnada por Paul de Man y Jacques Derrida. Casi puede decirse que la teoría literaria fue el producto oficial de la literatura comparada como disciplina. Primera crisis, pues: de la literatura considerada como repositorio de valores comunes se pasó a la crítica de esas certidumbres, los valores mostraron ya la hilacha, la ilusoriedad. El sujeto se reveló como un efecto equívoco de desplazamientos retóricos. De modo que la práctica (a veces acrítica) del deconstruccionismo hizo colapsar las bases mismas de la ilusión comparatista, al demostrar cómo un elemento estaba siempre contaminado por el otro y poniendo en cuestión las bases identitarias que fundaban el ejercicio de la comparación.

Segunda crisis: La aporía inevitable de la indecidibilidad deconstructiva, a la que se identificó como causante de cierto desapego escéptico respecto del mundo social se tornó problemática. "Incluso aquéllos, incluido yo mismo, que habían sido profundamente influidos por la deconstrucción se sintieron cansados de la vigilancia sistemática y desconfiada, cansados y desmoralizados del trabajo de corroer las bases sobre las que nos sustentamos, cansados de ser mortalmente rigurosos, cansados de las comparaciones que siempre llevaban a la indiferencia" (Bernheimer, S.). De esa fatiga habría derivado un nuevo interés por resucitar los contextos psicológicos, históricos o sociológicos, un renacimiento de las relaciones extrínsecas de la literatura, bajo la presión de los postulados de la crítica feminista (tributaria en un comienzo de la deconstrucción) pero preocupada por desentrañar relaciones de poder de otra índole, y por el auge (y prestigio) de los estudios postcoloniales, que revelaron las formas simbólicas de la coerción de las múltiples formas de la otredad. De ese modo, se habría

2 Ver en particular, el capítulo 3, "Cambios formales", en donde Anderson afirma: "El hecho más sorprendente de toda la tradición que va de Lukács a Althusser y de Korsch a Colletti es la abrumadora preponderancia de los filósofos profesionales... Socialmente este cambio significó un emplazamiento académico creciente de la teoría elaborada en la nueva época. [...] al fin de la segunda guerra mundial, la teoría marxista había emigrado de manera prácticamente total a las universidades..."

producido una renovación del análisis moral en la arena de las prácticas sociales que desafiaba a las poéticas de la retoricidad propuestas por la teoría pura y dura. Las exigencias del multiculturalismo no facilitaron la tarea de la literatura comparada: la ampliación brutal del campo so pena de incurrir en etnocentrismos de variado pelaje, la adopción de nuevos criterios para superar el "great divide",<sup>3</sup> la frontera que durante años dividió el mundo de la cultura alta y la baja cultura, la crítica en contra de cualquier mecanismo de exclusión y dominio ilegítimo, pusieron a la literatura comparada contra la espada y la pared.

Por esa razón, solo muy superficialmente el volumen *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* consiste en la discusión del informe del comité presidido por el comparatista Charles Bernheimer<sup>4</sup> ante la American Comparative Literature Association (ACLA) sobre los estándares de la disciplina. Más bien se trata de responder a la puesta en cuestión de la disciplina misma, de su pasado, presente y futuro, en el marco de la demanda de autoconciencia generalizada por la que todo pensamiento, doctrina, posición, certidumbre, práctica o disciplina deben dar cuenta de sí mismos, de sus presupuestos y lagunas, de sus puntos ciegos y sus consecuencias.

Estatutariamente, la ACLA se obliga a comisionar cada diez años la redacción de un informe sobre los estándares de la disciplina, que luego se somete a la consideración de sus miembros. El informe Bernheimer es el tercero de la serie y constituye ante todo, una lectura de los informes anteriores<sup>5</sup> en la medida en que su documento propone una arqueología de la disciplina y considera a los informes precedentes textos emblemáticos e intertextos problemáticos.

La alusión, en el título, del informe Bernheimer ("Comparative Literature at the Turn of the Century") a la hecatombe de lo finisecular, marca la diferencia con respecto a los precedentes y señala la intrusión de la historia en la identidad de la disciplina. El hiato temporal, la ruptura del orden armonioso de los múltiplos es síntoma de la problematicidad conceptual de la disciplina en la década del ochenta. Hubo un informe realizado 1985 que no satisfizo al comité de la ACLA y por lo tanto no fue dado a conocer.

En su introducción al informe y comentario final, en lo que es también una reseña de la discusión en torno al informe, Bernheimer subraya

<sup>3</sup> Cf. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

<sup>4</sup> El comité está integrado por "top scholars" de distintas instituciones y cubre un campo amplio y variado de especializaciones (narrativa y genealogía, estudios sobre el siglo diecinueve, Renacimiento desde la perspectiva del feminismo y los estudios culturales, crítica feminista, *black studies*, estudios culturales, teoría, estudios étnicos, literatura nativa de EE.UU., historia intelectual, literatura medieval, estudios latinoamericanos, colonialismo y postcolonialismo).

<sup>5</sup> El informe Levin, "Report on Professional Standards" (1965) y el informe Greene, "A Report on Standards" (1975).

involuntariamente una de las características más sorprendentes de esta discusión sobre la literatura comparada: su naturaleza disciplinaria, su asociación con el "salida laboral" del graduado en literatura comparada, no hacen sino enfatizar esta dirección. Sin duda, algo de este efecto de reflexión más organizacional que conceptual deriva del propósito de la ACLA al solicitar un informe sobre los estándares profesionales. El último comité a cargo del informe, sin embargo, prefirió, antes que establecer standards, dar prioridad a la discusión sobre "la misión intelectual de la disciplina". La incomodidad de proporcionar un modelo de standards surge de la dificultad para definirlos ante la crisis de la disciplina misma ante la ampliación del campo de estudio abierta por las posiciones multiculturalistas. Pero también revela la desconfianza de la academia posmoderna ante el carácter inherentemente impositivo de la noción misma de estándar.

Lo dicho más arriba explica las causas de la inaceptabilidad, en los noventa, de los informes previos de Levin y Greene: básicamente, la caracterización de la literatura comparada como disciplina de elite. El informe Levin y el informe Greene se sitúan en la misma sintonía de onda. La disciplina se reserva para los "alumnos más altamente calificados" y "no puede estar disponible para todos los estudiantes" sino sólo para "los más dotados", a causa de su carácter "inherentemente arduo". Greene, en 1975, anuncia la emergencia de una nueva visión de literatura global y advierte que "pocos comparatistas están preparados para las consecuencias de esta ampliación de horizontes, pero éstas no pueden ser ignoradas." Greene no establece nuevos objetivos y posibilidades para la disciplina, al menos, no tanto como trata de defender y preservar los requisitos propuestos por su antecesor en un marco de derrumbe del edificio conceptual.

Para los redactores del informe Bernheimer, los intentos por delimitar la incumbencia de la disciplina realizados previamente, la construcción de la disciplina misma ya no corresponde a las prácticas que definen actualmente el campo. Y advierten que, quizás, el mismo término "literatura" ya no describe adecuadamente el objeto de estudio.

#### LAS LENGUAS DEL COMPARATISTA: IDIOMA EXTRANJERO ¿PARA QUIÉN?

El dominio de lenguas extranjeras, un requisito esencial del comparatista, pareciera ser una de las competencias constitutivas del comparatista, al punto tal que pese a su "progresismo" y a la incomodidad evidente para seguir defendiendo este criterio de identidad disciplinaria, el informe Bernheimer sigue sosteniendo que el conocimiento de lenguas extranjeras continúa definiendo la identidad profesional del comparatista norteamericano. Sobre ese punto en particular parece dibujarse la problemática central de la definición de la práctica de la disciplina, como se comprueba en la recurrencia del tema en todas las reflexiones sobre el futuro de la literatura comparada y las muchas opiniones en

favor de mantener ese criterio: la capacidad para trabajar en varias lenguas define la pertenencia a la disciplina.

El escozor que resulta del planteo de exigencias idiomáticas más arduas para los programas de literatura comparada deriva en algunos casos en una propuesta metalingüística. Desde las posiciones que caracterizan el progresismo norteamericano (expresadas por la defensa o censura de ciertos usos de lenguaje) Mary Louise Pratt ("Comparative Literature and Global Citizenship", en Bernheimer) propone eliminar del léxico la expresión "lengua extranjera" que implica desde el vamos un posicionamiento ilegítimamente autocentrado y reemplazarla por la expresión "lenguas modernas".

La cuestión del dominio de lenguas es especialmente relevante en el marco de la preocupación multiculturalista. La literatura comparada se convertiría ella misma en una utopía fáustica: saberlo todo. En un posicionamiento que podría caracterizarse como una advertencia del tipo "Multiculturalismo o el que mucho abarca, poco aprieta", se puede objetar que para quien desee especializarse en la lírica europea del siglo XIX será mucho más útil saber algo sobre el verso latino que aprender guaraní, no importa cuán multicultural pueda ser esa última elección. La apertura multiculturalista de la literatura comparada implica el riesgo de una imposible y no siempre relevante maratón lingüística que abarcara tanto el latín, como el coreano, el árabe y el swahili.

Como paliativo y alternativa a la necesidad de un polilingüismo concebido como necesario, Rey Chow ("In the Name of Comparative Literature", en Bernheimer) propone que los estudiantes que no poseen necesariamente un conocimiento profundo de otro idioma que no sea su idioma nativo se introduzcan en la literatura comparada mediante el estudio de la teoría posestructuralista dado que el propósito pedagógico clave de dicha teoría, según Chow, es el estudio del lenguaje mismo.

Lo que sin embargo debe ponerse de relieve en este punto es el comentario incidental del informe Bernheimer sobre la nueva composición multicultural del alumnado en las universidades norteamericanas. Es este el hecho que matiza la idea del aprendizaje de lenguas como un privilegio. Por un lado, no se trata ya solamente de hablantes nativos de las lenguas "centrales"; por otro, se define un campo (un campus) al que las lenguas advienen, no por el esfuerzo de la adquisición, sino por el milagro de la demografía universitaria. La cuestión de las lenguas del comparatista está fuertemente asociada a las posiciones respecto de la traducción y a todo el sistema de analogías y tensiones bajo el que se pueda considerar la relación original/copia, versión, lectura, etc. En una introducción muy sumaria a la literatura comparada, Susan Basnett<sup>6</sup> llega a sugerir incluso que ésta debería considerarse una rama subsidiaria de los *Translation Studies*. La operación se basa en el gesto de invertir (manteniendo

<sup>6</sup> Ver reseña en este mismo número de *Filologia*.



la dicotomía) los lugares del opresor y el oprimido. Si durante muchos años, el arte de la traducción se consideró derivativo y subsidiario, habría llegado la hora de la reivindicación: la traducción como lectura es más creativa que un eventual respeto a la noción de "original". La conceptualización de la traducción como "*les belles infidèles*", según han señalado algunas estudiosas feministas, reitera los modos de exclusión y legitimación basados en el género, al tiempo que la exigencia de fidelidad impuesta a la traducción recordaría los mecanismos por los que se imponen a las mujeres conductas basadas en la defensa de la propiedad del hombre sobre el cuerpo de la mujer.

La traducción se halla en el centro del debate multiculturalista, en la medida en que instala una constelación de temas, preocupaciones y geografías. Está atravesada por una compleja constelación de problemas: el debate entre lo central y lo remoto, la crítica del elitismo, tanto de las culturas hegemónicas como de los políglotas, el nivel cultural y social de las nuevas camadas de estudiantes, la democratización de la cultura.

Por eso no sorprende que el informe mitigue la desconfianza ancestral de los comparatistas respecto del valor de la lectura de textos en traducción, en momentos en que las exigencias ideológicas de pluralismo y la respuesta al problema de la comunicación entre tradiciones erige como modelo la figura del intelectual como traductor de las diferentes tradiciones culturales.

Pese a todo, el dominio de lenguas y la lectura de textos en idioma original constituyen uno de los últimos bastiones del comparatismo: se tratará entonces, de revisar los criterios ideológicos de selección de esas lenguas y de ampliar las posibilidades de distinguir las diferencias lingüísticas dentro de un "mismo" idioma nacional. Naturalmente, estas posiciones vuelven a conducir a la literatura comparada ante un nuevo abismo de indefiniciones, en la medida en que la alta percepción de las diferencias hace de las literaturas nacionales (tradicionalmente institucionalizadas en otros departamentos y cuyos límites mismos el comparatismo niega) un nuevo objeto de las literaturas comparadas.

El purismo polilingüista de Fox-Genovese ("*Between Elitism and Populism: Whither Comparative Literature?*" en Bernheimer), para quien es inconcebible que los profesores enseñen textos que no pueden leer en idioma original, conduce a la enseñanza de la literatura comparada a otra paradoja, como se observa en su propuesta de "abrir la literatura comparada a profesores procedentes de variadas culturas que no han sido incluidos por la literatura comparada quizás porque los profesores que saben Thai no han enseñado habitualmente literatura". ¿Se debe entonces privilegiar el saber del profesor de lengua por sobre el saber del profesor de literatura? ¿Para que sea comparada, la literatura debe dejar de ser literatura?

En este debate se olvida quizás, que la literatura no trabaja exclusivamente con lenguajes naturales, o dicho de otra manera, que hay "lenguas" propiamente literarias: los modelos formales del relato, el poema y los géneros, que pertenecen a la literatura con independencia de los lenguajes naturales.

## LA INESPECIFICIDAD COMO RASGO CONSTITUTIVO

Tanto Bernheimer como casi todos los comentaristas de su informe parecen suscribir (sin embargo, con evaluaciones diversas del fenómeno) treinta y siete años después, el lamento de René Wellek (282-296) -originalmente proferido en 1958- cuando afirma: "La señal más seria del precario estado de nuestro estudio es el hecho de que no ha sido capaz de establecer su propio tema ni una metodología específica". La impresión general, compartida por los firmantes del informe es que al final de cuentas, la literatura comparada es por definición, indefinible. Esa indefinición o inestabilidad para darse una identidad diferencial es considerada intrínseca a la disciplina, precisamente porque su objeto de estudio nunca fue fijo ni estuvo determinado por límites nacionales y usos lingüísticos. Es decir, que la permanente autodefinition le es inherente. Justo es decir que en este caso, la necesidad de una nueva identificación proviene del arrinconamiento a la que es sometida por las nuevas tendencias en los estudios literarios hacia un curriculum multicultural, global e interdisciplinario.

Campo inestable, cambiante, inseguro y autocrítico. En palabras de Roland Greene: "la literatura comparada es necesariamente el menos establecido, el más difícil, el más mercurial de todos los campos de estudio literario" y se reinventa con cada generación. No posee ningún cuerpo común de conocimientos más que el de los estudios literarios y carece de propósito central.

El camino de la inespecificidad y el abierto rechazo a establecer estándares rígidos permite la deriva de sugerir que existirían comparatistas innatos entre los miembros más destacados de la profesión. Conciencia exiliada, el comparatista no se siente "en casa" en ningún lugar, trabaja en el borde de cada tema, su condición es la de quien navega entre lenguas, culturas, artes o discursos, lo que equivale a postular que la literatura comparada resulta así una elección profesional determinada por un tipo particular de subjetividad. Circunstancias peculiares de nacimiento, formación, cúmulo coyuntural de experiencias constituirían también cierto tributo a la biografía personal como clave de la competencia profesional.

### LITERATURA: ¿UNA PRÁCTICA DISCURSIVA ENTRE OTRAS?

No son pocos los que leyeron el informe Bernheimer como un peligroso borramiento del interés por la literatura. Rifaterre ("On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies" en Bernheimer), Brooks ("Must We Apologize", en Bernheimer) y Culler ("Comparative Literature, at Last!" en Bernheimer) -un poco más "vieja guardia"- consideran que la propuesta del informe implica un abandono de los estudios literarios y un aplanamiento de la especificidad de la literatura. Rifaterre alerta sobre la asimilación de la literatura

comparada con los objetivos y métodos de los estudios culturales. Como reacción al énfasis en la contextualización característico de estos últimos (y positivamente valorado en el informe Bernheimer), Rifaterre declara que un texto puede ser considerado literario cuando sobrevive a la extinción de las cuestiones, la desaparición de las causas y la memoria de las circunstancias a las que el texto (ahistórico y significativo más allá de todo contexto) inicialmente dio respuesta. La literatura, por lo tanto descansa solamente en el texto y no debe confundirse ni con su génesis ni con su recepción. El canon, como excrecencia cultural del texto, debería ser objeto únicamente de los estudios culturales. Con la altivez de quien no teme a la mala conciencia, Rifaterre se pregunta, sin inocencia alguna: "quisiera saber qué es lo que no anda bien con la alta literatura o por qué debe ser degradada para dejarle espacio a otras formas". Por su parte, para que la literatura comparada cumpla su función singular, Culler propone que los estudios culturales se enmarquen exclusivamente en los departamentos de literaturas nacionales. Solo resistiéndose a su conversión en estudios culturales, la literatura comparada encontrará una nueva identidad, como espacio de estudio del fenómeno literario en sus más amplias dimensiones.

La promesa interdisciplinaria y multiculturalista se encuentra fácilmente ante la posibilidad de convertirse en una arbitraria mescolanza de análisis televisivo, estilos de baile y la asimilación de la literatura comparada a los compromisos de dicha promesa corre el riesgo de que se reemplace el estudio de la literatura por una mezcla de historia social, sociología de aficionado e ideología personal.

Sin duda, la excesiva entrega a los postulados multiculturalistas por parte de la disciplina en su versión norteamericana, pasa por alto algunas evidentes verdades. Para empezar, la disputa eurocentrismo versus globalismo, cultura alta versus cultura popular, no son la misma discusión. Su agrupamiento enmascara una agenda que no es menos ideológica que la agenda original de la literatura comparada. Y también pone de relieve el hecho de que no es hay ninguna evidencia sensata de que en las literaturas de países cuya lejanía y "minoridad" tanto seducen la buena conciencia de los académicos, habrán de encontrarse necesariamente mensajes progresistas, gritos de protesta o voces de liberación.

#### CONCLUSIÓN: SOBRE EL INFORME PARA UNA ACADEMIA (NORTEAMERICANA)

La conclusión del informe Bernheimer y los comentarios coincidentes en torno a ésta son a la vez el punto de partida de la reflexión: que la literatura comparada se encuentra en una coyuntura decisiva, amenazada de contaminación con los hegemónicos estudios culturales y postcoloniales, que parecen haber recogido su guante misional y por la ampliación brutal del campo que suponen las exigencias del multiculturalismo. Paradójicamente, el espíritu internacionalista

que caracteriza la intención y la institucionalización de la literatura comparada como disciplina, revela, en los EE.UU un tratamiento peculiarmente idiosincrático. Nacionalmente idiosincrático.

Los intentos por redefinir la literatura comparada en la academia norteamericana se enfrentan con diversos problemas, de índole heterogénea:

1. La existencia de departamentos de literatura comparada, esto es, un problema de facto.
2. La existencia de nuevos objetos de estudio, de nuevas áreas de investigación, esto es, un problema de relevancia.
3. La identificación de un sistema de legitimidades, áreas, posiciones, saberes y estrategias interpretadas en términos de una dialéctica del bien y el mal, esto es, un problema moral.

Se podría afirmar, siguiendo a Elizabeth Fox-Genovese, que la línea divisoria dentro de las posiciones sobre la literatura comparada deriva en la existencia de dos bandos principales que podrían ser definidos, uno como el bando elitista, el otro, como el bando populista. Este último, representado bastante bien por el informe Bernheimer, se habría adaptado mejor a los criterios de la *affirmative action* y seguiría con mayor voluntad los criterios contemporáneos de corrección política. Como dice Tobin Siebers ("Sincerely Yours" en Bernheimer), la lectura del informe Bernheimer demuestra que los comparatistas "todavía creen que de tener suficiente dinero, podrían producir el tipo de gente que mejoraría el mundo".

Es aquí donde pueden retomarse las observaciones del comienzo sobre la academización del progresismo y la nueva flexión del tema de la mala conciencia característica de los intelectuales.

Para contrarrestar la indigna historia de opresión e injusticia, la literatura comparada siente suya la misión de lavar los pecados del mundo, en parte porque se ha demostrado hasta qué punto acompañó ideológicamente acciones tan culpables como la formación de un canon en el que las voces excluidas hacen oír ahora sus gritos lastimeros. En otras palabras, la literatura comparada encuentra hoy que no ha sido políticamente correcta. La especialidad confiesa, ahora, la conciencia culpable del opulento, en parte como reacción ante las nuevas disciplinas, enfoques y/o estudios de área que, como los *women's studies*, *postcolonial studies*, *cultural studies*, etc. expresaron su afinidad con la corriente "democratizadora" que afectó profundamente la institución universitaria y cuestionaron la legitimidad de las disciplinas establecidas antes del "descubrimiento teórico" del universo de los excluidos y las minorías.

De allí las exigencias de que una disciplina, en este caso la literatura impositivo, rechazo de todo esencialismo: se formula incluso que existe una misión intelectual del comparatista que recuerda, en sus ecos, cierta idea de *engagement* y transformación del mundo social con las armas específicas de ese

modo de conocimiento abierto a las diferencias. El campo elíseo de la literatura comparada (considerada durante años una disciplina de élites, territorio exclusivo de los intelectuales más preparados, más cultos, más eruditos y políglotas) está actualmente sembrado de buenas intenciones. En sentido moral, literalmente.

Sin embargo, esta tarea tiene como horizonte de realización un campo cuyo margen es verdaderamente estrecho, casi un campo minado.

La ampliación del campo en la era multiculturalista sumada a la lectura en clave moral, obliga a ciertas torsiones elusivas y propulsa la operación consistente en definir, antes que un campo de positivities y tareas, un conjunto de restricciones, un repertorio de tabúes que conspiran contra la posibilidad de un comparatismo legítimo (y, reconozcámoslo, de toda tarea cultural). Bernheimer (9) presenta de este modo este lecho de Procusto: "No importa cuántos años te hayas dedicado a estudiar una cultura; si no te pertenece "por la sangre" siempre se te podrá achacar inautenticidad. Cuantas más literaturas comparas, tanto más imperialista colonizador parecerás. Si señalas lo que esas culturas tienen en común -temáticamente, moralmente, políticamente- se te podrá acusar de imponer un modelo universalista que suprime las diferencias particulares. Si, por el contrario, subrayas las diferencias, entonces las bases de la comparación se toman problemáticas y tu respeto por la singularidad de formaciones culturales particulares puede sugerir la imposibilidad de cualquier relación significativa entre culturas".

Implícita en la frase de Bernheimer, se dibuja una figura temible, la de una fiscalía que en nombre del Poder, de la Revolución o de lo Políticamente Correcto (según los diversos avatares o instancias en los que se arrincona un reclamo de pureza ideológica, crítica, teórica o estética, que siempre oficia de censor), no oculta las viejas prácticas intelectuales de comisariado cultural y la competencia por el "progresismo" entre disciplinas.

Irónicamente, el Tercer Mundo (los ¿Postcoloniales?), las mujeres, los judíos, los homosexuales, estamos a salvo y podemos cometer tranquilamente nuestros propios errores. Estamos, por una vez, a salvo de algo.

CLAUDIA GILMAN

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- ANDERSON, PERRY. 1976. *Considerations on western marxism*. London. New Left Books.  
BASNETT, SUSAN. 1993. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford & Cambridge, Blackwell Publishers.

- BERNHEIMER, CHARLES (ed.). 1995. "Introduction. The Anxieties of Comparison". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- GOULDNER, ALVIN. 1980. *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*. Madrid, Alianza.
- HOBBSAWM, ERIC. 1995. *Historia del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- ROBBINS, BRUCE (ed.). 1990. *Intellectuals. Aesthetics, Politics, Academics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- WELLEK, RENÉ. 1963. "The Crisis of Comparative Literature" en *Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press.

## LA ANGUSTIA DE LAS FRONTERAS: ¿LITERATURA COMPARADA O ESTUDIOS CULTURALES?

¿Cómo pensar las fronteras? ¿Línea imaginaria que separa lo conocido de lo extraño?, ¿territorio indeciso sobresaturado de contradicciones?, ¿espacio de disputa y de mezclas?, ¿zona híbrida que pertenece a cualquiera y a nadie? Lo cierto es que las fronteras -reales o imaginarias- requieren una permanente política de patrullaje. La custodia la ejercen la policía o los ideólogos. Muy a menudo, estos ideólogos son miembros académicos más o menos conspicuos que buscan conciliar el difícil entendimiento entre la libertad amplia que desean para sus trabajos y la libertad vigilada que quieren para los demás cuando no se admite la rigidez de los límites. En las páginas que siguen, el tema será las fronteras.

Hay épocas inciertas que se mueven con escepticismo y desconfianza, tironeadas por incertidumbres radicales que involucran, por igual, a los sujetos individuales y a la vida comunitaria. Los procesos de democratización que empezaron hace más de doscientos años continúan alternando breves momentos de seguridad con otros en los que el terreno firme se convierte en arenas movedizas. Estamos en un fin de siglo que ha hecho de los finales una de sus consignas: desde el fin de la historia, pasando por las ideologías y el agotamiento de los grandes relatos, hasta el fin de lo social o de las economías nacionales engullidas por la globalización. La anulación de las fronteras científicas por el gesto interdisciplinario constituye otro de los aspectos de la caída de las murallas.

Lejos de ser original, el diagnóstico apocalíptico retrotrae a los tiempos en que la voz profética de Martí (209) pronunció las palabras precisas donde el credo democrático no impide la ambigüedad instalada por la anáfora sobre los "ruines tiempos":

Asistese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado ser lo bello dominio de todos. Suspende el número de buenos poetas secundarios y la escasez de poetas eminentes solitarios. El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la

masa; lo que no placera a los privilegiados de alma baja, pero sí a los de corazón gallardo y generoso.

En ese momento, una sociedad azorada avanzaba a tientas entre la fragmentación y el vértigo modernizador mientras contemplaba, entre fascinada y temerosa, las transformaciones que arrasaban con todos los límites, desde los políticos a los sexuales, derrumbando verdades científicas y demoliendo sistemas de creencias. Ante semejante estado, los escritores -entre los que Martí es una excepción- se refugiaban en las alturas olímpicas del arte.

Pero cuando el arte y la crítica prefieren los embarrados caminos de la política -otra forma de transgredir las fronteras- a la asepsia estética, resurgen acuciantes las preguntas sobre las relaciones entre arte y sociedad, y sobre las funciones de las prácticas significantes. El arte recoge los conflictos de otras esferas, produce alternativas, los tematiza, los resuelve o los exaspera. Nuestro corto siglo XX -si aceptamos, con Hobsbawm, la duración de 80 años que comienza con la primera guerra mundial y termina con la guerra en la ex-Yugoslavia- expira con un redimensionamiento de territorios. La conmoción penetra todos los niveles; las humanidades, que se caracterizan por su textura porosa y su ductilidad ante la coyuntura, no podían permanecer ajenas.

El debate generado en el interior de la literatura comparada entre dos posiciones -que podemos denominar respectivamente como "tradicionalista" y "abolicionista"- puede interpretarse desde la óptica de la angustia que provoca el desvanecimiento de las fronteras, cuando se cuestiona el objeto que fortalece los límites y se disuelve su especificidad, cuando se desmaterializan las certezas metodológicas y la academia se vuelve un lugar incómodo a fuerza de anacrónico. El informe de 1993 preparado por Bernheimer para la ACLA (Asociación Americana de Literatura Comparada) aparece como un síntoma claro:

Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production

Todo síntoma trasparenta un estado profundo de desequilibrio: en este caso, aporta pruebas de la confusión de los investigadores en la edad del multiculturalismo. El proceso salta los estrechos contornos de la universidad y nos enfrenta a cuestiones políticas más generales.

Si revemos la historia reciente de la literatura comparada, comprobamos que está unida a las circunstancias dramáticas de exilio de los intelectuales que huían de una Europa ensangrentada. Cuando algunos críticos emigrados europeos se instalaron en los Estados Unidos, la fundación de la disciplina significó un embate positivo librado contra las fronteras discriminatorias de las literaturas



nacionales. Los comparatistas tachaban de sospechosas las prerrogativas lingüísticas y por ello propiciaron el estatuto idéntico de, al menos, dos sistemas culturales. Sin embargo, conservaron ciertas ideas jerárquicas y eurocéntricas en la medida en que los sistemas comparados dibujaban el mapa de Europa occidental que se extendía a lo sumo a Italia. Las literaturas francesa, española, inglesa o alemana se aliaban entre sí y, a veces, dejaban colarse a la dueña de casa. El ingreso de Latinoamérica a la sagrada cofradía se produjo a partir del boom literario y los procesos inmigratorios que ocurrieron dentro de los Estados Unidos.

Al cabo de varias generaciones, la situación actual envuelve otras problemáticas. Hay comparatistas que, dividiendo el campo en “elitistas” y “populistas”, achacan a otra línea atributos impugnatorios al usar términos como formalismo, poliglótismo, humanismo o canon occidental. El reposicionamiento obliga a nuevas definiciones—en última instancia, ¿qué es la definición sino una tentativa de enmarcar lo que se escapa?— porque si unos aparecen como “separatistas” en tanto consideran la especificidad de la práctica, otros se orientan hacia una perspectiva “abolicionista”, moderada o radical, que niega la necesidad del plurilingüismo, concibe una literatura comparada nacional a través de una práctica que atienda a la diversidad cultural o lingüística dentro de los estados y olvida el canon occidental para inclinarse por su inverso. En un gesto tan amplio y descontextualizado como el anterior, sepulta las diferencias suponiendo una homogeneidad inexistente en el dilatado territorio del Tercer Mundo. Los más radicales ceden ante el poderoso avance de los estudios culturales y aspiran a incorporarlos a la disciplina.

El cuadro desplegado no deja de ser una simplificación. A modo de descargo, la literatura comparada nació en la articulación del supranacionalismo con la interdisciplinariedad. Tales fueron los caminos emprendidos por los investigadores en las décadas de 1950 y 1960. Si la acusación radica en la vocación tautológica del inmanentismo, bastaría recordar a Auerbach para invalidarla así como agregar que los epígonos no son sino el reflejo degradado de los antecesores. Respecto del carácter internacionalista, el arte de la posmodernidad vive una coyuntura paradójica en la que la fragmentación coexiste con la globalización.

Los conflictos esbozados llevan a otros tipos de pasajes: me refiero a la apropiación de teorías enunciadas en otros ámbitos. El planteo—que no pretende reflotar las antinomias setentistas de autonomía o dependencia— trata más bien de formular algunas preguntas pragmáticas: ¿para qué nos sirven esas teorías?, ¿cómo las usamos?, ¿cuáles son las relaciones entre las teorías, las literaturas que contemplan y los lugares específicos de enunciación del crítico? Como paso previo, se torna imprescindible despejar posiciones geográficas que son también lugares ideológicos. Aceptado el hecho de que los universalismos han fracasado, debemos tener presente que las micropolíticas requieren de la acotación; en este

sentido, los contornos de los campos disciplinarios tienen que ver con la posición de los enunciadores. Una obviedad que muy a menudo se esquivo en favor de una globalización que entromete un esencialismo vacío en la literatura que no es sino particularidad y materia.

En el momento en que gran parte de los comparatistas reclaman para sí los anchos intereses de los estudios culturales y piden prestadas sus heterogéneas teorías, se impone una cuestión ética: ¿dónde comienza la duda que nos constituye como intelectuales y dónde las formas tranquilizadoras de las actitudes políticamente correctas? A medida que matizamos las respuestas, parecería que en vez de aproximarnos a algún acceso satisfactorio aunque provisorio, proyectamos otros conos de sombra. Si, por un lado, aceptamos que la nuestra es una práctica discursiva entre otras posibles declaramos la muerte —por lo menos, hasta la próxima resurrección— de la literatura. Por otro lado, seguir sosteniendo a la literatura en su lugar central implica creer que ella significa de modo peculiar.

A causa de su especularidad, los binarismos nunca fueron operativos y conducen a callejones sin salida. Tampoco nos compete a los críticos desempeñar la tarea religiosa de la reconciliación. Podríamos, quizás, desplazar el foco y moviéndonos de nuestras posiciones confortables, darnos un papel protagonista para leer desde la literatura lo que no ha sido escrito como tal o lo que el canon deja afuera. Cambiar los lugares sería una forma de continuar amando a la vez la literatura y la política articulándolas en nuestras prácticas. La cuestión resulta de orden estratégico no bien planificamos una política para actuar en un campo.

Las discusiones académicas suelen resbalar hacia una especie de tiempo mítico del eterno retorno. Sucede, por ejemplo, con el volumen *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* que reúne, en una serie de trabajos críticos, las posiciones más encontradas. Es notable comprobar la recurrencia de ciertos argumentos: los críticos enfatizan el objeto literatura o cultura como si pudieran despegarse, como si la literatura pudiera divorciarse de sus contextos materiales de producción y recepción. Entre la sobresaturación de interrogantes, la imprecisión más flagrante se encuentra en el concepto de comparación: ¿cuáles son los términos que entran?, ¿con qué estatuto?, ¿qué metodologías intervienen?, puesto que para que exista el proceso, hay que movilizar semejanzas y diferencias, ¿dónde se pone el énfasis?, ¿implican esas tensiones un sistema de valores?. El crítico debe manejar un espectro amplio de posibilidades, entre ellas: la/s literatura/s nacional/es se enfrenta/n con la literatura de la metrópolis, dos literaturas europeas se vinculan sin prevalecer una sobre la otra, se comparan distintas literaturas en el marco de una nación, se examinan las traducciones y los originales.

Actualmente los movimientos separatistas hacen de las lenguas y de la literatura escritas en esas lenguas un factor decisivo de lucha política en la construcción de la identidad cultural. Por un lado, se extienden las reivindicacio-

nes de las literaturas regionales dentro de los espacios nacionales en un intento de demarcación de las comunidades culturales, étnicas o religiosas. Por otro, operando una política inversa, las comunidades mezclan sus lenguas -la literatura chicana en los Estados Unidos o la literatura en portugués son casos visibles- mostrando una capacidad inusitada de disolver fronteras geográficas, lingüísticas, culturales o étnicas. Así, las operaciones de hibridación funcionan como contracara de las perezas asertivas.

Estos fenómenos que descubren los países centrales en la era del multiculturalismo, forman para los latinoamericanos, la base de nuestras tradiciones configuradas en torno a las mezclas y las superposiciones, a los fragmentos y el bricolage de culturas. Lo que aparece conflictivo para otros pueblos, a los latinoamericanos no nos desvela porque estamos constituidos por una cantidad de otredades que se han vuelto diversidades en su arraigo en tierras americanas. Al observar los procesos de conquista, colonización y migraciones, el cubano Fernando Ortiz acuñó el concepto de *transculturación* que luego complejizó Angel Rama para caracterizar a las culturas latinoamericanas.

Con el objetivo de hacer inteligible la confusión, algunas voces intentan un diálogo entre la literatura comparada y los estudios culturales. La inglesa Susan Bassnett en *Comparative Literature* retoma dos tópicos fundamentales de la disciplina -las tensiones entre las literaturas de los colonizados y del imperio, y el tema de las lenguas- para enfocarlos desde otros ángulos.<sup>1</sup> El sesgo actualizador proviene de los estudios culturales al ver en las literaturas poscoloniales y los estudios de traducción, dos caminos viables para la repolitización del campo. Si la literatura comparada se ha entendido como actividad política, Bassnett observa la recuperación de ese rasgo en las prácticas de los escritores e intelectuales del Tercer Mundo que reafirman la identidad cultural y nacional en el período poscolonial.

Y si prueba con solvencia sus hipótesis ilustrando con lo que ha sucedido en la India a través de las luchas simbólicas entre las literaturas nacionales y la literatura inglesa, en esta parte del mundo, el proceso se resiste a la homologación poniendo en jaque la noción misma de poscolonial que para nosotros se remonta al siglo XIX, cuando después de darnos la independencia política, nuestros intelectuales imaginaron la liberación lingüística y cultural. Para América, el conflicto tiene la edad del romanticismo: fundar las literaturas para las naciones que acababan de independizarse. Las literaturas adquirirían las fronteras de los nuevos países.

Una vez más la crítica busca su papel en la vida pública. Siempre agudo, Peter Brooks comenta un pasaje de la conferencia que Terry Eagleton pronunció con motivo de su ingreso como Wharton Professor of English en Oxford.

<sup>1</sup> Susan Bassnett, *Comparative Literature. A critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1993.

Sostiene Eagleton que los estudios literarios y culturales se han convertido en campo de batalla, dentro y fuera de la universidad, porque han tomado a su cargo las cuestiones vitales que otras disciplinas olvidaron en el proceso de profesionalización:

For the great speculative questions of truth and justice, of freedom and happiness, have to find a home somewhere; and if an aridly technical philosophy, or a drearily positivist sociology, are no hospitable media for such explorations, then they will be displaced onto a criticism which is simply not intellectually equipped to take this train. (105)

Se trata de aferrar algunos límites para sortear los extravíos de la improvisación. En otras palabras, cultivar un cierto control para no convertirnos en antropólogos, historiadores o filósofos aficionados. Más allá del amateurismo o la especialización, deslindamos dos niveles en nuestra práctica porque la responsabilidad que compete de hecho al intelectual no guarda semejanza con el panfleto militante. La mirada se hace miope cuando se confunde la intervención con la moral o cuando la ética del trabajo se desliza hacia la corrección política.

Actualmente, una crisis de identidad afecta también a los estudios culturales donde se plantean los conflictos surgidos como consecuencia de los procesos de institucionalización y canonización del campo. La crisis revela otra angustia por las fronteras. En el caso de los estudios culturales, busca cómo desencorsetar los clisés rompiendo con las constricciones impuestas por la academia.

A partir de los años 70, el campo social estalla con una proliferación de políticas locales que movilizan los nuevos movimientos sociales. Estos movimientos tuvieron y tienen su correlato universitario. Organizados alrededor de los tópicos de género y sexualidad, identidad nacional y nacionalidad, colonialismo y poscolonialismo, raza y etnicidad o ecología o alrededor de una cantidad de temas —la cultura popular y las audiencias, las sociedades massmediáticas, las instituciones culturales o la problemática de la globalización cultural en la era posmoderna— los estudios culturales conocen hoy una dispersión positiva y una expansión inusitada. Sin embargo, la neutralización del carácter revulsivo de los discursos por su inserción en la academia parece ser la culminación inevitable y poco deseada.

Puesto que los estudios culturales están ligados con las coyunturas, ensayemos una genealogía probable. En la base de su fundación existió un plan de intervención política propiciado desde fuera de la academia. Mientras en los Estados Unidos se consolida la disciplina literatura comparada, en Inglaterra comienzan los estudios culturales con la publicación de *The Uses of Literacy* de Hoggart al que siguen *Culture and Society* de Williams y *The Making of the English Working Class* de Thompson. Los iniciadores quisieron combatir los

estudios literarios que llevaban la marca formalista del crítico Leavis. No obstante, mantuvieron una ambivalencia irresuelta porque si por un lado aceptaban la riqueza de los textos canónicos frente a las formas más empobrecedoras de la cultura de masas, por otro, acusaban a los estudios literarios de haber borrado gran parte de las formas de vida comunales. Sirva como ejemplo el libro de Hoggart. En un intento por romper con el positivismo social o científico, Hoggart describe los cambios en la vida de la clase obrera inglesa a través de sus propias experiencias. Entre la nostalgia y la denostación, el libro combina la evocación de las comunidades obreras industriales relativamente intocadas por la cultura comercial y el ataque a la moderna cultura de masas.

Hubo dos apoyaturas fuertes para la constitución del campo: una provino de los historiadores marxistas ingleses y de la sociología que buscaban redefinir el papel de la cultura en la construcción de un sujeto colectivo —la clase obrera inglesa—, la otra penetró con el pensamiento estructuralista y posestructuralista francés; particularmente fructífera fue la noción althusseriana de ideología y aparatos ideológicos del estado. La ruptura decisiva ocurre con la irrupción del feminismo y los estudios sobre racismo a partir de los 70.

John Beverley (48) da una explicación adecuada sobre la convergencia de dos proyectos en el nacimiento de los estudios culturales:

había una coincidencia entre un proyecto izquierdista de trasladar la agenda de los sesenta a la universidad -criticar a las disciplinas, democratizar estructuras, modificar requisitos, dismantelar el canon, crear nuevos espacios para trabajar con más libertad- y un proyecto neocapitalista de reforma y modernización educacional.

Algunos acontecimientos podrían conectar dos extremos temporales y espaciales —ya que tratamos de fronteras— marcados por los comienzos y el balance del proyecto que hace Williams poco antes de su muerte. Los comienzos: tanto Hoggart como Williams y Thompson fueron maestros en programas de educación para adultos. En 1964, cuando se crea el Centre for Contemporary Cultural Studies en Birmingham, la reflexión se coloca, deliberadamente, al margen de las instituciones tradicionales y opta por ligarse a los cursos sobre ideología y cultura de la Open University y a periódicos como *New Formations*, *Cultural Studies* y *Screen*. La idea crucial consistía en revisar los cambios sociales desde el punto de vista de los cambios culturales. Pensados como proyecto, los estudios culturales presentan desde el inicio una tradición intelectual y política. En esta doble articulación, conciben a la cultura como el objeto de estudio y el lugar de crítica política e intervención.

Leo el otro extremo en "The Future of Cultural Studies", una conferencia dada por Williams en 1986 en la Association for Cultural Studies de la NorthEast London Polytechnic, donde propone enderezar rumbos, reencauzar a los estu-

dios culturales por los senderos pioneros. La vuelta no tiene que ver con la nostalgia del origen sino con la práctica de la intervención. Williams sostiene que no puede haber comprensión de un proyecto intelectual o artístico si no se entiende su formación puesto que estos conceptos —"proyecto" y "formación"— orientan las formas reales del trabajo intelectual y artístico. De ahí la necesidad de examinar el tipo de formación a partir del que se desarrolló el proyecto de los estudios culturales para enfocar luego los cambios de la formación que produjeron las derivaciones del mismo. La historia que traza Williams no está armada en torno a la historia de los textos fundadores sino alrededor del programa educativo de un grupo al que caracteriza como "deliberate break with the traditions of its own society in adult education" (156). Williams subraya varios rasgos que dan identidad al proyecto: la marginación de las instituciones, el intercambio entre profesores y alumnos, la falta de límites de las disciplinas. La argumentación mantiene una actitud cauta ante el avance de los estudios culturales, ya que si por un lado celebra su desarrollo, por otro, lamenta la incorporación a la academia.

Aunque en ningún pasaje lo hace explícito, creo que Williams intuye uno de los problemas de la extensión del campo como es la deshistorización. Cuando se refiere a una disciplina bien configurada en la actualidad, los Media Studies, y poniendo el caso del estudio de las soap operas y de la ficción popular se pregunta:

Yet I do wonder about the courses where the teachers -and I would say also the students- have not themselves encountered the problems of naturalist and realist drama, of social-problem drama, or of certain kinds of serial form in the nineteenth century; which are elements in the constitution of these precise contemporary situation, with their partly new and partly old content, partly new and partly old techniques, can be explored with weight on both sides. (Williams 159)

Termina recordando la necesidad de perseverar en una elección que tiene que ver con la fidelidad a los propios intereses intelectuales. Entre los inicios y la actualidad, hay una cantidad de transformaciones, apologías y detracciones. Sinteticemos diciendo que los estudios culturales atraviesan hoy por una difícil coyuntura: el proceso de canibalización ha culminado con relativo éxito. La academia deglute con su estómago formidable, tritura y digiere lo transgresor, asimila lo contestatario y lo acomoda en sus pliegues.

Quizás sea Stuart Hall, otro de los directores del Centro, quien ha sintetizado con más agudeza la historia del campo insistiendo en la "vocación política" inherente a él. En "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", Hall (278) describe sucesivos estadios negándose a la clausura:

Cultural Studies has multiple discourses; it has a number of different histories. It is a whole set of formations; it has its own different conjunctures and moments in the past. It included many different kinds of work.

Pero si rechaza desde un principio la imposición de algunos límites, establece otros nítidos: "Although cultural studies as a project is open-ended, it can't be simply pluralist in that way" (278). La democratización no se diluye en un pluralismo inconsistente.

Aquí entramos en una de las fases más controvertidas que se inicia con la masificación de las teorías posestructuralistas o como prefiere Hall, el "diluvio deconstructivista". Para evitar las generalizaciones burdas, Hall distingue entre trabajo intelectual —que apunta a una intervención en el mundo— y trabajo académico. Entonces, cabe destacar una permanencia: el objetivo es entender los cambios sociales y los cambios culturales.

Los llamados de alerta son variaciones sobre el tema de la despolitización de las prácticas. El peligro inminente cristaliza en esquemas repetitivos cuando la teorización se vuelve coartada intelectual. Un caso extremo se vislumbra en la producción de centenas de artículos que ponen la reflexión sobre el poder o la diferencia como centros excluyentes, bastardeando las complejidades del pensamiento foucaultiano o la filosofía derrideana. Cuando las políticas de la diferencia invaden el campo del debate intelectual y transforman los discursos hasta ese momento locales en hegemónicos, comienza el eclipse del cuestionamiento.

Podemos ahora esbozar algunos riesgos de este monopolio reflexivo: universalización de los lugares de enunciación, deshistorización, canonización de lo otro transformando lo marginal en central, despolitización y neutralización, pérdida del pensamiento dialéctico. Otro resultado no menos negativo es el establecimiento de nuevas fronteras donde quepan las diferencias porque es claro que la tarea de deconstruir las representaciones de las diferencias que hace el poder es correlativa a la de tramar otras redes de diferencias que realizan los contradiscursos de las minorías. En el primer caso, se trata de un discurso impugnatorio, en el segundo prima un espíritu de reconciliación que enfatiza las armonías disfrazando cualquier tipo de fracturas interiores para subrayar las asechanzas que provienen del exterior. Creo que en este punto, las diferencias se tornan indiferentes.<sup>2</sup> Lo paradójico de los estudios culturales es que un programa ligado con la militancia política de los años 60 ha llegado a ser absorbido por la academia. Pero, ¿acaso las vanguardias no fueron incorporadas al museo?

<sup>2</sup> Véase Adriana Rodríguez Pérsico. "Las indiferencias de las diferencias" en *Literatura e Diferença*. São Paulo, IV Congresso ABRALIC, 1994, 13-16.

En el desarrollo de las políticas posmodernas de la diferencia, la antropología proveyó uno de los modelos. La cuestión de la diferencia y la otredad es constitutiva de la ciencia antropológica. Los juegos y las tensiones entre identidades y diferencias guían el trabajo del etnógrafo que se enfrenta con una cultura otra a la que debe describir e interpretar. James Clifford modifica la pregunta por la pertenencia, haciendo otra que contiene la posición vacilante del sujeto cognoscente. Afirmo que el conocimiento comparativo sólo se produce a través del itinerario: "where are you from?" se transforma así en: "where are you between?" Ese espacio del entre se vuelve el lugar del crítico —del antropólogo en el caso de Clifford (105)— no bien concebimos las culturas a la vez como lugares de residencia, de morada y de viaje: "The metaphor of travel, for me, has been a serious dream of mapping without going "off earth".

Ni anfitrión ni turista, podríamos interpretar siguiendo a Clifford. La primera imagen remite a un lugar cómodo y conocido; recorreremos la casa propia sin sorpresas, aún con los ojos cerrados, pero ello nos quita visión estereoscópica. Por otra parte, el turista sólo percibe fachadas, las superficies brillantes de la arquitectura. El lugar se diseña en la paradoja: sentirnos extraños en nuestros dominios y curiosos en territorios ajenos. Si bien la imagen conviene a los comparatistas, también resume la posición de cualquier intelectual que debe empezar una nueva travesía no bien ha tocado puerto seguro.

En el transcurso de sus viajes internacionales, los estudios culturales se han modificado. Para el contexto latinoamericano, la Red Interamericana de Estudios Culturales —organizada por George Yúdice y Néstor García Canclini— elaboró un proyecto cuyo núcleo son los estudios subalternos. Inspirados en el grupo de historiadores y politicólogos indios que encabeza Ranajit Guha, los latinoamericanistas subrayan coincidencias respecto de algunos ejes. Las afinidades abarcan la insatisfacción ante ciertas ideologías como el nacionalismo populista y o la teoría de la dependencia, la crítica a las instituciones de la cultura alta o las reticencias al historicismo eurocéntrico y el vanguardismo modernizador. Cuando Beverley expone el proyecto intelectual de García Canclini subraya sus aportes y sus límites. Respecto de la cultura popular y de masas, García Canclini se distancia de la escuela frankfurtiana que lee en ese espacio sólo tretas de manipulación. Por el contrario, el argentino mantiene una visión afirmativa de la cultura popular y de la cultura de masas concibiéndolas como los lugares por los que pasa la cultura hoy; poseedora de una dinámica propia, la cultura popular no requiere de la autorización de la cultura alta. Sin embargo, Beverley (52) hace reparos al concepto de hibridez cultural asimilándolo a la noción de transculturación:

Para mí, la categoría de hibridez implica una *superación dialéctica* (*Aufhebung*) de un estado de contradicción o disonancia inicial en la formación de un sujeto o práctico social de nuevo tipo. Pero, ¿qué pasa si ponemos el énfasis a la contradicción en vez de su superación?



¿Cuál es el salto que no puede dar García Canclini según la óptica de Beverley? Si bien el proyecto contribuye a una reformulación de la izquierda en las condiciones actuales de globalización, continúa la lógica del sistema olvidando alentar las contradicciones del mismo. Beverley reocupa en primer plano la fuerza originaria de los estudios culturales que consistía en la *representación* en el doble sentido de *hablar por* y *hablar de*. Por eso, la respuesta a la pregunta insistente que demanda una definición de los estudios culturales la ofrece Jameson: es el deseo de formar un nuevo bloque histórico.<sup>3</sup>

Para la izquierda, Gramsci es como lo reprimido: siempre retorna. En la línea del pensador italiano, Laclau y Mouffe desarrollan, en *Hegemony and Socialist Strategy*, una teoría fascinante respecto de las luchas de resistencia que realizan los nuevos movimientos sociales en un campo social plural.<sup>4</sup> La noción de sujeto es uno de los puntos claves en la medida en que quiebra la categoría de sujeto como unidad racional y transparente, que transmite un sólo y homogéneo significado para el campo total de las conductas del individuo, para reemplazarla por la categoría de sujeto como posiciones en una estructura discursiva. De este modo, el discurso se construye en el conjunto de posiciones diferenciales. La afirmación del carácter discursivo de las posiciones subjetivas se liga al rechazo de la noción de sujeto como origen o totalidad fundante y al reconocimiento de la dispersión y el descentramiento de algunas posiciones subjetivas respecto de otras.

La multiplicación de los espacios políticos abre una alternativa válida a la nueva izquierda para el establecimiento de una democracia radical. Laclau y Mouffe sustituyen el concepto marxista de "lucha de clases" por el de "proliferación de antagonismos" que sería la forma en que se dan los conflictos en el interior de una democracia: cada movimiento tiende a crear su propio espacio politizando un área específica de relaciones sociales.

Contra la mentada muerte de las ideologías, los escritos más recientes de Laclau despliegan una teoría de la ideología diseñada a partir de la combinación de elementos marxistas, foucaultianos, gramscianos y semióticos. Sus reflexiones configuran propuestas de peso para las democracias actuales y logran la posiciones democráticas del facilismo populista. En estas últimas décadas, la

<sup>3</sup> Recordemos que Gramsci entiende por "bloque histórico" la estructura en la que las clases son constituidas tanto en el nivel económico (aquí distingue entre clases "fundamentales" y fracciones de clase) como en el nivel político en el que las clases y las fracciones de clase se combinan. La sociedad civil, mediadora entre la economía y el estado, configura el terreno en que las clases luchan por el poder económico, político o ideológico. Las luchas por la hegemonía se disputan en el terreno de la sociedad civil. La hegemonía del bloque dominante no afecta solo al nivel político sino a todos los aspectos de la vida y del pensamiento de la sociedad. Para Gramsci, la cultura era uno de los aspectos decisivos.

<sup>4</sup> E. Laclau & Ch. Mouffe., *Hegemony & Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London, New York, Verso, 1993.

apelación al pluralismo se ha convertido en una especie de slogan que atraviesa todas las esferas. Hay voces que hacen de él el correlato de un sistema democrático basado en los valores de libertad e igualdad. Y si en la vida cotidiana, nadie puede poner en duda el beneficio comunitario que aportan dichos principios, ¿cómo reconocer las lábiles fronteras que separan la validez del derecho del cinismo gatopardista?

Ante el canto de sirena que, a veces, entonan los estudios culturales, muchos han celebrado el último best-seller de Harold Bloom como una forma de enfrentamiento.<sup>5</sup> Un petardismo a ultranza desafía los modos discursivos políticamente correctos. *The Western Canon*, Bloom la emprende contra las seis ramas de lo que denomina escuela del resentimiento: feministas, marxistas, semióticos, nuevos historicistas, deconstruccionistas y lacanianos. En un texto que hace del terrorismo verbal su eficacia, defiende el canon literario occidental, una lista obviamente inventada por el crítico con una mayoría de escritores de lengua inglesa, algunos franceses y alemanes, el italiano Dante, el ruso Tolstoi, el noruego Ibsen. Bloom otorga un espacio demasiado estrecho para la lengua española, representada por Cervantes, Borges y Neruda. Para la portuguesa, el lugar es aún más restringido: sólo el poeta Fernando Pessoa alcanza las glorias del canon. La incorrección de Bloom se potencia con aseveraciones categóricas que modula un discurso divisor de aguas, jerárquico y masculino. No hay que hacer un análisis sofisticado para corroborar su postura; basta con recorrer la acumulación de expresiones apodícticas con las que se refiere a la literatura elegida: "strong", "grandeur", "high", "great", "originality", "aesthetic power", "aesthetic dignity". El canon para Bloom se materializa en la conjunción de la extrañeza y la belleza. Las referencias a Nietzsche que cierran el prefacio y el primer apartado de la parte I —"An Elegy for the Canon"— son de por sí elocuentes. Pero la mala educación de Bloom se revela falaz desde el momento en que sus enunciados rebeldes se acomodan en la institución. En efecto, Bloom habla desde su cargo de Sterling Professor of Humanities en la universidad de Yale.

Para cerrar estas consideraciones sobre el diferendo entre la literatura comparada y los estudios culturales, agregaría que no creo que la solución a la crisis de un campo pueda hallarse en otra crisis. Las respuestas no las encontrará el lector en estas páginas simplemente porque quien escribe las desconoce. Con un poco de modestia, propondría continuar ejerciendo nuestras prácticas preservando las contradicciones en nuestras lecturas. Sin intenciones de erigirme en juez de la crítica, la visión culturalista combinada con el trabajo interdisciplinario tiene en Latinoamérica una tradición rica a la que habría que volver los ojos cada

<sup>5</sup> Harold Bloom, *The Western Canon. The Book and School of the Ages*, New York. Riverhead Books. 1995.

vez que nos llegan las últimas panaceas de los debates intelectuales. Acercaría los nombres de Angel Rama y de José Luis Romero pero para no cometer injusticias, dejo al lector el placer de confeccionar su propia lista.

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- BERNHEIMER, CHARLES. 1995. "The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century" en Charles Bernheimer (ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- BEVERLEY, JOHN. 1996. "Estudios Culturales" en *Revista de Crítica Cultural* 12, julio de 1996, Santiago de Chile, 46-53.
- BROOKS, PETER. 1995. "Must We Apologize?" en Bernheimer, op. cit., 97-106.
- CLIFFORD, JAMES. 1992. "Traveling Cultures" en L. Grossberg et al. op. cit., 96-112.
- HALL, STUART. 1992. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" en L. Grossberg, C. Nelson y P. Treichler (ed.). *Cultural Studies*. New York, London, Routledge, 277-286.
- MARTÍ, JOSÉ. 1989. "Prólogo" al Poema del Niágara en *Obra literaria*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 205-217.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1994. "The Future of Cultural Studies" en Williams, R. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London, New York, Verso, 151-162.



## MI OPINIÓN ACERCA DEL ESTADO ACTUAL DE LA LITERATURA COMPARADA

1. La literatura comparada ha luchado por establecerse a sí misma, tanto intelectual como institucionalmente, desde su misma concepción en el siglo diecinueve y todavía continúa haciéndolo. Mientras que antes el problema con el estudio de la literatura y de la literatura comparada pudo haber sido la idea de que "lo importante no es el 'qué' sino el 'cómo'", sugiriendo así que la literatura comparada podía ser una alternativa viable, esto también ha cambiado para peor. Hoy, todo el campo de las humanidades y con él el estudio de la literatura es atacado y se encuentra bajo presión.

2. La literatura comparada se mueve y establece un diálogo entre disciplinas, culturas, lenguajes y literaturas. Esa es su mayor aptitud, capacidad y promesa pero representa al mismo tiempo su problema existencial, de supervivencia y de auto-promoción. La literatura comparada es resistida debido a que el sostenido poder de las lenguas y culturas nacionales no ha disminuido y porque, incluso, el foco unitario en la investigación es tanto justificado como necesario. Pero existe un problema serio con las áreas de estudio dedicadas a las literaturas y lenguas nacionales o únicas y es su inherente noción de exclusión y autorreferencialidad de excelencia. Mientras que esto puede llegar a ser inevitable e incluso necesario, la literatura comparada es capaz de ofrecer una alternativa paralela.

3. Mientras la literatura comparada se fue estableciendo intelectualmente, esto, sin embargo, no fue algo obvio. A causa de sus focos múltiples e interdisciplinariedad, no ha producido -en tanto disciplina- un marco teórico, metodológico y de abordaje de contornos definidos y reconocibles. El New Criticism, el Deconstructivismo, el New Historicism, o cualquiera de los otros marcos conceptuales vigentes en las humanidades no han emanado de la literatura comparada. Por otra parte, a nivel institucional la literatura comparada sólo ha sido relevante en los Estados Unidos -e incluso allí está siendo atacada y desmantelada.

4. Para ser un buen comparatista uno debe -previamente- afincarse en varias lenguas y literaturas, tanto como en otras disciplinas. Solo así se llega a ser un verdadero comparatista.

5. En Occidente pero también en muchos otros espacios culturales, el inglés se ha convertido en una *lingua franca* para las comunicaciones, la investigación, los negocios, la industria, etc. Esta situación prescribe que el inglés gane más y más importancia en la educación, incluyendo el estudio de la literatura. Pero debería haber interés y voluntad de dar lugar a campos de estudio paralelos como el de la literatura comparada. Justamente a causa del punto de vista específico —teórico, metodológico, ideológico, etc— de la literatura comparada.

6. Los “Estudios Culturales” pueden ser reconocidos como una disciplina en sí misma y con frecuencia son “propiedad” de los Departamentos de Inglés. Sin embargo, la literatura comparada ha venido haciendo estudios culturales desde su misma concepción, solo que —en mi opinión— mucho mejor. La literatura comparada, si bien con frecuencia trabaja de modo similar a los estudios culturales, difiere de sus abordajes corrientes en que su foco principal es la literatura, el arte y la cultura. Esto se justifica, en mi opinión, por el hecho de que la literatura es una actividad humana autorrefencial que debe, por tanto, ser estudiada.

7. La literatura comparada posee bases teóricas y precisión metodológica. Como se dijo, se beneficia de su interdisciplinariedad y punto de vista múltiple. Puede mejorar, por supuesto. Desde un punto de partida básico, incorporando la amplia zona de las investigaciones en el campo de los estudios acerca de la relación Este-Oeste. Pero también, una variedad de disciplinas de las ciencias sociales y naturales que permitan entender mejor la literatura.

8. Mientras que la literatura comparada está siendo activamente desmantelada a nivel institucional en Occidente -incluyendo en esto su espacio de mayor arraigo, como lo es Estados Unidos- experimenta un renacimiento en otras áreas geográficas y culturales como América Latina. Aunque en China y en Japón la literatura comparada también está perdiendo terreno en favor de la lengua inglesa y de los Departamentos de Inglés, sin embargo —tanto teórica como institucionalmente— es la literatura comparada quien permite un diálogo significativo entre culturas y espero que esto sea reconocido y se actúe en consecuencia.

9. ¿Por qué hago entonces literatura comparada? Porque creo —a pesar de todos los signos de estar librando una batalla en cierto modo perdida— en el valor intelectual que ofrece la literatura comparada. Porque creo que la investi-

gación interdisciplinaria, el reconocimiento y la inclusión de lo "Otro", y el conocimiento profundo de varias lenguas y literaturas son parámetros básicos del avance de nuestro conocimiento de un modo particular —y en mi opinión— ventajoso. Prefiero la focalización multifacética de esta disciplina siempre que se base en el rigor académico y el conocimiento multi-estratificado. Y también porque creo que la literatura comparada debe ser apuntalada para que exista paralelamente a los estudios y abordajes unitarios. Pero no soy ingenuo y mi idealismo está mediado por la comprensión del "mercado" y los "valores de mercado". Tengo propuestas para sostener mi disciplina: a pesar de lo controvertido que pueda ser, el Abordaje Sistémico y Empírico a la Literatura y la Cultura puede ser una de esas direcciones (ver mi artículo en *Foreign Literatures* 4 (1996), 3-9). Y este marco, sostengo, posee aspectos que pueden dar legitimidad al estudio de la literatura.

10. ¿Cuál es el futuro de la literatura comparada? Se mantendrá como una disciplina atrincherada, sin gran soporte intelectual o institucional en la mayoría de los lugares. Pero seguirá produciendo ese diálogo significativo entre culturas y literaturas que es su marca teórica, tanto en la educación básica como en la de un nivel más elevado. Tendrá seguidores, estudiantes y discípulos que valoren la insistencia de la literatura comparada en el conocimiento y en la inclusión de lo "Otro", su interdisciplinarietà, su flexibilidad, y su capacidad para "traducir" una cultura en otra. La literatura comparada está aquí para quedarse y el hecho de que tenga que luchar por su supervivencia solo hará mejor su contenido.

STEVEN TÓTÓSY DE ZEPETNEK

University of Alberta





## ESPACIOS GEOGRÁFICOS Y LOCALIZACIONES EPISTEMOLÓGICAS O LA *RATIO* ENTRE LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA Y LA SUBALTERNIZACIÓN DE CONOCIMIENTOS

1. Las reflexiones que siguen sobre el espacio y la localización comenzaron en un seminario que dicté en Duke University en el semestre de primavera (enero a abril) de 1996 y que tuvo una primera formulación concisa en el Congreso de Literaturas Comparadas, celebrado en Río de Janeiro en Agosto de 1996. Sin embargo, la problemática general había comenzado mucho antes. Y esta problemática general era la ecuación entre legados coloniales y teorización postcolonial que, no solo ganaba terreno en la academia norteamericana, sino que también se escribía en inglés, sobre la experiencia paradigmática del colonialismo del "Commonwealth". En la medida en que Gayatri Spivak y Homi Bhabha se tomaron, particularmente en U.S., como "token" de la teoría postcolonial (cuestión que por cierto no inculpa a los mencionados, sino al sistema de mercantilización de los conocimientos y a la subyacente idea de desarrollo que equipara nuevas ideas con nuevos modelos de automóviles), se procesaba la reflexión postcolonial como una tendencia crítica en los estudios literarios y culturales, más que como el comienzo de un desplazamiento paradigmático importante.<sup>1</sup> El problema era aquí que, al concebirse así la reflexión crítica postcolonial se la concebía a contramano de lo que la teorización postcolonial (a la manera de Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Aime Cesaire, Edouard Glissant), pretendería hacer. Esto es, el proyecto de la teoría postcolonial, tal como la entendía y la entiendo, era paulatinamente consumido por el proyecto epistemológico del cual la teorización postcolonial trataría de escapar.

<sup>1</sup> Cfr. Walter D. Mignolo, "Herencias coloniales y teorías postcoloniales" en Beatriz González (ed.), *Cultura y Tercer Mundo*, vol. 1: *Cambios en el saber académico*. Caracas. Nueva Sociedad. 1996. 99-136.

Mi interés por la colonización y la teorización postcolonial (no, claro está, para decidir cuál país es postcolonial y cuál no) no era, ni fue, la de un fiel converso que trata de convertir a otros a su doctrina, sino la de un observador de cierto escenario intelectual contemporáneo y la de un participante comprometido en la reflexión crítica sobre los legados coloniales que continúan marcando pautas en la interpretación de los fenómenos culturales, en las políticas estatales y en los conflictos internacionales. La reflexión crítica sobre el colonialismo (occidentalismo, orientalismo) no afecta solo a los países del tercer mundo, sino a todo el planeta. Después de 1947, es tan postcolonial India como Inglaterra; después de 1962, tanto Algeria como Francia; después de 1898, tanto Cuba como España. Pero, también, después de 1898, tanto Cuba como Puerto Rico entran en un nuevo tipo de relaciones coloniales que las diferencian de los otros países hispanoamericanos.

El hecho de que haya todavía situaciones coloniales, no hace mella en el hecho de que podamos elaborar una reflexión crítica sobre el colonialismo tanto con miras académicas como de transformación social. Si la reflexión crítica sobre el colonialismo y los legados coloniales hoy se deben llamar postcolonialismo me importa, en realidad, poco. En cuanto a cuestión de nombres, tiendo cada vez más a hablar de *posoccidentalismo*, puesto que la occidentalización era la preocupación que se registraba en las Américas, desde el mero bautizo de Indias Occidentales a las tierras y las aguas que conectaban a Santo Domingo con las islas Filipinas, pasando por México y Perú. Me gusta pensar que lo que en general se entiende por posoccidentalismo, posorientalismo, postcolonialismo es una *formación* específica del *proyecto*, más amplio, de reflexión crítica sobre los legados coloniales. Existen otras formaciones que no han tenido la misma suerte en el consumo, pero que son igualmente importantes para el proyecto de la crítica de los legados coloniales en vista a una continua descolonización intelectual que contribuya a cambio de proyectos educativos, a intervenciones intelectuales en la esfera pública y a vuelcos en la orientación de las políticas culturales. Esas formaciones serían el *posoccidentalismo*, propuesto por Fernández Retamar en 1976, *posorientalismo*, que tuvo su primera formulación en Edward Said.<sup>2</sup> 'El primero vertido en castellano, pasó poco menos que desapercibido en la discusión intelectual internacional. El segundo, publicado en inglés y abarcando un espectro amplio de legados coloniales, desde la India al Medio Oriente, tuvo una enorme repercusión, aunque quedó marginado de la formación denominada postcolonial, quizás porque el legado colonial

<sup>2</sup> Véase Roberto Fernández Retamar, "Nuestra América y Occidente", en *Casa de las Américas*, 98 (1976), 36-57; Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Book, 1978 y Walter D. Mignolo "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área" en *Revista Iberoamericana* (en prensa).

del Medio Oriente es más complejo que el de India, no tiene el inglés un lugar prioritario como en India, y para lidiar con esos legados coloniales es necesario remontarse más atrás del colonialismo inglés, en el momento crítico de las tensiones y los conflictos entre las tres religiones del libro (Cristianos, Judíos e Islámicos), al momento en que el imperialismo hispánico separa al Islam y lo sitúa en la exterioridad del imperio, y margina a los Judíos, como el "otro" interior. Por cierto que cuando hablo de legados coloniales no estoy abogando por un esencialismo o autenticidad geográfica. Estoy marcando las configuraciones geo-históricas tal como han sido construidas por los sucesivos diseños imperiales, no solo hacia las áreas colonizadas sino también en la relación conflictiva con otros imperios (e.g., España con el Islam; Inglaterra con España y Francia; Francia en conflicto con Estados Unidos en América Latina, etc.). Pensar en la organicidad entre lengua, cultura y territorio sería solo posible dentro de la epistemología colonial/moderna, que separó el espacio del tiempo, fijó las culturas a los territorios y las localizó atrás en el tiempo de la ascendente historia universal de la cual la cultura europea (también fija a un territorio) era el punto de llegada y de guía para el futuro. Así la cristianización, la misión civilizadora ocupó los proyectos coloniales europeos hasta 1945, y el desarrollismo/modernización consumista los reemplazó como proyecto colonial después de 1945, liderado por Estados Unidos. Este es, pues, el problema sobre el que aquí voy a reflexionar. Los legados coloniales son variados. No solo porque hubo muchos colonialismos e imperialismos superpuestos a ellos, sino porque las localizaciones geográficas donde operan los distintos colonialismos varían.<sup>3</sup> Ahora bien, una vez que se consideran los legados coloniales (es decir, el imaginario colonial en el presente que mantiene contradicciones no resueltas en el pasado), nos damos cuenta de que tales legados coloniales son un espacio de acumulación de furia que no se articula teóricamente, porque la teoría ha estado siempre del lado civilizador de los legados coloniales, nunca del lado de la fuerza dividida entre la civilización y la barbarie. Esa epistemología fronteriza, que quedó siempre reprimida como lo impuro y lo mixto, frente a teorías que defendían la unidad del idioma, la pureza de sangre y de la razón (no contaminada por las emociones), comienza a surgir hoy no solo con la riqueza de la civilización incorporada a la barbarie, sino también con la furia del engaño histórico convertido en toma de conciencia. Esta toma de conciencia se facilita cada día más por lo que se conoce como la última etapa de la globalización, en

<sup>3</sup> Entiendo por colonialismo la etapa de expansión colonial desde 1500 hasta 1945, que incluye España, Portugal, Holanda, Inglaterra, Francia y Alemania, principalmente; y por imperialismo la etapa que comienza después de la segunda guerra mundial con la hegemonía de U.S. Básicamente, el colonialismo es territorial, opera por control de territorios en tanto que el imperialismo opera mediante transacciones transnacionales y por el tecnoglobalismo de la imagen televisiva y de Internet.

la cual comienza a hacerse problemático concebir —como se lo había hecho— la expansión colonial e imperial como expansión occidental; una expansión que era no solo económica o religiosa, sino también educativa e intelectual. Tanto se exportaban educadores, como tecnología como teorías a las distintas partes del planeta. Pero los educadores, la tecnología y las teorías y el conocimiento fuerte y sostenible, se producían en Europa, primero y en Estados Unidos después. El conocimiento producido en las colonias o en las áreas reguladas por los diseños imperiales, si era interesante, lo era como objeto de estudio que permitía comprender formas locales de vida, pero que no se consideraba parte del saber universal, producido por la humanidad. La última etapa de la globalización está haciendo posible una transformación radical de la epistemología al llamar la atención entre espacios geográficos y localizaciones epistemológicas. No, claro está, porque haya nada telúrico en el espacio geográfico que llama a un determinado tipo de reflexión (y que le permitía a Pablo Neruda imaginar que hendía la mano en lo más genital de lo terrestre), sino porque los espacios geográficos son espacios configurados por historias coloniales. Son no solo historias locales, sino localizadas. Y al menos que se siga pensando, con René Descartes, que hay un sujeto universal y des-incorporado del conocimiento que piensa en ningún lugar y que lo que piensa vale tanto para los legados coloniales en Bolivia como en India, no nos queda otra posibilidad que in-corporar la producción de conocimientos que fue des-incorporada por la gestación del concepto moderno de razón y de conocimiento.

2. La ecuación entre el lugar geográfico y la teoría (al igual que la producción tecnológica de conocimientos), está relacionada con la ecuación moderna entre tiempo y teoría (y producción tecnológica de conocimientos). La etapa actual de globalización está reconvirtiendo la prioridad que la modernidad puso en una progresión lineal y temporal de la historia universal, en la simultaneidad espacial de las historias locales. Si podemos distinguir entre historia universal (como progresión de la humanidad hacia la etapa mas alta de la civilización, que Hegel ejemplificaba con el corazón de Europa —Alemania, Inglaterra y Francia), y la historia mundial como la multiplicidad de historias locales, entonces podemos afirmar que hoy —mediante Internet y la comunicación televisiva vía satélite— la historia universal no es solo una que se cuenta desde determinados espacios geográficos y epistemológicos (por ejemplo, las lecciones de historia universal de Hegel), sino que las historias mundiales son muchas, precisamente porque solo pueden contarse desde una encarnación local y no desde un sujeto desencarnado que observa la historia universal desde el lugar asignado a Dios, fuera de la historia. Historias locales interconectadas, cuya interconexión la historiografía colonial tendió a ocultar, quizás hasta 1974, con la publicación de

Immanuel Wallerstein sobre el sistema-mundo.<sup>4</sup> No es por casualidad, para ponerlo de manera concreta, que Heidegger haya reflexionado sobre el ser y el tiempo, y no el ser y el espacio; que Proust haya escrito a la búsqueda del tiempo perdido, y no del espacio perdido; que Bergson haya reflexionado sobre la memoria y no sobre la localización. En fin, la concepción lineal del tiempo en la modernidad, ligado a la historia universal fue un instrumento de dominación colonial que redujo el resto del planeta a una anterioridad histórica en relación a Europa primero, a Estados Unidos después.<sup>5</sup> El legado de los antiguos colonialismos justificó la ideología del desarrollo y del subdesarrollo, con todas las consecuencias que tuvo en la producción del conocimiento en América Latina: desde las teorías del desarrollo de la CEPAL hasta la teoría de la dependencia, que se opuso a ella, pasando por un marxismo dogmático que no entendió la teoría de la dependencia debido a la auto-colonización de sus pensadores, que prefirieron convertir las observaciones de Marx sobre el siglo XIX en Europa en dogmas para entender América Latina en el XX, en lugar de comenzar a pensar a partir de las historias locales.

La reflexión sobre espacios geográficos y localizaciones epistemológicas posible y es promovida por las nuevas formas de conocimiento que se están produciendo en las zonas de legados coloniales, en el conflicto fronterizo entre historias locales y diseños globales, desde América a África del sur, desde América hasta África del norte; desde el pacífico en las Américas hasta el pacífico el sur de Asia y Oceanía. En esta reflexión no se trata solo de recoger datos, y de contar el cuento de lo que pasó y de lo que pasa. Se trata, más bien, de entender la fuerza de las epistemologías fronterizas, de aquellas formas de conocimiento que operan *entre* los legados metropolitanos del colonialismo (diseños globales) y los legados de las zonas colonizadas (historias locales). Se trata de pensar a partir de esta situación, una nueva situación histórica que necesita de una nueva epistemología, así como lo comprendió René Descartes hacia 1630, cuando asomaba una nueva etapa en los diseños imperiales, a la cual su reflexión metodológica contribuyó a implementar. La epistemología fronteriza que se anuncia para el futuro es al mismo tiempo, el desplazamiento de la epistemología de fundación cartesiana, así como ésta en su momento anunció el desplazamiento de una epistemología que contribuía a los diseños globales del cristianismo y del mercantilismo esclavista. Voy a detenerme en algunos casos para darles algún anclaje a las reflexiones que preceden.

<sup>4</sup> Véase Immanuel Wallerstein et. al., *Open the Social Sciences. Report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*. Stanford. Stanford U. P., 1996.

<sup>5</sup> Cfr. Walter D. Mignolo, "Human Understanding and (Latin) American Interests: The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations" en *Poetics Today*, 16/1 (1995), 171-214; y la bibliografía allí citada. -

2.1. Hacia finales de los años sesenta, el "antropólogo" (como se llamaba a sí mismo) brasileño Darcy Ribeiro publicó dos libros fundamentales, *O processo civilizatorio* y *Las Américas y la civilización*.<sup>6</sup> Ribeiro buscaba una explicación al "desarrollo desigual de los pueblos" enmarcándolo en el vocabulario que las teorías del desarrollo y la modernización habían impuesto alrededor de 1960 y la encontró —por su formación antropológica— repensando el proceso civilizatorio como una variedad ramificada de procesos locales que se contraponía —en silencio— a la visión dominante impuesta por el sociólogo alemán Norbert Elías en *El proceso de la civilización*.<sup>7</sup> Éste, en su magisterial manejo de las reglas disciplinarias (un sociólogo con todas las de la ley, y no un antropólogo fuera de la ley), consideraba como tal el proceso de la civilización europea a partir de 1500 hasta el momento que se escribió el libro, entre la primera y la segunda guerra mundial.

Ribeiro (60) enmarca los procesos de encuentros conflictivos y de poder a partir de 1500 como formas de sometimiento económica y cultural:

Sometidos a los mismos procedimientos de deculturación y a idénticos sistemas productivos que se organizaban de acuerdo con formas estereotipadas de dominio, todos los pueblos alcanzados se empobrecieron desde el punto de vista cultural. Cayeron así en condiciones de extrema miseria y deshumanización, que vendría a ser desde entonces el denominador común del hombre extra-europeo.

De esta manera, Ribeiro (62) podía vincular en el empobrecimiento cultural al empobrecimiento epistemológico:

Así como Europa llevó a los pueblos abarcados por su red de dominación sus variadas técnicas e inventos (como los métodos para extraer oro o para cultivar la caña de azúcar, sus ferrocarriles y telégrafos), también introdujo en ellos su carta de conceptos, preconcepciones e idiosincrasias referidos a sí mismos y al resto del mundo, incluidos los correspondientes a los pueblos coloniales. Estos, privados de las riquezas por siglos acumuladas y del fruto de su trabajo bajo el régimen colonial sufrieron, además, la degradación de asumir como imagen propia lo que no era más que un reflejo de la visión europea del mundo que los consideraba racialmente inferiores por ser negros, indígenas, o mestizos.

La liberación epistemológica puesta en marcha por la epistemología fronteriza consiste, precisamente, en las consecuencias de desarticular la creen-

<sup>6</sup> Darcy Ribeiro, *O processo civilizatorio. Etapas da evolução socio-cultural* (1968). Petrópolis. Editora Vozes, 1978 y *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos* (1968), Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1992.

<sup>7</sup> Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociológicas y psicogenéticas* (1937), México, Fondo de Cultura Económica. 1989.

cia en una imagen propia que no era más que un reflejo de la manera en que el discurso colonial producía agentes subalternos. Esos agentes subalternos, asignados como bárbaros o primitivos y cuya asignación aceptaban, están transformándose en agentes que parten de la subalternidad para producir una transformación epistemológica que incida en las políticas culturales. El espacio entre la formación y transformación de conceptos es a veces difícil de transitar. Pero intentemos, al menos, comprender cuáles son las posibilidades.

Tomemos un aspecto de la recepción de *O processo civilizatorio* y las consecuencias que pueden derivarse de la comparación con el estudio de Elías. En la introducción a la versión inglesa del libro, la antropóloga estadounidense Betty J. Meggers, destacaba que las propuestas de Darcy Ribeiro merecían atención, entre otras razones, porque en Estados Unidos se heredó la tradición de la civilización occidental europea (palabras empleadas por Meggers, 20), “consideradas por nosotros como una corriente principal o central de la evolución humana” que es precisamente la perspectiva desde la cual Norbert Elías escribió su libro *El proceso civilizatorio*. Como consecuencia de esa creencia, continuaba Meggers, medimos a todos los otros pueblos con nuestra vara, los consideramos carentes de algo y consideramos que el progreso es hacer a los otros pueblos semejantes a nosotros. Ribeiro, para Meggers, no es un producto de “nuestra tradición política y académica. Es, decía Meggers hacia principios de 1970, un ciudadano del Tercer Mundo y como tal “encara el desarrollo cultural con un prisma distinto y percibe matices que para nosotros permanecen encubiertos”. Finalmente, Meggers notaba que no se trataba de autocriticar la academia americana para dar a Ribeiro una imparcialidad en la comprensión del proceso civilizatorio que la academia estadounidense habría perdido. Lo que en última instancia destacaba Meggers era la legitimidad de diferentes perspectivas para entender el proceso civilizatorio, articuladas por aquellos que lo viven y lo perciben en distintas historias y epistemologías locales. Se podrían emplear las observaciones de Meggers para comprender la desconfianza que intelectuales y científicos sociales latinoamericanos y latinoamericanistas de otros países tienen hacia el trabajo de Darcy Ribeiro. Se podría decir, hay una desconfianza de la civilización disciplinada del conocimiento que se resiste a aceptar la brillantez de la teorización bárbara que incorpora la civilización. Meggers, con sus observaciones, nos brinda la oportunidad de reconocer en Elías la disciplina civilizada que reflexiona sobre el proceso civilizatorio del cual la misma sociología histórica es parte, y la disciplina indisciplinada que trata de escapar al control civilizador de las ciencias sociales y de su complicidad con los diseños imperiales.

La importancia de lo que señala Meggers se comprenderá mejor si recordamos los pre-juicios celebratorios con que Heinz Rudolf Sonntag se refiere a Ribeiro en el epílogo de la edición alemana del mismo libro. Con gran reconocimiento hacia Ribeiro, Sonntag (216) declara que el “proceso civilizado-

rio" es una teoría del Tercer Mundo para el Tercer Mundo. En última instancia tiene razón Sonntag y, siguiendo su lógica, podemos decir que el materialismo dialéctico marxista o el psicoanálisis freudiano son teorías del Primer Mundo para el Primer Mundo. Pero entonces, ¿cómo es que las teorías del tercer mundo son solo locales mientras que las teorías producidas en Europa o en Estados Unidos son exportables y de valor global? Meggers, en cambio, había entendido otra cosa: que si no hay diálogo entre conocimientos locales, hay exportación y colonización de unos conocimientos sobre otros. La exportación de conocimientos, al igual que la exportación de formas de estado, es parte del proceso de autocolonización que se describe en la cita de Ribeiro, más arriba. Tanto el proyecto de exportación que caracterizó la misión civilizadora, como el proyecto de importación de las burguesías locales, fueron resultado del pacto "de asumir como imagen propia lo que no era más que un reflejo de la visión europea del mundo". En la medida, en que el mundo, desde 1500, fue distribuido entre occidentales y orientales, entre cristianos y salvajes o canibales, entre primitivos o bárbaros y civilizados, entre habitantes del primero o del tercer mundo, el espacio geográfico fue marcado también por localizaciones epistemológicas, y los conocimientos comenzaron a circular y a exportarse o a importarse, como el oro en el siglo XVI o la coca cola en el siglo XX. Pero veamos algunos casos específicos del complejo exportación/importación de conocimientos y en los procesos de colonización/autocolonización.

2.2. Tomemos un caso de la historiografía hindú conocida como "estudios subalternos". Dipesh Chakrabarty, se planteó el problema de la localización de la disciplina historiográfica en los estudios subalternos.<sup>8</sup> El planteamiento fue suscitado por una serie de discusiones previas, a nivel internacional, como parte de la discusión promovida por el impacto de los estudios subalternos. En 1990, Gyan Prakash (historiador de India, afiliado a la universidad de Princeton) publicó un artículo titulado "Writing Post-Orientalist Histories of the Third World: Perspectivas from Indian Historiography" (*Comparative Study of Society and History*, 32/2 (1990), 383-408), en el cual se preguntaba si era posible escribir historias del tercer mundo y si lo era cómo deberían ser escritas. Sus preguntas dejaban planteada otra: ¿es posible escribir historias del tercer mundo desde la perspectiva del tercer mundo? O, por el contrario, ¿las historias del tercer mundo solo pueden escribirse desde el primer mundo, es decir, desde las pautas y principios de la historiografía como práctica disciplinaria, ejercida en la producción de conocimientos *sobre* (pero no *desde*) el tercer mundo? Si la historiografía en Occidente fue parte y cómplice de la producción del

<sup>8</sup> Véase Dipesh Chakrabarty, "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts?" en *Representations*, 37 (1992), 1-26.



“orientalismo” (conocimiento *sobre* el Oriente), ¿será posible escribir historias “posorientalistas” del tercer mundo, transformando así el objeto de estudio para la disciplina historiográfica en sujeto y agencia política que reúne en el conocimiento el *sobre* con el *desde*, lo conocido con la localización del conocer?

Una de las respuestas programáticas ofrecida por Prakash comienza por una reconsideración de las contribuciones de los estudios subalternos (tal y como fueron formulados por Guha) y de las propuestas de Said en *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (London, Penguin, 1978). Guha identificó tres tipos de historiografía de India que sucedieron a la historiografía del colonialismo británico: la del nacionalismo hindú bajo control del imperialismo británico, durante el siglo XIX; la del nacionalismo posterior a la independencia de 1947; y los estudios subalternos iniciados hacia 1980. Todas ellas son manifestaciones de cómo en el tercer mundo los intelectuales escriben la historia. Sin embargo, el momento clave para responder a la pregunta formulada por Prakash, es la introducción por parte de Guha del concepto de “subalternidad” en la historiografía. La *subalternidad* se convierte así en un juego de fuerzas y relaciones sociales de dominación que incluye y supera el concepto marxista de *clase*. La *subalternidad* es un efecto de las relaciones de poder que se expresa a través de una variedad de medios: lingüísticos, sociales, económicos y culturales. La noción de *subalternidad*, introducida en la densidad de la experiencia *colonial* en India, adquiere una nueva dimensión en relación al concepto introducido por Gramsci en Europa y en la experiencia italiana de la lucha de clases. Sin embargo, los estudios subalternos han permitido corregir las limitaciones modernas del concepto de “cultura” en Gramsci y sus implicaciones para el concepto de “subalternidad” en la medida en que para Gramsci era pensable todavía el proyecto de incorporar la cultura popular a una “mentalidad moderna”. La experiencia colonial permitió, en realidad, corregir los límites con los que se encuentra Gramsci, al incluir y superar las relaciones de clases y la correspondiente distinción entre Cultura y cultura popular posible de pensar en regiones que fueron agentes pero no pacientes de los procesos de colonización. Desde India, en cambio, las cosas se ven de manera distinta. La fuerza de las empresas intelectuales *desde* el tercer mundo es la que ofrece simplemente la doble experiencia de manejarse al mismo tiempo en la epistemología de la modernidad occidental y en la diferencia de las epistemologías subalternizadas por la modernidad. Esta epistemología fronteriza, que incorpora la civilización a la barbarie a la vez que niega el concepto colonial hegemónico de civilización, es la que encuentro implícita en Darcy Ribeiro. Y es precisamente desde esta epistemología fronteriza que el dilema planteado por Chakrabarty tiene una respuesta epistemológica y política: si no es posible hacer historia del tercer mundo desde el tercer mundo porque la historia es una disciplina del primer mundo, es necesario no confundir la construcción de la memoria con su disciplinamiento historiográfico. El dilema de Chakrabarty es el de la historiografía

que, por un lado, conserva un determinado concepto de rigor académico y, por otro, es un remedo de formas coloniales de domesticar el pasado.

Antes de continuar el argumento es útil recordar aquí una interesante superposición de categorías geo-históricas: "orientalismo", después del análisis de Said, es una construcción Europea del oriente; Tercer mundo en cambio, es el equivalente geo-cultural de orientalismo en el momento en que Estados Unidos reemplaza a Francia, Inglaterra y Alemania en la hegemonía mundial y rearticula las áreas geográficas en relación al conocimiento. Pues bien, este tipo de problemas es el que aborda Chakrabarty. Trasladado al ámbito disciplinario este asunto podría formularse así: ¿los estudios subalternos son una rama de la historiografía que estudia el papel de los subalternos en la historia de India, o son una historiografía subalterna, como disciplina, dependiente de la historiografía hegemónica institucionalizada en la modernidad occidental (del Atlántico norte)? La respuesta de Chakrabarty es que este último es sin duda el caso. Puesto de otra manera: la historiografía es una práctica disciplinaria exportable, como la tecnología para la irrigación de los campos, que puede adaptarse —otras cosas son las consecuencias— a distintas historias locales (o partes del planeta). No obstante, la subalternidad disciplinaria es la que le da su fuerza debido, precisamente, a la posibilidad que tiene de postularse como la irrupción de la brillantez bárbara, frente al control constipatorio de las disciplinas y los agentes disciplinadores que, muchas veces, confunde rigor académico con autorepresión. Lo cual significa que se está frente a una opción: la de sujetarse al control de la seriedad disciplinaria o la de rebelarse frente a las condiciones de conocimiento disciplinado que emplea el concepto de razón académica para gobernar lo que comienza a convertirse en ingobernable, de la misma manera que el párroco invoca a dios, en vez de la razón, para sujetar la conducta de los pecadores. La fuerza ingobernable de la razón pos-oriental (no como antítesis del orientalismo, sino como su superación), una razón que parte de, incorpora y supera la razón moderna y corroe sus mecanismos de sujeción. En América Latina es posible plantear un problema semejante con respecto al occidentalismo y la razón pos-occidental, teniendo en cuenta, claro, que el occidentalismo, por un lado, no es el reverso del orientalismo sino su condición de posibilidad y, por otro, que América Latina se construye históricamente no como Oriente sino como el margen de occidente. Pero volvamos a la India y al orientalismo.

2.3. Quizás este mismo problema se pueda hacer más claro con el caso de la importación de Sigmund Freud, a Calcuta, a principios del siglo XX, estudiado por Ashis Nandy.<sup>9</sup> La historia, según la cuenta Nandy, es la de un tal Girin-

<sup>9</sup> Véase Ashis Nandy, "The Savage Freud: The First non-Western Psychoanalyst and the Politics of Secret Selves in Colonial India" en *The Savage Freud and Others Essays on Possible and Retrievable Selves*. Princeton. Princeton U. Press. 1995. 81-144.

drasekhar Bose (nacido en 1886, en una familia de Bengala occidental), quien tradujo a Freud por los años 20 y creó la primera sociedad psicoanalítica no-occidental. Su padre trabajó para un amo inglés cuando joven, pero cuando Girindrasekhar nació era marajá, y se conformaba a lo que la sociedad urbana de Bengala denominaba un "gentleman", De tal modo que cuando Girindrasekhar alcanzó su edad adulta, la suya era una familia reconocida, respetada y comprometida con el estudio. Por esta y otras razones, Girindrasekhar tenía un buen conocimiento del hindú, del sánscrito y, por cierto, del inglés. Finalmente, la familia se mudó a Calcuta lo que le permitió a Girindrasekhar entrar en la escuela de medicina y convertir la casa de su familia en el centro del psicoanálisis en India. Desarrolló también, desde temprano, un interés particular en la magia y el hipnotismo. No solo eso, sino que llegó a publicar artículos en cuestiones de magia y empleó el hipnotismo para curar a pacientes con casos de insomnio. Estaba por los cuarenta cuando se estableció como doctor, hacia 1926-27, y se concentró en casos de desórdenes mentales.

Lo anterior, aunque una biografía simplificada, es importante para darse cuenta del contexto en el cual, quizás hacia 1918, Bose comenzó a leer a Freud en traducciones al inglés y se sorprendió de la similitud entre concepciones que él mismo había desarrollado a partir de sus lecturas y experiencias, por un lado, y las teorías de Freud, por otro. Cuando su tesis para el nuevo departamento de psicología (inaugurado en Calcuta en 1915) fue publicada (alrededor de 1920), Girindrasekhar le envió una copia a Freud. A partir de ahí inició una correspondencia con Freud que duró casi dos décadas y al poco tiempo de fundada en Inglaterra la British Psychoanalytic Society, Girindrasekhar fundó la Indian Psychoanalytic Society en Calcuta, en su propia residencia.

He contado esta breve historia, resumiendo a Nandy, para hacer más inteligibles los tres puntos siguientes:

1) El reconocimiento en India del psicoanálisis ponía a Freud en un brete, puesto que el de Bose era el reconocimiento intelectual del mundo "primitivo" al cual el psicoanálisis, como otros discursos amarrados en la idea de procesos civilizatorios y de mundos, negaban. A las zonas bárbaras, donde la misión civilizadora tenía precisamente que cumplir su misión, no les correspondía teorizar porque si teorizaban la misión se quedaba sin misión. ¿Cómo podrían pues civilizar a gente que era ya civilizada? Bose indirectamente (y quizás inconscientemente!) mostró que las formas "civilizadas" de conocimiento tenían en el concepto de civilización la autolegitimación de su propia autoridad. Después de todo, el consumo del psicoanálisis en India era parte de la trayectoria de la "misión civilizadora" de los imperios de turno a principios del siglo XX:

2) Era también una paradoja que el psicoanálisis, castigado en Europa, fuera reconocido en las colonias del imperio inglés;

3) Finalmente, y como era de esperar, el psicoanálisis no tuvo arraigo en India, por entonces, puesto que ¿cómo podría una teoría que trata de resolver problemas que se le crean a la conciencia moderna de sujeto,<sup>10</sup> que se construye sobre los fundamentos de la ilustración para lidiar con desórdenes mentales en la sociedad Europea de clases, a finales del XIX y del XX, podría tener arraigo en una sociedad de castas, con un fuerte anclaje en una ética basada en textos canónicos de India? Y esto es, en verdad, lo que Bosse trató de hacer: compaginar a Freud con palabras-claves de los códigos culturales milenarios en India. Es posible entender que el psicoanálisis se haya arraigado en Buenos Aires, una sociedad de inmigrantes europeos, sin chamanes como en Venezuela o en los Andes.<sup>11</sup>

El párrafo anterior permite introducir, con cierta naturalidad, la conferencia inaugural dictada por Jacques Derrida, en 1981 y en París, para el encuentro Francés-Latino Americano de la Sociedad Internacional de Psicoanálisis.<sup>12</sup> Arriesgando sintetizar una conferencia de Derrida, se puede decir que toda ella gira en torno a dos temas superpuestos: una es la localización geográfica del psicoanálisis; la otra es la relación entre psicoanálisis y derechos humanos, lo que pone sobre la mesa la relación entre psicoanálisis y violencia en las áreas geográficas donde esto ocurre. Y como este encuentro convocaba a psicoanalistas latinoamericanos y era 1981, cuando la violencia y la violación de los derechos humanos en Argentina tocaba a distintos lugares del mundo, el cuestionamiento de la relación psicoanálisis violencia política se imponía.

Primero, pues, la relación entre psicoanálisis y geografía, o geopsicoanálisis como el mismo Derrida propone. Derrida parte de las declaraciones constitutivas impresas por la propia Sociedad Internacional de Psicoanálisis, que constituyen su descripción y su fundación. Uno de esas declaraciones ubica al psicoanálisis geográficamente:

Las principales áreas geográficas de la Asociación se definen en este momento (Jerusalem, 1977) como América al norte de la frontera entre México y Estados Unidos; y toda la América al sur de esa frontera; y finalmente el resto del mundo (Derrida 141).

Quien no ha leído el artículo supone bien al suponer que Derrida hace una fiesta con la expresión "el resto del mundo" pero no hay lugar aquí para

<sup>10</sup> Véase Anthony Guiddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford. Stanford U. Press, 1991.

<sup>11</sup> Véase Jorge Balán, *Cuéntame tu vida: Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*, Buenos Aires. Planeta. 1991 y Hugo Vezzetti, "Psychoanalysis in the culture of Buenos Aires: The Thirties". *Dispositio* 45 (1993), 141-157.

<sup>12</sup> Estoy agradecido a Horacio Legras por haberme indicado este artículo de Derrida. en conexión con un seminario donde hablamos discutido cuestiones de localizaciones geográficas y epistemológicas.

comentarla. Lo que sí interesa no es solo la distribución geográfica establecida por la Asociación, sino también dónde sí y dónde no el psicoanálisis asienta sus reales (“en este momento”). Sabemos, por ejemplo, que en 1977 en Argentina sí pero en México (y en la mayor parte de América Latina) no. En 1981 quizás puedan agregarse México (Pasternak y Braustein se exilaron hacia mediados de los 70), y quizás Brasil y Chile. Pero seguramente no Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, América Central, y todas las islas del Caribe, incluidas las francesas y a pesar de la obra de Fanon. Y sabemos también que en Estados Unidos el psicoanálisis tiene un radio limitado de acción tanto geográfica como epistemológicamente, donde el desarrollo teórico y crítico, en las humanidades, supera el de la práctica psicoanalítica. Pero de todas maneras, y dejando de lado el balance empírico, lo cierto y lo importante es que las Américas, al sur y al norte del Río Grande son un lugar propicio para la instalación del psicoanálisis fuera de Europa. En cambio, el “resto del mundo” (Asia y África, para simplificar) no lo es, como bien lo comprobó Bosse en Calcuta en la primera mitad del siglo XX. Las Américas, contrariamente a Asia y a India, fueron, desde 1500, el lugar de la extensión del Oeste Europeo: las Américas no se configuraron como América, sino como las Indias Occidentales y cuando América comenzó a reemplazar el nombre originario —cuando España caía, los imperios al norte de los Pirineos subían, y América del Norte emergía— bien pronto se nombró todo un hemisferio, el hemisferio occidental. Asia y parte de Africa, en cambio, pasaron a constituir el hemisferio oriental como fundación de lo que Edward Said describió y explicó como “Orientalismo”.

Resulta sin duda interesante que Derrida, en el artículo citado, haga referencia a Frantz Fanon, en un párrafo donde él mismo, Derrida, se sitúa geoculturalmente. Situándose, primero, con respecto al psicoanálisis, del cual se considera un extranjero (ni es analista por entrenamiento ni tampoco se analiza), agrega que su extranjería es doble: dada la característica geo-cultural del congreso en el cual presenta la conferencia inaugural (Congreso Francia-Latino América), señala que no es americano (ni del norte ni del sur), ni tampoco latino (en el sentido del sur de Europa), sino nacido en Africa y, subraya “I guarantee you that I retain something of that heritage”. La razón por la cual menciona este hecho es para sostener que no hay psicoanálisis en Africa, como tampoco lo hay en Asia o en los mares del Sur. Al mencionar a Fanon, pues, Derrida lo hace para destacar cuan poco usual era, en lo sesenta, formular la práctica psicoanalítica en relación a la dimensión política de su propia práctica. Merece la pena citar a Derrida (144-145) en este punto:

The laws, the deontology, the ethics, of psychoanalysis, as laid down or simply taken for granted by the colonial societies or by the international psychoanalytic establishment were supposed to regulate practice and govern relations with state authorities on the one hand and medical

authorities on the other; I say this merely in order to provide a well known and painful point of reference, and not in any sense to establish a particular discourse: Fanon's own positions as a model beyond the reach of all discussion. The political geography of the world has changed since that time, and intercontinental balances of power have been subject to much turbulence; this can hardly have failed, it seems to me, to have had an impact on the political geography of psychoanalysis.

Antes de abordar el segundo punto discutido en la conferencia de Derrida, necesito hacer un desvío y aprovechar de las observaciones del párrafo anterior para insertar la relación entre distribución de áreas geográficas y exportación de conocimientos. El psicoanálisis (como la religión, las reglas del juego económico y los productos de consumo), además de otras prácticas disciplinarias (académicas o no, puesto que el psicoanálisis no es una práctica académica), era y es todavía exportable. Quizás no convenga decir del centro a la periferia, pero sí se podría decir de su lugar de gestación en la Europa imperial de principios del XIX y del XX, hacia zonas donde las pautas de vida y de conducta, de la economía y de la ley, se habían extendido. En última instancia, el psicoanálisis —como lo señalé más arriba— que se gesta y se empieza a exportar en el contexto de la "mission civilizatrice", contribuye a extender la civilización y controlar la barbarie. En realidad se trata de ambas, de exportación y de importación. La exportación del psicoanálisis ocurre en aquellos lugares, por ejemplo en Africa, donde el psicoanálisis es un puesto creado por la administración colonial y que como tal, y como lo dice Derrida, "where it has never taken off its European shoes". El otro caso es la importación, como el caso de Bose en India o como el psicoanálisis en Argentina. La diferencia entre India y Argentina es que en el primer caso, aunque fuera importación, lo fue en un régimen colonial. En el segundo, funcionó como mercadería importada por la intelectualidad de un país con poco más de cien años de lucha por la autonomía nacional, en un momento (del 1920 al 1930) en que es posible ser intelectualmente cosmopolita y en el que ya se ha asentado, en Buenos Aires, una masa de inmigrantes europeos. El psicoanálisis, en Argentina, es parte de un doble proceso de occidentalización: el de la inmigración para domesticar la barbarie (al menos en los planes oficiales), y el psicoanálisis para sujetar a la inmigración que llegada a domesticar la barbarie. En 1981 las cosas han cambiado y esa época apoya el segundo punto desarrollado por Derrida a raíz del encuentro Francés-Latino Americano en el momento de la más radical violación de los derechos humanos en Argentina. La pregunta latente, en la discusión de Derrida, es qué relación hay entre la importación exitosa del psicoanálisis en una sociedad donde la violencia pública llega a niveles difíciles de comprender. Por cierto que la ecuación no es de lógica histórica de tal manera que la violación de los derechos humanos presupondría el arraigo del psicoanálisis y viceversa. No obstante, la pregunta latente invoca otra curiosamente ni siquiera sugerida por Derrida: qué relación

hay entre la lengua y la cultura en la que se gesta el psicoanálisis y la lengua y la cultura donde arraiga y florece el nazismo. ¿De qué manera la inversión del proyecto de la ilustración, que se manifiesta en las dos guerras y en el nazismo, da lugar a formas de barbarie producidas por el propio proceso civilizador apoyado en los principios universales de la ilustración, del cual el mismo psicoanálisis es un resultado y una necesidad?

Pregunta inquietante, sin duda, y estrechamente ligada a la ecuación localización geográfica y producción de conocimientos. Pero lo que más nos interesa aquí no es la producción sino la subalternización de conocimientos. Y bien, retomando la distribución de áreas establecida en la Constitución de la Asociación Internacional de Psicoanálisis, de lo que se trata en última instancia en la exportación-importación de formas de conocimiento y de prácticas disciplinarias, es de la subalternización, lo cual, en el área del conocimiento, supone el borroneo de las condiciones de emergencia de una práctica disciplinaria o de consumo y su adaptación o implantación en otras áreas geográficas con distintas memorias y necesidades. Me pregunto si es equivalente instalar un McDonald en México, en una casa del siglo XIX cubierta por azulejos de talavera, e instalar (por exportación o importación) el psicoanálisis en Buenos Aires. Me lo pregunto porque me parece interesante reflexionar sobre el lugar de gestación y necesidades de prácticas de consumo y de prácticas disciplinarias. Me parece obvio que no hay necesidad de McDonalds en México como aparentemente tampoco hay necesidades del psicoanálisis en Bolivia; o al menos no la hay con la misma intensidad que la hay en Buenos Aires. No obstante, una vez instalado el McDonald en México y el psicoanálisis en Argentina, se implantan también pautas, aquellas inventadas e impuestas por Freud a partir de Viena y de Lacan a partir de París. Y sin duda, con todo el respeto por el genio de Freud y de Lacan, no había necesidad ni condiciones para que el mismo nivel de genialidad inventara y desarrollara el psicoanálisis en Argelia, en Bagdad o en la Argentina de principios de siglo. Las condiciones históricas que producen a Freud y a Lacan, que inventan y desarrollan el psicoanálisis (que luego se exporta o se importa), son las condiciones históricas de los países imperiales y del corazón de Europa (Alemania-Viena, Francia, Inglaterra) en el momento álgido de la modernidad y el colonialismo. De aquí a la vinculación que subraya Derrida entre lugar de arraigo del psicoanálisis y violación de derechos humanos no hay más que un paso; y ese paso está relacionado con las vinculaciones entre psicoanálisis como mercadería exportable y la "mission civilizatrice" como estrategia de colonización.

3. Mi último punto sirve al mismo tiempo de conclusión. Todos estamos familiarizados con la arqueología de las ciencias humanas analizada por Michel Foucault en *Les mots et les choses* (1966), de modo que no es necesario

detenemos en ella. Lo que sí me interesa señalar son otros aspectos, no analizados por Foucault, que tienen que ver con la complicidad entre expansión imperial y culturas académicas y prácticas disciplinarias, académicas o no.

Uno de ellos, rearticulado recientemente, aunque familiar para quienes se ocupan del colonialismo, es la *ratio* entre espacios geográficos, lenguas y epistemología.<sup>13</sup> Esta articulación se encuentra en el informe de la Comisión Gulbenkian, convocada para proponer una reorganización de las ciencias sociales después de la desarticulación del mundo socialista, de la pérdida de eficacia de una distribución del mundo en Primero, Segundo y Tercero y en sus consecuencias para la rearticulación de las ciencias humanas (empleo ciencias humanas, siguiendo la nomenclatura francesa, que reúne ciencias sociales y humanidades, en la nomenclatura estadounidense). Esta comisión, efectivamente, reunió a un grupo que representaba en su mayoría las ciencias humanas, pero también las naturales. Los miembros, tal como figura en la publicación del informe por Stanford University Press, es la siguiente: Immanuel Wallerstein, Chair (U.S.A.); Galestous Juma (Kenya), Evelyn Fox Keller (U.S.A.), Jurgen Kocka (Germany), Dominique Lecourt (France), V. Y. Mudimbe (Zaire), Kinhide Mushakoji (Japan), Ilya Prigogine (Belgium), Peter J. Taylor (U.K.) and Michel-Rolph Trouillot (Haiti). Una distribución, como se ve, geo-epistemológica puesto que cada uno de los representantes no solo representa lugares sino disciplinas e invocan, indirectamente, la relación entre el espacio geográfico y la localización epistemológica. Pues bien, una de las constataciones sobre las que se basa el informe es la de la relación entre emergencia de las ciencias sociales, en el siglo XIX, lenguas e imperios. El panorama sería a grandes rasgos el siguiente (siguiendo a Wallerstein: op.cit.): Al menos el 95 por ciento de la cultura académica (tanto en términos de investigadores como de becas y apoyos institucionales) entre 1850 a 1914, y probablemente hasta 1945, se originó en cinco países: Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y los Estados Unidos. Si bien se pueden identificar, durante ese período, emergencias en otras partes, estas no llegan a igualar lo que ocurren en esos cinco países. Además, no solo eso, sino que los investigadores se concentraron, en sus estudios, en esos países por considerarlos de mayor importancia para comprender el orden mundial. Una de las consecuencias de esta situación es que, obviamente, esos cinco países no eran el mundo; peor aún, se tenía una vaga idea de que había un mundo fuera de esos cinco países. Pero una vez que se tomó conciencia de la existencia de ese "resto" se inventaron dos disciplinas que se ocuparan de él (y aquí me aparto ligeramente de Wallerstein): una, que se venía gestando desde el siglo XVIII, fue el estudio (comparado) de las civilizaciones, cuya repartición geo-epistemológica

<sup>13</sup> Véase Walter D. Mignolo, "Colonial and Postcolonial Discourses: Cultural Critique or Academic Colonialism?" en *Latin American Research Review*, 28 (1993), 120-131 y los demás artículos antes citados.



fue “el resto” que se distinguía por sus religiones fuertes, religiones del libro en un caso (como el Islam), o religiones que se había extendido por anchas áreas geográficas (como el Budismo o el Hinduismo). Esto es, civilizaciones no-europeas distinguidas por la posesión de textos fundacionales, de carácter religioso y ético que, lamentablemente, no entraban en el paradigma secular de la modernidad y del progreso. Edward Said rebautizó el estudio de las civilizaciones y lo caracterizó ideológicamente como “Orientalismo”. La segunda disciplina inventada para ocuparse del “resto” fue la antropología, que surge en el momento en que los “salvajes” y “canibales” de los siglos XVI y XVII fueron convertidos en “primitivos”, y esta conversión acentuó la modernidad europea como la cúspide de un desarrollo temporal y lineal, y rebajó la contemporaneidad histórica del “resto” del mundo al situarla en un lugar “anterior” en el desarrollo universal de la humanidad, del cual Europa era el momento cúspide. África, al sur del mundo islámico, y ciertas zonas aisladas de Asia (espacios sin “civilización”) se convirtieron en el lugar-objeto del conocimiento antropológico.

Pues bien, este panorama que giró en torno al control epistemológico de Europa hasta 1945, se adaptó a las nuevas circunstancias imperiales a partir de 1945 cuando el mundo se dividió en Primero, Segundo y Tercero<sup>14</sup> y se inventó una tercera configuración disciplinaria que complementó a la antropología y que desplazó (en cuanto hegemonía académica) al estudio de las civilizaciones (aunque no necesariamente su dimensión ideológica, el “orientalismo”): estos nuevos invitados fueron los estudios de área (Berger 1996). En esa distribución, el lugar de la producción de conocimiento se desplazó de Europa a Estados Unidos, en forma paralela al desplazamiento del poder económico y político. Las “áreas” (a diferencia de las “civilizaciones” y del “mundo primitivo”) se definieron particularmente para el Tercer Mundo, como “áreas no-desarrolladas,” “en vías de desarrollo,” o “subdesarrolladas”. En esta nueva repartición entre Primer y Tercer Mundo, quedó el Segundo Mundo (económica, tecnológica y científicamente desarrollado pero víctima de impureza ideológica). Y esto es muy importante, sin duda, puesto que ya no se trata de una impureza que toca al conocimiento disciplinario, sino a la ideología social: la fuerza que tuvieron los conceptos de pureza de sangre y de raza para la definición de la “otredad” comenzaron a adquirir una nueva dimensión. Aunque la cuestión racial persistió, apareció un nuevo virus que comenzó a infestar identidades de raza, clase social, género sexual y sexualidad: la subversión comunista como nuevo enemigo mundial. Aunque se trata de conocimiento común, es importante recalcarlo aquí puesto que nos devuelve a las observaciones de Derrida sobre la violación de derechos humanos y psicoanálisis en Argentina. La “guerra sucia”

<sup>14</sup> Cfr. Carl Pletsch, “Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975”. *Comparative Studies in Society and History*, 23/24 (1981):565-590 y Walter D. Mignolo. op.cit.

no estuvo separada de la producción y distribución de conocimientos después de 1945, ni a la doble tarea que se asigna Estados Unidos de controlar la expansión del comunismo y de contribuir al desarrollo y modernización del Tercer Mundo. Los estudios de áreas fueron la dimensión epistemológica equivalente a la tarea de los misioneros, por un lado, y a la creación de la antropología en el siglo XIX, por el otro.

Pues bien, esta historia que estoy contando necesita de un nuevo personaje, que estuvo ausente de la escena aunque implicado en el escenario que acabo de describir. Ese personaje, con varios atuendos, podría nombrarse algo así como "principios de la epistemología moderna" (de Descartes, a Kant, a la Ilustración). Tal epistemología aceptaría, básicamente, que:

1) El mundo es objetivamente conocible y tal conocimiento puede generalizarse. No se aclara, sin embargo, donde se produce el conocimiento del mundo y hacia dónde y bajo qué condiciones podría generalizarse;

2) El mundo objetivamente conocible genera *conocimiento experto* (economistas, antropólogos, ingenieros, técnicos en comunicación, agrónomos, psicoanalistas, arquitectos, etc.), conocimiento que puede *exportarse* o *importarse* (depende del lugar y de las condiciones bajo las que ocurre el viaje) como mercancía y ser aplicado a y en las *historias locales* y a las *regiones* (después de todo las regiones se constituyen para poder ser regidas);

3) La gestación del conocimiento experto presupone un espacio geo-histórico en el que se construye una localización epistemológica *desde donde se puede exportar conocimiento*, de Europa a las dos Américas y al resto del mundo (recordando la división de la Asociación Internacional de Psicoanálisis). Freud se importa desde India como conocimiento experto, que entró en conflicto con el conocimiento *no-experto* local, puesto que el conocimiento experto se asumía, como lo nota bien Wallerstein, en cinco países y en tres lenguas. El indú y el sánscrito, desde la perspectiva Europea que construye la noción de conocimiento basada en unos principios epistemológicos, son lenguas de cultura, no de conocimiento disciplinario.

Esta distinción hizo que el conocimiento local, en la distribución geoeπισtológica de la que hablamos, fuera solo conocimiento local que puede ser objeto de estudio, pero que no es *sostenible* puesto que es de antemano rebajado como posibilidad de conocimiento. Paradójicamente, una de las consecuencias de la globalización económica actual de un capitalismo sin fronteras, está creando las condiciones para rearticular la epistemología moderna y parcializarla en el encuentro con el conocimiento local. El encuentro entre *historias locales* y *diseños globales*, va generando una epistemología fronteriza (precisamente

entre lo global y lo local) para y desde la cual ya no sea ni posible ni aconsejable llevar, por ejemplo, sistemas de irrigación a India o a Bolivia sin anular la distinción entre el conocimiento experto del ingeniero que es totalmente inexperto en las formas de cultivo de India o Bolivia, y el conocimiento experto del campesino Indú o Boliviano que es totalmente inexperto en materia de tecnología. El punto de intersección entre historias locales y diseños globales da lugar a las *epistemologías fronterizas como conocimiento crítico local* (tanto en Europa como en América o África), que restituya a los agentes locales el derecho a la producción de conocimientos suprimida por los mecanismos coloniales e imperiales de subalternización. Un argumento semejante se podría desarrollar con el psicoanálisis, la antropología, la sociología y, en fin, todo tipo de conocimiento académico y disciplinario que, originado en el Primer Mundo, ya no puede sostenerse como mera mercancía de exportación/importación y necesita del diálogo entre expertos en las historias locales y expertos en los diseños globales. No se trata ya de desarrollo y subdesarrollo, sino de dos tipos distintos de “desarrollos” conducentes a transformaciones sociales para cuyos logros es necesario llegar al convencimiento de que la civilización, como lo subrayó Darcy Ribeiro, es un proceso que marcha en varias direcciones, y que las culturas académicas y tecnológicas no necesariamente tienen la última palabra en materia de conocimiento. La riqueza de la modernidad podrá potenciarse cuando se acepte que la modernidad es un monstruo de varias caras (occidentalismo, capitalismo, orientalismo, colonialismo) a la cual el planeta entero ha contribuido, aunque no todos hayan recibido los mismos beneficios y reconocimientos. El momento actual, de tendencia hacia los pos (occidentalismo, orientalismo, colonialismo, modernidad) puede ser también un momento en el que el poscapitalismo, que ya no depende de la unidireccionalidad imperial sino que está allí para quien lo agarre (por así decirlo), hace impensable la distinción entre occidente/oriente y, con ella, desarticula todo el conjunto de categorías geoculturales que organizaron la distribución del poder en términos geoepistemológicos.

WALTER D. MIGNOLO

Duke University

## OBRAS CITADAS

- DERRIDA, JACQUES. 1995. "Geosychoanalysis:...'And the Rest of the World.'" en *New Formations*, 26, 141-162.
- MEGGERS, BETTY J. 1978. "Prólogo a Edição Norte-Americana" en Darcy Ribeiro. *O processo civilizatorio*. 15-20.
- RIBEIRO, DARCY RIBEIRO. 1978. *O processo civilizatorio. Etapas da evolução socio-cultural*. Petrópolis, Editora Vozes. Primera edición en 1968.
- SONNTAG, HEINZ RUDOLF. "Epílogo a edição Alema" en Darcy Ribeiro. *O processo civilizatorio*. 203-206.

# CONSTRUIR EL PASADO

## (ALGUNOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA A PARTIR DEL DEBATE ENTRE ANTONIO CANDIDO Y HAROLDO DE CAMPOS)

*Los tiempos pasados están como muertos; falta la nota viva*  
Sívio Romero

### 1. INTRODUCCIÓN

El régimen que se ha encontrado por las historias de la literatura no debería ser demasiado compungido si no fuera por la siguiente salvedad: cada vez que se piensa en las relaciones entre literatura e historia, los esquemas, los conceptos y aun los métodos de aquellas historias retornan como si un derecho inmemorial las asistiera. Los conceptos de 'época' y 'culminación', por ejemplo, así como la vinculación determinante de la literatura con las formaciones nacionales llegan hasta nosotros como si no hubiera otros instrumentos disponibles. Ante estas trampas del hábito, resulta necesaria la actividad teórica para regular con más precisión los diversos enfoques y para dominar -al explicitarlos- la función de los valores. "Lo único que puede hacer un historiador de la literatura -dice Peter Bürger- consiste en montar un argumento cuyo prólogo sea, precisamente, la exposición de sus valores, porque la trama y los actores han sido elegidos en arreglo con éstos" (citado por Sarlo 26).

Esta actividad teórica consistiría, principalmente, en una *crítica* de esos monumentos del siglo pasado, esas historias de la literatura en las que se ponía en juego la nacionalidad, el progreso y, a veces, la literatura. La crítica reemplazaría al mero rechazo y a la negación displicente, que son las mejores garantías para el retorno de los supuestos del género. Como mostraré en este trabajo, se trata de rescatar de las historias de la literatura, por medio de la reflexión, aquellos principios o conceptos que son todavía viables y que mantienen un poder heurístico y metodológico. Los escritos de Antonio Candido y Haroldo de Campos -y la polémica que se lee en ellos- servirán para reflexionar sobre el género 'historia de la literatura' y para determinar lo que nos separa de

sus modelos canónicos. En Brasil, la notable *História da literatura brasileira* (1888) de Sílvio Romero ha desempeñado ese papel. Su escritura supone el despliegue en el género de un tipo de literatura que se articula alrededor de las ideas de nación y organicidad, y que cristaliza con la constitución de los estados modernos. En esa evolución imaginaria, estas historias se ven a sí mismas como un corolario de la constitución de lo nacional histórico, literario y político. "Me inspiré siempre -dijo Sílvio Romero (32)- en un Brasil autónomo, independiente en política y todavía más en literatura".

La intervención de Antonio Candido, en relación a ese modelo canónico, consiste en utilizar, en vez del lenguaje orgánico usado por Sílvio Romero, un *lenguaje estructural* (más en el sentido del funcionalismo inglés que en la acepción francesa) que marcará los *momentos decisivos* de la historia del sistema literario. Crítico de una notable formación en literatura y sociología, Candido comenzó a participar en el debate literario brasileño en la década del '40, representando un nuevo tipo de "crítico-scholar"<sup>1</sup> e implicado en el movimiento de revisión negativa de las vanguardias históricas. Su obsesión por armar tradiciones y su gusto por las continuidades más que por las rupturas se opone a la postura vanguardista de Haroldo de Campos, cuyo punto de referencia más importante en la literatura brasileña es el iconoclasta Oswald de Andrade. Para Haroldo de Campos -poeta y crítico perteneciente a las neo-vanguardias de la década del '50- son los *momentos de ruptura* y no los decisivos los que develan el lugar de la literatura en la historia.

Frente a estos momentos decisivos y de ruptura, el concepto expuesto aquí de *momento constructivo* -deudor, en buena medida, de las posiciones de Candido y Haroldo de Campos- tendrá como objetivo relevar aspectos del género al plantear los interrogantes de cómo se imaginan el origen los 'historiadores de la literatura' y cuáles son los métodos de investigación que imponen estas elecciones primigenias.

## 2. LA CRISIS DE UN GÉNERO

La aparición a mediados de este siglo de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* de Antonio Candido constituye uno de los intentos más notables de reescritura de la historia literaria. Escrita como continuación y crítica de la obra de Sílvio Romero (sobre la cual Candido escribió un libro),<sup>2</sup> su

<sup>1</sup> Así lo denomina Flora Süssekind para diferenciarlo del "crítico-cronista" que predominaba en esos años y marcar su formación universitaria. Ver "Rodapés, tratados e ensaios (A formação da crítica brasileira moderna)" en *Papéis colados*. Rio de Janeiro. UFRJ. 1993.

<sup>2</sup> Este estudio fue presentado en 1945 como tesis para el concurso de Literatura Brasileña de la Universidad de Sao Paulo.

proyecto le otorga un lugar central a las obras y al sistema literario sin abandonar la perspectiva sociológica. Según la tesis de Candido, la literatura brasileña se configura como sistema (con su público, su conjunto de "productores literarios" y un repertorio de estilos y temas) en el curso del siglo XVIII y XIX. 'Sistema' y 'configuración' son los dos conceptos que articulan sociedad e historia, y determinan la existencia de una literatura nacional, objetivo común (según Candido) de los movimientos iluminista y romántico. La configuración de este sistema se relaciona tanto con características textuales (lengua, temas, imágenes) como con los componentes del campo literario ("productores más o menos concientes de su papel", público y un "mecanismo transmisor" o "lenguaje, traducido en estilos"). Con la crítica romántica se cierra este proceso de formación en el cual "los brasileños tomaron conciencia de su existencia espiritual y social a través de la literatura" (Candido 1981, II, 369).<sup>3</sup> Al igualar literatura brasileña a literatura nacional y representativa, Candido se hace cargo de este proyecto colocándose deliberadamente en una posición 'romántica'. Esta concepción, aunque "llena de equívocos" como reconoce el mismo Candido (1988, I, 25), es la que le permite escribir "una 'historia de los brasileños en su deseo de tener una literatura'" .<sup>4</sup> El movimiento es dialéctico: su virtud radica en el reconocimiento de los elementos de ese modelo que permanecen en nuestro modo de pensar la historia literaria; su dificultad, en asumir esos elementos como naturales.

Mientras Candido escribía la *Formação*, el movimiento de poesía concreta comenzaba a intervenir públicamente en el debate literario de los años '50. En relación con la historia de la literatura, la estrategia de este grupo fue doble: rescatar a las vanguardias de la década del '20 y, complementariamente, discutir las versiones canónicas de la historia literaria brasileña. El deseo de comprender la historia de la literatura desde el presente -actitud que los va a diferenciar de cierta vanguardia iconoclasta- se expresa en el concepto de "*lectura sincrónico-retrospectiva*" que Haroldo de Campos expuso en sus artículos "Poética sincrónica" y "Texto e História" (1967) y cuyos desarrollos críticos se leen en los trabajos de 'ReVisión' y en *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*.<sup>5</sup> A partir de este concepto,

<sup>3</sup> El libro concluye con el romanticismo y se cierra con una cita de Machado de Assis. momento de inorganicidad en la literatura brasileña.

<sup>4</sup> La frase es una adaptación del título de Julien Benda. *Esquisse d'une histoire des Français dans leur volonté d'être une nation* (1932). La omisión deliberada -como señala João Alexandre Barbosa - de la palabra "historia" en el título del libro de Candido habla del desprestigio y de la escasez de las "historias de la literatura" en el siglo XX. João Alexandre Barbosa. "Forma e historia en la crítica brasileña" en Horácio Costa (comp.), *Estudios brasileños*, México. UNAM, 1994. 121-122.

<sup>5</sup> "Poética sincrónica" fue incluido en *A Arte no Horizonte do Provável* (Sao Paulo. Perspectiva, 1967) y "Texto e História" en *A Operação do Texto*. El trabajo de "ReVisión" más

forjado en una matriz formalista y estructuralista y, posteriormente, enriquecido con los aportes de Derrida, Jauss y Benjamin, Haroldo de Campos desarrollará una crítica del libro de Antonio Candido.<sup>6</sup>

Para comprender este debate no solo es necesario reponer esas dos líneas de lectura (la textual y la sociocrítica) que abren aguas en la crítica literaria latinoamericana desde los años 60, sino también reflexionar sobre esa brecha que puso en crisis al esquema positivista y naturalista que aplicó Silvio Romero. La *débaçle* de las historias de la literatura puede ser comprendida desde una perspectiva formalista o desde la lectura benjaminiana. Según la interpretación de Walter Benjamin, la crisis de una historia que se veía a sí misma como progreso indefinido y encarnación de una totalidad se comprueba en las pretensiones monumentales del género: "su desgracia es su excesiva aspiración a la gran *totalidad*".<sup>7</sup> Lo que se cuestiona en este texto es la supuesta integración sin conflictos de la literatura a la historia general. En su crítica a la escuela positivista y al círculo de Stefan George, Benjamin propugna un retorno a las obras como eje y un giro copernicano que supone el abandono de las pretensiones científicas en favor de una lectura política: "pues no se trata de presentar a las obras literarias en correlación con su tiempo, sino en el tiempo en que han nacido

importante realizado por Haroldo de Campos es *ReVisão de Sousândrade*. Sao Paulo, Ed. Invenção, 1964 (2ª ed., Sao Paulo, Duas Cidades, 1975). *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (Salvador, FCJA, 1989) es una conferencia que Haroldo de Campos presenta en Salvador en la Fundação Casa de Jorge Amado y en el que discute el lugar asignado a Gregório de Mattos en el libro de Candido.

<sup>6</sup> Esta polémica, consecuencia de los frecuentes enfrentamientos en la crítica brasileña entre crítico 'formalistas' y 'sociologistas', se había producido no con Candido sino con otros críticos de formación 'sociológica'. Antonio Candido tuvo una gran importancia en la formación de los críticos literarios de orientación sociológica en Brasil. Sin embargo, también tuvo influencia en críticos o poetas como Haroldo de Campos que siempre tuvieron una gran inclinación hacia los estudios estructuralistas y semióticos. En 1972, gracias a una ley, Haroldo de Campos (recibido en abogacía) presenta su tesis de doctor en literatura dirigido por Antonio Candido. *Morfologia do Macunaíma* (São Paulo, Perspectiva, 1972). Más de veinte años después, Haroldo de Campos edita su libro *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* en el que sintetiza sus desacuerdos con Candido (expresados con anterioridad en menciones ocasionales). El epígrafe, tomado de Nietzsche, dice: "¡Mucho respeto por sus opiniones! Pero las pequeñas acciones divergentes valen más". De todos modos, Candido nunca respondió explícitamente a la crítica de Haroldo de Campos.

<sup>7</sup> En "Historia literaria y ciencia de la literatura". El texto en alemán se titula "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft" y está incluido en *Gesammelte Schriften*. III. "Kritiken und Rezensionen" (Frankfurt. Suhrkamp, 1991).

<sup>8</sup> Sobre este giro copernicano y la preeminencia de la política sobre la historia en Benjamin. ver Susan Buck-Morss 338. "Para el historiador materialista -dice Walter Benjamin (138) en su *Obra de los pasajes-* es importante diferenciar de la manera más estricta entre la construcción de un estado de cosas histórico y aquello que habitualmente se llama su 'reconstrucción'. La 'reconstrucción' en la empatía es de un solo estrato. La "construcción" supone la 'destrucción'" (convoluta N. 7, 6).



presentar el tiempo que las conoce, es decir el nuestro".<sup>9</sup> Por otro lado, esta crisis -como lo percibió la escuela formalista rusa de Opojaz- es producto de una consideración mecánica (no mediatizada), psicologista y extraliteraria de los textos. A esto, los formalistas respondieron con un giro radical en los estudios, recuperando primero la inmanencia del fenómeno literario con el fin de investigar su evolución autónoma y su relación con las otras series.<sup>9</sup>

Ambas posturas pueden unirse en la crítica que hacen de la *representación* tanto en la relación de la literatura con lo que le es heterogéneo (y de ahí la importancia del concepto de serie) como en la idea de totalidad representada en la que el objeto aparece neutro, distanciado y completo. No es casual que los formalistas y Benjamin hayan estado cerca o en trato directo con las vanguardias históricas y que la aparición de éstas sea un hito en la crisis de las historias de la literatura como género.

En la concepción *representativa* del fenómeno literario, uno de los modos privilegiados de desplegar un origen lo suficientemente fuerte como para articular todas las series fue el determinismo. Sin duda, la fuerza que tuvo este modelo explicativo determinista en el siglo XIX y el hecho de que privilegiara el acontecimiento histórico por sobre el literario fue lo que provocó la ira de los formalistas rusos, que imaginaron a estos críticos como policías que custodiaban las calles de la literatura (Benjamin los imaginó como francotiradores que utilizaban el edificio de la literatura a falta de otro mejor: desde allí era más fácil disparar sobre la multitud).

Constant precedió a Lamartine en Europa y aquí; la evolución literaria siguió, como siempre, a la política (Romero I, 44; subrayado mío).

En estas palabras de Romero, la literatura asume una función de transparencia y de efecto: su valor se vuelve *documental*. Este *riesgo* del género está muy bien expresado -inintencionadamente- en las palabras de Gervinus (1805-1871), uno de los historiadores más importantes del siglo pasado: "El historiador de la literatura se transforma en historiador general, cuando, investigando su objeto, encuentra *la idea básica* que penetra la serie de hechos que examina, aparece *a través* de ellos y establece su coherencia con la historia general" (citado por Jauss, 43; subrayado mío). Esta idea básica fue la de *nación*.

En tanto documento de la nacionalidad, la obra deja de ser un texto para convertirse en un apéndice de la historia. La red de determinaciones, en vez de articular las dos series, subordina una a la otra y ésta es tal vez la causa principal en la ruina del género. De entre las ruinas, sin embargo, yo recogería un evento

<sup>9</sup> Ver Iuri Tinianov y Roman Jakobson, "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México. Siglo XXI. 1970.

que no considero desdeñable: la postulación de un origen. Pero para que este rescate sea posible, el origen debe transformarse en *momento constructivo*.<sup>10</sup>

Rescatar este concepto significa extraerlo de un pensamiento que lo postulaba en términos de *origen* o de verdad que se despliega a partir un hecho histórico. Este origen de lo nacional, que ha mostrado un proceso de constitución, también ha excluido u olvidado (por su propia ubicación metodológica) una serie de acontecimientos literarios que funcionaban según otros principios constructivos (así, por ejemplo, las literaturas culta y popular no deberían pensarse exclusivamente como *partes* de una literatura nacional).<sup>11</sup>

Las más recientes historias de la literatura, al menos las que se refieren a la literatura latinoamericana, han criticado este 'origen' manteniendo, sin embargo, las dos coordenadas que predominan en el género: el criterio de nacionalidad y la organización cronológica (y al no existir ese 'origen' la cronología adquiere mayor predominio sobre los materiales). Estas historias podrían agruparse bajo dos denominaciones: el modelo del *manual*, concebido según criterios informativos y pedagógicos, y el modelo de la *red institucional* en el que los enfoques de las diversas participaciones son, más que el resultado de un trabajo conjunto, monografías individuales.<sup>12</sup> Útiles de todos modos para la investigación, lo que estas historias eluden, en definitiva, es la articula-

<sup>10</sup> Uso *momento constructivo* para revalorizar lo que en las historias de la literatura tradicionales se denominó 'origen' y para dar cuenta de la armazón metodológica de las historias de la literatura. El concepto tiene un carácter heurístico, tentativo y no totalizador (en este sentido, se diferencia de 'origen' en la medida en que éste se proponía como propio del objeto, definitivo y totalizador) y está menos relacionado con el pasado que con la *transacción* que el crítico hace entre el presente y el pasado. El momento constructivo, sin embargo, puede pensarse como origen en los términos en que lo hace Walter Benjamin: como fundamento y como *salto* (que es su sentido etimológico). Finalmente, el momento constructivo debería posibilitar la pluralidad y la heterogeneidad: Alberto Asor Rosa señaló que para su libro 1610 podría haber escrito, de acuerdo con el fundamento de los sistemas literarios, por lo menos siete historias de la literatura para esa fecha (en *Letteratura Italiana*. Torino, Giulio Einaudi, 1982, 9 vols.; I, 26).

<sup>11</sup> La vinculación estrecha entre nacionalidad y fenómeno literario explica -en parte- la escasez, cuando no la inexistencia, en nuestra crítica, de acercamientos a obras como las de J.R. Wilcock, Virgilio Piñera o Copi.

<sup>12</sup> Dos ejemplos de estos tipos de historias de la literatura que denominé "de manual" y "de red institucional", notables por su carácter crítico y por la reflexión que implican sobre el estatuto del género son, respectivamente, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* de Cedonil Goiç (Barcelona, Crítica, 1988, 3v.) y *Palavra, literatura e cultura*, coordinado por Ana Pizarro (São Paulo, Memorial/UNICAMP, 1995, 3v.). La obra de Goiç, ideada según el proyecto de Francisco Rico, es una antología de estudios críticos con una bibliografía y un resumen del estado de la cuestión. Sus tres volúmenes son *Época colonial. Del Romanticismo al Modernismo* y *Época contemporánea*. Pese a que niega su carácter de manual ("equidistante entre los extremos del manual y de la bibliografía básica", I, 11), esta historia de la literatura lo es en el mejor sentido: por la preeminencia dada a los criterios informativos y pedagógicos. En el caso de los tres volúmenes de Ana Pizarro (*A situação colonial, Emancipação do discurso, Vanguarda e modernidade*), la participación de más de sesenta especialistas habla del modelo de red institucional. Imaginada en

ción teórica que las historias de la literatura decimonónicas concebían desde el concepto de origen y que consistía en subvertir parcialmente el orden cronológico en favor de una fundación esencial (sea el espíritu patrio o las formaciones étnicas). Creo que puede recuperarse este gesto, ya no como una manifestación de la esencia sino como los *momentos constructivos* a partir de los cuales se organiza una historia de la literatura.<sup>13</sup> Al eliminar esta instancia, los manuales o la historia como red institucional no hacen más que reproducir los defectos de esos mismos modelos canónicos que rechazan.

Para recuperar este concepto, antes es necesario separarlo del esquema de continuidad y del sistema homogéneo con los que se presentaba en las historias de la literatura tradicionales. En Sílvia Romero, la continuidad -entendida en un sentido de acumulación en dirección a una finalidad- se cifra en el concepto de *factor*: "los factores históricos [...] son efectos, que posteriormente actúan como causa" (citado por Candido 1988, 118). El factor (sea la raza, el medio o la "imitación extranjera") es lo que perdura y lo que está antes del texto y después del él. Bajo el concepto de 'factor' subyace lo que podríamos denominar el *imperativo orgánico*, el principio que establece una continuidad homogénea, armónica y estable entre literatura, sociedad y nación; entre pasado y presente; entre acontecimiento y escritura. El lenguaje de las historias de la literatura es el de la integración y el *momento constructivo* que imaginan es el de las "escenas

las reuniones de Campinas (Brasil) en 1983 (ver *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, CEAL, 1985), esta historia de la literatura debió recurrir a este modelo ante las dificultades para su finalización: "Estas dificultades nos hicieron renunciar al proyecto inicial, y adoptamos la resolución de publicar los resultados parciales de la investigación, transformando la historia inicialmente prevista en tres volúmenes de ensayos dispuestos en orden cronológico" (Pizarro 13; subrayado mío). Así como la falta de momentos constructivos hace de esta historia una recopilación de artículos más que una teoría de conjunto, la cualidad de *Palavra, literatura e cultura* radica en la importancia dada a las literaturas subalternas (indígenas, femeninas, orales) y a la incorporación de la literatura brasileña (tarea que inició, señeramente, Pedro Henríquez Ureña).

<sup>13</sup> El intento más satisfactorio que conozco de una "historia de la literatura" que escapa a los métodos y a los esquemas de los modelos decimonónicos es *Letteratura Italiana* de Alberto Asor Rosa (Torino, Giulio Einaudi, 1982, 9 vols.). Su organización es la siguiente: "Il letterato e le istituzioni" (tomo I), "Produzione e consumo" (II), "Le forme del testo" (III), "L'interpretazione" (IV), "Musica, teatro, arti figurative" (V), "Questione" (VI), "Storia e geografia della letteratura italiana: I. Dalle Origini all'Ottocento" (VII), "Storia e geografia della letteratura italiana: II. Ottocento e Novecento" (VIII), "Indici" (IX). Como puede observarse, la perspectiva cronológica predomina solamente en los tomos VII y VIII. Convencido de que "L'inversione di tendenza [del historicismo], rappresentata dall'introduzione anche in Italia degli orientamenti strutturalistici e semiotici, non ha però eliminato il problema, anzi, se mai lo ha acuitizzato" (I, 19). Asor Rosa propone "processi osmotici" con "sistemi diversi fra loro permeabili" (I, 20). "Sarebbe possibile -afirma en otro momento- scrivere un numero n di storie letterarie diverse, ma non perciò necessariamente in contraddizione fra loro" (I, 28). Entre los momentos constructivos diversos y heterogéneos, cabe destacar el de la *literatura como institución* (las dos primeras partes del

de estabilidad", como las llamó acertadamente Flora Süssekind.<sup>14</sup> *El trauma*, en Silvio Romero, es la inestabilidad, la discontinuidad, lo no orgánico.

Antonio Candido, al optar por las obras literarias y no por algún factor político, racial, o de naturaleza extra-literaria, se distancia de la herencia de Romero que, de algún modo, asume.<sup>15</sup> Tanto él como de Campos coinciden en su objeto: la discusión sobre la historia de la literatura debe tener lugar en los textos. "La literatura es un conjunto de obras, no de factores, ni de autores" (Candido 1981, I, 103): Candido recorta como objeto a los textos literarios y lee, en este entramado y no a través de él, el devenir histórico y social. La "formación" desplaza al "factor" y, en este movimiento, el campo semántico de lo específico literario al biológico. Sin embargo, la *continuidad* como la pieza central de la exposición persiste. Antonio Candido, al definir a la literatura como un "aspecto *orgánico* da civilização" (Candido 1981, I, 23) y al concebirla en función del proyecto finalista de la fundación de la nacionalidad, subordina las partes a un todo que funciona como sistema homogéneo. La diferencia de Candido con la tradición decimonónica consiste en que éste toma distancia de ese sistema y se compromete con él solo en la medida en que acepta su eficacia.

El nacionalismo crítico, heredado de los románticos, suponía también, como fue dicho, que el valor de la obra dependía de su carácter representativo. Desde un punto de vista histórico, es evidente que el contenido brasileño fue algo positivo, aun como factor de eficacia estética [...] después de haber sido un recurso ideológico, en una fase de construcción y autodefinition, es actualmente inviable como *criterio*, constituyendo en este sentido un calamitoso error de perspectiva (Candido 1981, I, 29).

En Candido, este juego dialéctico conserva, en todos sus pasos, esa escena de fundación como momento decisivo (el deseo de tener una literatura nacional). Su continuidad está garantizada por la fascinación que ejerce sobre el crítico y por la identificación del deseo del crítico con el proyecto neoclásico y romántico de fundar una literatura. Se trata de escribir ese deseo como si éste permaneciera completo e idéntico a sí mismo, aún después de las intervenciones

tomo I se titulan: "Letteratura e potere" y "Letteratura e istituzioni culturali"). *La organización* fuerte de esta historia la excluye de lo que denominamos de red institucional (pese a su semejanza por la cantidad de firmas implicadas en el proyecto). Agradezco a Alejandro Patat la mención de esta obra.

<sup>14</sup> Cfr. "Cenas de fundação" en Annateresa Fabris: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de letras, 1994.

<sup>15</sup> "La crítica más seria que podemos hacerle al determinismo crítico [de Romero] es que desconoce o desprecia la especificidad del fenómeno literario, considerándolo una sublimación de fenómenos de otra naturaleza: físicos, biológicos, sociales" (Candido 1988, 102).

que se interponen entre Candido y su objeto. El proyecto de la *Formação*, en el clima literario restaurador de los años 40, es el de *estabilizar* una formación y un sistema literarios.

*Contra* estas escenas de estabilidad van a actuar las vanguardias, buscando en el pasado los momentos no orgánicos, negados o desplazados, y ajenos a esta lógica representativa. "Tan solo el contraste nos enlaza con el pasado" escribieron los dadaístas, supuestamente los máximos negadores de la tradición entre los movimientos de vanguardia ("Manifiesto Dada 1918", 17).<sup>16</sup> La práctica de estos movimientos consiste en una celebración de las escenas de *inestabilidad* y en una destrucción del continuo cuestionando el modelo de la línea sucesiva y reemplazándolo por el modelo del desvío y el salto.

### 3. LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y LA MODERNIDAD

Una historia de la literatura debería revisar su metodología y sus entramados conceptuales al enfrentarse con la poesía de la modernidad. El elenco dominante de autores del romanticismo francés no ha variado con el tiempo: Víctor Hugo da una medida de la poesía de la época. Sin embargo: ¿cómo hacer una historia de la literatura de la segunda mitad del siglo sin incluir a Rimbaud o Lautréamont, poetas sin gran presencia entre sus contemporáneos? El imperativo orgánico ya no sirve para pensar la figura, cada vez más predominante en la poesía, del desvío, de la negatividad y de la ruptura. "Esta antinomia -señala Bourdieu (101)- del arte moderno como arte puro se manifiesta en el hecho de que, a medida que la autonomía de la producción cultural aumenta, se ve aumentar también el *intervalo* de tiempo que es necesario para que las obras lleguen a imponerse al público" (subrayado mío). De este "intervalo", las vanguardias han tomado toda su fuerza: la diferencia con el presente solo anuncia una imposibilidad de los receptores. Las "ReVisiones" realizadas por Augusto y Haroldo de Campos, en el ámbito de la historia literaria brasileña, proyectaron ese intervalo en el pasado rescatando autores desconocidos y rechazados por la crítica y el público, como los escritores Pedro Kilkerry (1885-1917) y Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade, 1832-1902). La *diferencia* entre la poesía de Sousândrade y el modelo nacionalista-orgánico explica, como veremos a continuación, el lugar reducido que el poeta ocupa en la *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido. La escritura, el estilo poético, la biografía del poeta y el sistema literario motivan esta 'clandestinidad' de Sousândrade en la historia literaria brasileña.

<sup>16</sup> Los manifiestos no se estructuran de acuerdo con la idea de origen como estabilidad sino como hiato, discontinuidad, salto. En la relación obra-entorno, la inestabilidad es fundante en un sentido paradójico: se funda algo que todavía no es, algo cuya sola enunciación implica la discontinuidad y el enfrentamiento.

La crítica romántica, en palabras de Candido, creó el “conjunto *orgánico* de lo que entendemos por literatura brasileña” (Candido 1981, II, 328; subrayado mío). Es decir, un orden coherente en el que cada escritor encuentra un lugar en relación con los criterios de representación y nacionalidad. La confirmación de este conjunto orgánico y su continuación (aunque sea en términos dialécticos) condiciona a Candido a pensar toda divergencia como ‘fracaso’ o acontecimiento poco significativo. Sin embargo, en su aspiración a la totalidad, las historias también guardan un lugar para aquellos que, pese ser poco significativos, también participaron de esa literatura. El *esquema* de las historias canónicas retorna en la *Formação* para hacer valer todos sus derechos en la escritura de Sousândrade: se trata de un poeta *menor*.

Ante la cantidad de poetas románticos brasileños, Sílvio Romero tranquiliza al lector: “Felizmente en la historia literaria sucede algo parecido a lo que pasa en gramática. En ésta no hay necesidad de declinar todos los nombres y conjugar todos los verbos. Se dan los paradigmas de las declinaciones y conjugaciones regulares y es suficiente. La indicación de los fenómenos irregulares completa la teoría y asunto acabado” (Romero III, 265). Los verbos “irregulares”, en este esquema, son “los espíritus originales”: esos lugares fijos aseguran una tranquilidad para el historiador y para el lector (“Que el lector no se desaliente” nos consuela Romero). ¿Qué sería del crítico si la historia de la literatura fuera un mero caos, una escritura sin límites definidos? La retórica y la gramática, el orden del lenguaje, regularizan y cierran la apertura de la historia y la heterogeneidad de la literatura. El esquema que modula esta variedad es la jerárquica división entre poetas mayores y menores. Los poetas menores son necesarios al género en la medida en que reafirman la norma, despliegan y declinan -aunque sea de una manera mediocre- los modelos dominantes.

Pero lo que incomoda en Sousândrade no es que sea, en palabras de Romero, un poeta “menor”, sino que su poesía es “casi ininteligible” y “original” sin ser “mayor” (es decir, paradigma de ese movimiento orgánico). Sousândrade pone en escena (sin quererlo o no, eso aquí no tiene gran importancia) *el trauma de lo inorgánico*. Y si Romero recurre a la gramática para ubicar esta irregularidad, Candido recurre al mismo Romero, es decir, a la certeza del género. “No siendo mejor poeta, Sousa Andrade, es por cierto más *original* que los otros”, concede Antonio Candido (1981, II, 207).

Para cerrar la lectura de Sousândrade y despejar el trauma que produce, Candido se calla para que hable Sílvio Romero: “Es necesario [dice Romero en la cita de Candido que cierra el capítulo], sin embargo, que se diga una cosa: el poeta sale casi totalmente de la tonada común de la poesía de su medio; sus ideas y lenguaje *tienen otra estructura*” (Candido 1981, II, 208). Sousândrade y Romero, como dobles de un mismo objeto (escritura y lectura de un texto), funcionan como expulsores del polo negativo (Sousândrade) y reafirmación del

polo positivo (Romero) con el fin de garantizar la *continuación* (tanto en el plano de la escritura como del proyecto) de la *formação* de la literatura brasileña.

¿Qué es lo que hace que Candido deba llamar al fantasma de Sílvio Romero para ahuyentar a ese otro fantasma *menor* pero a la vez *original*, de ningún modo simple declinación de los “mayores”? De la obra de Sousândrade, a Candido le interesan dos aspectos: su constante búsqueda formal y sus viajes (“viajó mucho” observa Candido en la biografía correspondiente al poeta, una de las más breves de todo el volumen).<sup>17</sup> Posteriormente, estos dos aspectos se vinculan entre sí: “una búsqueda formal que se suma a una búsqueda de los lugares, expresando finalmente la búsqueda de su propio ser”. El viaje y la experimentación son las dos caras de un mismo fracaso. Este “aire de búsqueda” se opone al aire de familia o al “diálogo de familia” que es uno de los momentos constructivos de *Literatura e sociedade*.<sup>18</sup> El viaje, que en otros poetas funciona como el regreso a lo nacional, en Sousândrade significa *desvío* y errancia (*O Guesa errante* es el título de su poema más importante). Así, el viaje de Gonçalves de Magalhães a Europa, en 1833, ocupa un lugar formador para esa literatura y es considerado “*providencial*” (Candido 1981, II, 59): se trata de un viaje a Europa y a su centro cultural (París) que fundará una larga tradición francófila de la cultura brasileña. En él, Magalhães accede a la “experiencia básica” del romanticismo al conocer “países diversos” y al experimentar la “nostalgia de la patria”. Hay una teleología en la enumeración de los lugares: “los *Alpes*, la *Catedral* de Milán, las *Tullerías*, el *Cementerio* de Père Lachaise, el *Jura*, *Roma*, el *Coliseo*, *Ferrara*, *Waterloo*, *París*” (subrayados míos). De la naturaleza a la cultura pasando por la religión y la historia: he ahí el periplo de un poeta romántico que extraña su patria, que funda su literatura y que “se descubre [a sí mismo] en cada paso” (Candido 1981, II, 60). Sousândrade, en cambio, no declina este paradigma: sus desplazamientos no son los de quien se encuentra en la formación nacional, sino los de quien no tiene sitio fijo y está en una búsqueda permanente (es decir, no orgánica). Viaja a París pero también a New York, donde escribe un poema que no es nostálgico y paradisíaco, sino infernal y caótico.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> “Uno de los motivos de interés de su obra está en ese aire de búsqueda que, si no favorece la plenitud artística, testimonia al menos una inquietud legítima, elemento de dignidad intelectual no siempre encontrada en sus rebuscados contemporáneos” (Candido 1981, II, 207).

<sup>18</sup> Con este libro, Candido comienza una revisión de sus supuestos de lectura. Esta revisión alcanza su inflexión más radical en su ensayo “*Dialética da malandragem*” de 1970 (incluido en *O discurso e a cidade*).

<sup>19</sup> No deja de ser curioso que Candido, tanto en el apartado que le dedica como en la pequeña biografía, mencione solamente el viaje a Europa.

1 (O Guesa, habiendo atravesado las ANTILLAS, se cree libre de los XEQUES [Sacerdotes que hacen el sacrificio virtual del Guesa] y penetra en NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; la Voz de los desiertos:)

- Orfeo, Dante, Aeneas, al infierno
- Descendieron; el Inca ha de subir...
- = *Ogni sp'ranza lasciate,*
- Che entrate...*
- Swedenborg, ¿hay mundo futuro?

(Sousândrade, X, *Guesa errante*)

Al dejar de lado toda consideración sincrónica, el crítico no puede menos que confirmar la "media" evolutiva de la tradición. El compromiso con esa sucesión temporal homogénea termina convirtiéndose en una reafirmación de las jerarquías dadas por el objeto. El concepto de Haroldo de Campos de lectura sincrónico-retrospectiva, enraizado en la propuesta de Jakobson de "Linguistics and Poetics", tiende a revisar este estatuto "dilacerado e dilacerante" de los historiadores literarios brasileños (Campos 13).

Este concepto puede pensarse como momento constructivo. A partir de él, y en la figura del antropófago, la lectura "sincrónico-retrospectiva" hace una crítica del gusto y del valor y de sus funciones en la historia literaria. La política predomina sobre la historia, y el pasado se convierte en algo que no es válido por sí mismo (el objetivo es cuestionar la tradición dada, buscar -como decía Adorno- en "los márgenes del camino"). El lugar del antropófago imaginario no es la tribu sino la biblioteca universal y "caótica", llena "de laberínticos ficheros" y de un trabajo de organización en que el sujeto central es el lector.

Se produce así un desplazamiento de los "momentos decisivos" que articulan el texto con el devenir histórico a partir del concepto de sistema literario, a los "momentos de ruptura", que articulan históricamente los textos según el tiempo que los conoce:

Podremos imaginar así -concluye Haroldo de Campos-, alternativamente, una historia literaria menos como *formación* [*formação*] que como *transformación* [*transformação*]. Menos como proceso conclusivo, que como proceso abierto. Una historia donde se revelen los momentos de ruptura y transgresión y que entienda la tradición no de un modo "esencialista", sino como una "dialéctica de la pregunta y la respuesta", un constante y renovado cuestionar de la diacronía por la sincronía (Campos 1989. 63).

El riesgo de esta propuesta es doble: por un lado, convertir a la ruptura en valor absoluto y en sinónimo de cambio. Esto es lo que sucede, por ejemplo,



con el concepto de "tradición de la ruptura" de Octavio Paz que, si bien describe varias de las prácticas de la literatura de este siglo, fetichiza la ruptura al considerarla un gesto normativo y naturalizado, propio del arte moderno. En segundo lugar, la propuesta de Haroldo de Campos podría llegar a prescindir de la *historia*, haciendo de ella la evolución diacrónica inherente a los textos o sincrónica según los movimientos del lector. Esta dificultad es la que acecha, una y otra vez, a todas las propuestas que parten de los postulados del formalismo ruso: la falta de articulación entre la serie histórica y la literaria.<sup>20</sup>

De todos modos, lo que esta propuesta pone en el centro de la escena es la relación formadora del presente con el pasado en la literatura (algo que también está en las "historias de la literatura" del siglo pasado aunque oculto bajo el velo de la objetividad). Ahora bien, si este concepto permite restringir las pretensiones de una valoración historicista y producto de las tradiciones dominantes, provoca -por otro lado- una vacilación entre historicidad y anacronismo que parece de difícil resolución. Solo un conjunto de criterios que orienten el armado de redes, permitirá vislumbrar un método que reduzca al máximo esta vacilación.

#### 4. RUPTURA Y MOMENTO CONSTRUCTIVO

Negarse a continuar ciertos aspectos de las historias de la literatura tradicionales es negarse, tal vez, al pensamiento mismo. ¿Es posible (o deseable) pensar los textos literarios sin el concepto de *época*? Los textos de crítica literaria usan, con frecuencia, el concepto de época de un modo convencional. Ante esta presión del hábito, la respuesta del crítico debería ser, antes que su rechazo a-priori, la regulación metodológica de ese concepto y la clarificación de su funcionamiento. La sola restricción de su uso abre nuevas perspectivas: el cuidado en no anular la heterogeneidad de los acontecimientos bajo una denominación única (como sucede con la palabra "barroco"), la sistematización y la motivación de la descripción por rasgos (el 'estilo') y el control de la circularidad (tal texto tiene estas características porque es barroco y es barroco porque tiene estas características), son una buena base para el uso discrecional del concepto.

En el siglo XIX, la *época* y el *período* sirvieron como marco de comprensión y, en tanto procedimiento, *tipificaron* la vida de una época con estereotipos (ejemplo de ello son el príncipe renacentista y el señor feudal).<sup>21</sup> En una concepción radicalmente nueva y crítica, como la de Walter Benjamin,

<sup>20</sup> Gerard Genette señala que los formalistas "han reencontrado la historia cuando pasaron de la noción de procedimiento a la de función" (*Maldoror*, 20, Montevideo, 1985, 99). Sin embargo, me limito a señalar una dificultad y no a dar cuenta de los notables intentos tanto de los formalistas rusos como de la Escuela de Praga.

se establecen a partir del *momento constructivo* de la mercancía en la *época* capitalista, cuatro fases según los *tipos*: la prostituta, el jugador y el flâneur para la mercancía como fetiche e imagen-deseo; y el coleccionista, el traperero y el detective para la mercancía como fósil y ruina.<sup>22</sup> Lo que diferencia a estos tipos de los anteriores es que ya no funcionan *orgánicamente* con el entorno en el que se los hace actuar: ellos permiten pensar la diferencia y la heterogeneidad. El tipo del "príncipe renacentista" (el "gaucho" de Rojas o el "blanco fenotípico" de Silvio Romero) era una representación sin mediaciones de 'su' época; los tipos de Benjamin, en cambio, están mediados por las categorías de clase social, espacio urbano o transformaciones tecnológicas.

En la crítica literaria latinoamericana, Lezama Lima periodizó por *imágenes* y forjó nuevos tipos que también funcionaron como categoría de comprensión: el "señor barroco" o el "desterrado romántico". En Brasil, Oswald de Andrade ha creado un tipo cuya fortuna crítica ha crecido con el tiempo: el *antropófago*.<sup>23</sup>

Al forjar esta categoría heurística, Oswald de Andrade se comportó como un 'historiador de la literatura' en la medida en que podía serlo un artista de vanguardia (no como un policía que custodia las calles sino como un provocador que apedrea las vidrieras). En primer lugar, por la relación conflictiva que establecía con el pasado. Y en segundo lugar, en su esfuerzo por deshacerse y *cuestionar* las escenas de estabilidad de las monumentales historias de la literatura que lo precedieron. Al fechar su "Manifiesto" en el "Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha", la antropofagia como momento constructivo no solo parodia un origen (el de la crucifixión de Jesús y el de la llegada de los conquistadores), sino que lee otra cosa en la tradición y subvierte motivos tan fuertes (o "momentos decisivos" en la terminología de Candido) como los del indianismo y el nativismo que fueron, según Candido, los elementos formadores de la literatura brasileña. La estrategia, como quiere Asor Rosa, antecede a los esquemas prefijados y el momento constructivo adquiere todo su carácter *experimental*.

El carácter experimental está en la puesta a prueba de un principio de lectura que se propondrá mostrar la inestabilidad, la heterogeneidad y las diferencias del pasado. En "Tópicos (Fragmentarios) para uma Historiografia do *Como*" de Haroldo de Campos, el nexo "como" sirve, en su recorrido, no solo para modular sus diversos usos en diferentes periodos sino también para cuestionar un régimen lógico del discurso, como *epos*, basado en los verbos de

<sup>21</sup> Ver Herbert Lindenber. *The History in Literature: On value. Genre. Institutions*, New York, Columbia University, 1990, 16.

<sup>22</sup> Ver Susan Buck-Morss, 211-212.

<sup>23</sup> Ver Oswald de Andrade. *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Imago Mundi, 1993 (compilación y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar).

acción y en los principios de identidad y no-contradicción.<sup>24</sup> La figura del antropófago, en la propuesta de Haroldo de Campos, no solo encarna esta actitud sino también la de la lectura sincrónico-retrospectiva en "la devoración crítica del legado cultural universal" como sostiene en "De la razón antropofágica (diálogo y diferencia en la cultura brasileña)".<sup>25</sup> En este ensayo, ya comienzan a expresarse los desacuerdos con Antonio Candido que Haroldo de Campos tratará de dirimir en la figura del poeta barroco Gregório de Mattos e Guerra (1623-1696). Excluido de la historia de la literatura de Candido porque no estaba todavía formado el sistema literario nacional (aunque es posible detectar esta exclusión también en su concepción del estilo),<sup>26</sup> la mirada sincrónico-retrospectiva y el proceder antropofágico le permitieron a Haroldo de Campos suspender el principio epocal y de nacionalidad en favor de una consideración de la actualidad de la escritura y de la diferencia y diálogo con el barroco metropolitano. Este rescate del barroco ya no se realiza según las operaciones del nacionalismo decimonónico que lo remontaba a la escena de estabilidad prestigiosa de los orígenes sino en la escena de la escritura.<sup>27</sup> Una determinada concepción de la escritura y el papel privilegiado que los poetas concretos le otorgan a la *traducción*, a la que en ningún momento consideran menor (como

<sup>24</sup> En *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992, 4ª ed. revisada y ampliada. La primera edición de este libro (*Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1967) no contiene este artículo.

<sup>25</sup> Para ver otra derivación polémica de este ensayo, consultar "Nacional por sustracción" de Roberto Schwarz, *Punto de Vista*, IX, 28, Buenos Aires, noviembre 1986.

<sup>26</sup> La concepción estilística de Candido tiene como valor central la claridad y como modelo una prosa clásica. Así, un ejemplo entre muchos: en un panorama que hace de las narrativas del 60 en Brasil destaca, de entre los nuevos narradores brasileños, a Paulo Emilio Salles Gomes porque "su modernidad serena y corrosiva se expresa en una prosa casi clásica, traslúcida e irónica, con un cierto atrevimiento de tono que hace pensar en los narradores franceses del siglo XVIII" (Rama 187).

<sup>27</sup> El romanticismo consideraba a Gregório de Matos el fundador de la literatura brasileña, gesto que se continúa en Silvio Romero: "si a alguien en Brasil se pudiese dar el título de fundador de nuestra literatura, este debería ser Gregório de Matos Guerra" (Candido 1981, II, 39). Por considerarlo efecto del sistema y no parte de él, Antonio Candido decide excluirlo de su *Formação*, ya que Gregório solo vendría a adquirir existencia en la historia de la literatura después de la operación romántica de rescate y reapropiación: "En efecto, aunque haya permanecido en la tradición local de Bahía, Gregório no existió literariamente (en perspectiva histórica) hasta el Romanticismo, cuando fue redescubierto, sobre todo gracias a Varnhagem; y solo después de 1882 y de la edición de Vale Cabral pudo ser debidamente valorado" (Candido 1981, I, 24; subrayados míos). Ante el problema de la sincronización del barroco, Luiz Costa Lima se pregunta: "¿Cómo puede entonces, el practicante de una disciplina como la historia de la literatura, nacida bajo el imperio del individualismo expresivo del romanticismo, dar cuenta del barroco?" (*Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro. Rocco. 1991, 164). Desde mi punto de vista, la sincronización del barroco con la época actual plantea no menos problemas que la sincronización del crítico con la época del barroco o el romanticismo. El concepto de momento constructivo no pretende resolver estos problemas sino explicitar la escena de intercambio en la que se produce la relación entre sistemas diferentes.

*producción textual* adquiere un estatuto jerárquico similar al de la 'creación'), son las categorías por las que Gregório de Mattos es 'devuelto' a la historia de la *formación* (o las diversas formaciones) de la literatura brasileña. La formación no seguiría un principio de acumulación diacrónica (hasta la escena de la toma de conciencia) sino de ramificación escrituraria según los principios de la *plagiotropía*.<sup>28</sup> Con este concepto, Haroldo de Campos responde a la acusación de plagio lanzada contra Gregório y, sobre todo, suspende, en la reescritura, a la tradición entendida en un sentido teleológico. La tradición no es diacronía sino sincronía retrospectiva.

Lo que se está reactualizando, en estas valoraciones, es el principio de *no-conciliación* que está en la base de los proyectos de las vanguardias y que es el modo en que la obra de vanguardia se relaciona con la historia, con la sociedad, con la tradición artística y literaria y con sus propios materiales. De este modo, es lógico que Haroldo de Campos comience "De la razón antropofágica (diálogo y diferencia en la cultura brasileña)" citando las cartas de Engels y los pasajes de Marx en los que se atacan las interpretaciones mecánicas y deterministas en la relación arte y sociedad. Sin embargo, que exista *no-conciliación* no quiere decir que no haya articulación entre literatura e historia (aunque el papel de la negatividad en cualquier historia de la literatura moderna es crucial). Esta articulación, sin embargo, no está definida en la figura del antropófago de Haroldo de Campos que sí responde, desde su postura, al problema de la temporalidad literaria, de la nacionalidad y de la organicidad o no de la literatura en relación con su tiempo y a la sociedad.

## 5. FINAL

No hay nada más fácil que criticar una historia de la literatura y, a la vez, nada más difícil que escribirla. Su carácter monumental y las opciones que comporta superan el carácter localizado de las investigaciones corrientes. Los riesgos del *momento constructivo* solo pueden ser limitados por la especulación teórica. El "momento constructivo" para un historiador de la literatura es, en la comparación de Benjamin, "como la piedra filosofal para el alquimista" (Buck-Morss 218).<sup>29</sup> La frase sugiere que, como lo fue para muchos alquimistas, esta búsqueda es también la causa de su perdición.

<sup>28</sup> Ver al respecto Haroldo de Campos. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo. Perspectiva, 1981, 75, n.5: "traducción de la tradición no necesariamente en un sentido rectilíneo [...] Así, Gregório de Matos es traductor (transformador) ostensivo de Góngora y Quevedo".

<sup>29</sup> La cita está tomada de una carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus, esposa de Adorno, enviada el 16 de agosto de 1935.

La 'antropofagia', pese a sus connotaciones metafóricas, la "ciudad letrada" de Ángel Rama o lo cómico-picaresco de Antonio Candido, son momentos a partir de los cuales es posible trazar itinerarios de nuestra historia literaria.<sup>30</sup> Con "A dialética da malandragem" y su seguimiento de lo cómico-picaresco en la literatura brasileña, Candido llega a una conclusión reveladora: "*Memórias de um sargento de milícias* [...] no se encuadra en ninguna de las racionalizaciones ideológicas reinantes en la literatura brasileña de entonces: indianismo, nacionalismo, grandeza del sufrimiento, redención por el dolor, pompa del estilo, etc. [...] es tal vez el único texto en nuestra literatura del siglo XIX que no expresa una visión de la clase dominante" (Candido 1993, 51). Así, con este ensayo Candido revisa su obra y sugiere que la *formación* podría entenderse como la historia de la literatura de la clase dominante. Lo interesante es que "factor", "nacionalidad" y "continuidad" se vinculan a *poder* y ya no tanto a *deseo*, abriendo así el camino para la consideración de las literaturas subalternas.

Los enfoques de Haroldo de Campos y Antonio Candido y el debate que se entabla entre ellos nos suscitaron la necesidad de pensar el género de las historias de la literatura con el fin de despejar parte de una herencia que todavía domina en ciertas propuestas.<sup>31</sup> De todos modos, sería temerario -y tal vez una falta de honestidad intelectual- no asumir como pertinentes para el actual estado de la crítica (en relación con las historias de la literatura) las siguientes palabras de Candido:

Yo estoy con mucho miedo porque toda nuestra formación teórica y crítica está basada en la idea de sucesión temporal homogénea. Nosotros negamos esto como actitud, pero la práctica está ligada con una ley de sucesión temporal homogénea y con una tendencia a no reconocer las contradicciones. El principio de identidad y de tercero excluido rige nuestros pensamientos (Pizarro 43).

<sup>30</sup> En esta idea de "nuestra historia literaria" creo fundamentales las palabras de Rama (10) de que "América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta". Me resulta muy acertada la inclusión de un capítulo del libro *La ciudad letrada* de Ángel Rama como cierre del primer tomo (*A situação colonial*) de la historia de la literatura de Ana Pizarro. Creo que el libro de Rama puede leerse como una de las historias de la literatura latinoamericana posibles a partir de un momento constructivo fuerte.

<sup>31</sup> Esto se ve claramente en la periodización más política que literaria de algunas "historias de la literatura". Por ejemplo, el segundo tomo de la *Historia de la literatura Hispanoamericana* (Luis Inigo Madrigal coord. Madrid, Cátedra, 1992) se titula: "Desde la guerra de la Independencia a la Iª Guerra Mundial". Algunos tomos de la proyectada *Historia Social de la Literatura Argentina* de David Viñas que finalmente no se concretó se titulan: "4 de junio y peronismo clásico (1943-1945-1955)", "Neoperonismo y modernidad (1966-1976)" e "Indios, montoneros, paraguayos (1853-1861-1879)".

El corolario que se deduce de la impugnación del imperativo orgánico es la necesidad de postular momentos constructivos que dispongan el material en una red de sistemas y series que se interrelacionen de un modo conflictivo y no-conciliado. La contradicción, como lo sugieren Antonio Candido en este párrafo y Haroldo de Campos en la figura del antropófago, no debería estar fuera de las historias de la literatura porque es tal vez el motivo que hace que éstas existan.

GONZALO MOISÉS AGUILAR

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- BENJAMIN, WALTER. 1996. *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*, Santiago de Chile, Arcis-Lom. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.
- BOURDIEU, PIERRE. 1996. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BUCK-MORSS, SUSAN. 1991. *The dialectics of seeing (Walter Benjamin and the Arcades project)*. Cambridge, MIT Press.
- CANDIDO, ANTONIO. 1981. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª Ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2 vol. La primera edición es de 1959.
- \_\_\_\_\_ 1985. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, ed. Nacional. La primera edición es de 1965.
- \_\_\_\_\_ 1988. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, EdUSP.
- \_\_\_\_\_ 1993. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades.
- DE CAMPOS, HAROLDO. 1967. "Texto e História" en *A Operação do Texto*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ 1982. "De la razón antropofágica (diálogo y diferencia en la cultura brasileña)", publicado en castellano en *Vuelta*, número 68, julio. Hay otra versión sin las notas al pie en *Letra/Internacional*, Madrid, número 13, primavera de 1989. La publicación en portugués: "Da Razao Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira" (*Coloquio/Letras*, 62, Lisboa: julio de 1981).
- JAUSS, HANS R. 1971. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", AA.VV. *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya.
- "Manifiesto Dada 1918", *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona, Tusquets, 1972.
- PIZARRO, ANA (coord.). 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, CEAL.
- RAMA, ÁNGEL. 1984. "El papel del Brasil en la nueva narrativa" en Ángel Rama (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- ROMERO, SÍLVIO. 1949. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio. 4ta. Edición. El volumen 5 fue organizado por Nelson Romero. La primera edición es de 1888. (Las traducciones de los textos en portugués me pertenecen).
- SARLO, BEATRIZ. 1986. "Clio revisitada". *Punto de vista*, año IX, núm.28, noviembre.

## EL SENTIDO DE LA TEORÍA LITERARIA Y DE LA LITERATURA COMPARADA EN LAS CULTURAS DENOMINADAS “PERIFÉRICAS”

La diversidad de las literaturas nacionales se puede remontar, en su matriz mítica, a la “deconstrucción” de la Torre de Babel por *YHVH* (Dios, El El nombre / *HaShem, Adonai*). Esa operación “deconstructora” (en el sentido hasta etimológico de la palabra) es descrita en el *Génesis/Bere'shith*, XI, 1-9; el título griego, adoptado en la *Septuaginta* y después en latín, procede del vocablo hebreo *toldoth*, II, 4, que significa “generación”, “génesis”, “gesta” (“registro”), y no de la primera palabra de la Biblia Hebrea o *Torá*, que se traduce por “en el comienzo”, “en el principio” o en la controvertida retomada del étimo original por Chouraqui, *Entête*, “en la cabecera”, como en la forma verbal *incipit* (*in + caput*), ya que *re'shith* viene de *r'osh*, “cabeza”. Reaccionando al *hybris* de los “hijos-constructos” (*bné*, de *baná*, “construir”) de Adán (*ha-Adam*), el Dios celoso que expulsara a la pareja primera del paraíso terrestre, resuelve “babelizar” la “lengua-labio una” de sus criaturas (*havá/vamos neredá!*). Cesaron en su intento de edificarla (*vayyaheddlú livnoth ha'ir*, XI, 8), cuando sobre ellos se abatió la confusión de los labios —la balburdia de las lenguas— decretada por el Dios bíblico (*balal ha-Shem sefath kol-ha'áretz*/babelizó El-El Nombre la lengua-labio de toda la tierra, XI, 9), en su gesto “destructor”.

Fruto de ese poliglottismo babélico y de la mítica dispersión de la humanidad irredenta (“los dispersó El-El Nombre sobre la faz de toda la tierra”/ *hefitzam ha-Shem 'al-pnê kol-ha'áretz*), la multiplicidad de naciones y de lenguas enfrentó, desde siempre, una conjunción dilemática: la clausura xenófoba en la lengua patria, con exclusión de lo extraño, de lo alienígena, de lo bárbaro; luego, la apertura hacia lo otro, el comercio y la convivencia polifónicos de las lenguas y de sus formas expresivas, en prosa o poesía.

La Literatura Comparada -nombre de una disciplina, curricularmente consagrada, cuyo embrión moderno estaría en el concepto goetheano de *Weltliteratur* (no por casualidad incorporado por Marx y Engels al programa universalista del “Manifiesto Comunista” de 1848: *Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen*

*und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur*), me parece el capítulo por excelencia del devenir histórico de esa genealogía (o de esa alegoría) mitopoética.

Una segunda y más específica conjunción dilemática aparece cuando se consideran, en la perspectiva de la *Weltliteratur* vista como programa de la Literatura Comparada, el caso de las literaturas llamadas “menores”, “dependientes” o “periféricas”: las de los pequeños países de lenguas sin tránsito universal (como la checa o la húngara, por ejemplo); las de los países “subdesarrollados” o “periféricos”, en especial la de aquellos cuya expresión lingüística procede de una lengua de las metrópolis coloniales (el portugués y el español en Iberoamérica, por ejemplo). ¿Las cuestiones teóricas y los problemas generales de la Literatura Comparada de la *Weltliteratur* que, según Marx y Engels, tendería a incorporar progresivamente a los acervos nacionales y locales al patrimonio común de la humanidad, como tarea culminante de una propuesta de “educación de los cinco sentidos” (*Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgedichte*) a cargo de la “Historia Universal”, esas cuestiones y problemas generales serían pertinentemente aplicables a las así denominadas “literaturas menores”, “subdesarrolladas” o “tercermundistas” (según la terminología variable que se acostumbra emplear en relación a ellas)?

Tomemos el ejemplo de la literatura brasileña. La concepción moderna más elaborada referente a su formación, está consustanciada en la obra fundamental de Antonio Cândido de Mello y Souza (*Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, Editora Martins, São Paulo, 1959). Esa concepción reposa, en gran medida, sobre dos presupuestos:

1) La formación de la literatura brasileña tiene su marco inicial alrededor de 1750, en el arcadismo prerromántico, donde ya comienza a delinearse el “espíritu nacional”, cuya plena emergencia ocurriría con la independencia política durante el Romanticismo (Brasil se separa de Portugal en 1822), y encontraría su momento de apogeo en el “clasicismo nacional” de Machado de Assis, romántico “nativista” en la primera fase de su carrera. Como se ve, se trata de una visión lineal-evolutiva, misionario-emancipadora, cuyos orígenes conceptuales se remontan a la historiografía ochocentista regida por la idea de “nación”, según el ejemplo de los “patriarcas” de la disciplina en el siglo XIX, de las “Historias de las Literaturas Nacionales” de Gervinus (Alemania), De Sanctis (Italia), Lanson (Francia), conforme señala, a ese respecto, Hans Robert Jauss (*Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970).

2) La literatura brasileña es una rama menor de una literatura menor (“*galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas*”...);<sup>1</sup> está destinada, pues, a “*depende de outras letras*”; “*comparada a las grandes, nuestra literatura es pobre y frágil*”, pero “*es ella y no otra la que nos*

<sup>1</sup> “Gajo secundario de la portuguesa, a su vez arbusto de segundo orden en el jardín de las Musas...”



*expresa*"; debemos estudiarla con "*espíritu crítico*", pero también "*con cariño y aprecio*" pues, "*si no fuera amada, no revelaría su mensaje; y si no la amamos, nadie lo hará por nosotros*". Vale decir, que en esa concepción, de modulación predominantemente socio-ideológica, que concibe la "*literatura como misión*", se disloca hacia el plano ético la resolución del *impasse* estético causado por el presupuesto de la "minoridad irremediable" y de la "dependencia" forzosa de las letras brasileñas.

No obstante, podemos adoptar otro criterio teórico-literario: aquel que rechaza, por mecanicista, por no-dialéctica, la idea de literaturas mayores y menores. Es el punto de vista sustentado, por ejemplo, por el eminente estructuralista praguense Jan Murarovsky, sea en su primera fase (1946), sea en su momento marxista (1963). Me refiero a los ensayos "*Sullo strutturalismo*" (de 1946)<sup>2</sup> y "*Obrigações da ciência literária em relação à literatura mundial contemporânea*", (de 1963).<sup>3</sup> Para el estudioso checo, la "*ciencia comparativa literaria tradicional*", al establecer la supremacía "*casi apriorística*" de determinadas literaturas "*capaces de ejercer influencia*", frente a otras "*condenadas a la recepción pasiva de las influencias externas*", vehiculizaba una visión unilateral, responsable del "*complejo de pueblo pequeño*" (un mejicano, un argentino o un brasileño podrían leer aquí "*complejo de pueblo subdesarrollado, dependiente o periférico*"). A la inversa, Mukarovsky entiende que la cuestión de las influencias solo puede ser adecuadamente focalizada desde el punto de vista de las "*relaciones dialécticas*". El teórico praguense se opone así a la "*imagen de una literatura absolutamente pasiva, cuya evolución sea guiada por la intervención casual de influencias venidas de esta o aquella parte*". La literatura que recibe influencia no es "*un compañero pasivo*". Las influencias recibidas son en general más de una, a veces confluentes y también concomitantes. João Carlos Teixeira Gomes, estudioso de la intertextualidad en el caso del Barroco brasileño, en su artículo "*Dendê na tradição da sátira ibérica*" (*A Tarde Cultural*, Salvador, Bahia, 12 de agosto de 1995), refuta la tesis de que la literatura brasileña proceda de un "*árbol menor*", la portuguesa, no obstante la presencia del manierismo camoniano en nuestro Seiscientos; y argumenta: "*...aún porque, en su mejor momento durante el periodo colonial (...), la vinculación real de nuestros escritores era con la España barroca y no con Portugal*", o sea, "*con la exuberante literatura del segundo 'Siglo de Oro' castellano*", en especial con Góngora y Quevedo, maestros comunes de nuestro singularísimo Gregório de Mattos y Guerra, el *Boca del Infierno*, y del mordaz

<sup>2</sup> Cito la traducción italiana en *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Torino, Einaudi, 1974.

<sup>3</sup> Cito la traducción portuguesa en Dionísio Toledo (org.). *Círculo Linguístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre, Editora Globo, 1978.

satírico peruano Juan del Valle Caviedes, *El Diente del Parnaso*, aunque el primero escribiera en portugués (matizado, a veces, con voluntarios castellanismos) y el segundo en el español de la metrópoli. El estudioso portugués Alfredo Margarido, considera el idioma gregoriano “una lengua transétnica” que se mostró capaz de “integrar un gran número de particularismos indios y africanos, provenientes de los diferentes cuadrantes civilizacionales que también participan en la estructuración de la realidad somática y lingüística brasileña”; un idioma que respondió, por lo tanto, a “la necesidad de decir el mundo recorriendo las formas lingüísticas ocurrentes en Brasil, fuesen ellas indias o africanas, operación reforzada por la descripción minuciosa y colorida de los apetitos y de las prácticas sexuales brasileñas, cortando así los lazos de dependencia en relación a la lengua y a las prácticas sociales portuguesas”. Las influencias ibéricas se recontextualizaron en el marco diferenciado del Brasil Colonial. Como expone Mukarovsky, los influjos sufridos son sometidos a una “selección” y a una “graduación jerárquica”, de tal suerte que “uno puede prevalecer sobre el otro”, ganando el conjunto un “sentido propio”. En el nuevo ámbito de actuación, esas influencias son sometidas a “tensiones dialécticas”. Siendo así, concluye Mukarovsky, es aconsejable partir del presupuesto de que las artes nacionales particulares se encuentran en una base de recíproca paridad; el “aspecto fundamental” de los influjos no está “en la noción de superioridad y de subordinación de una cultura en relación a otra”, pero sí, en la “reciprocidad”. Solo de esa manera será posible llegar a una ciencia literaria “no mecanicista”.

Adoptado el presupuesto mukarovskiano, al revés del melancólico panorama de la “dependencia” forzada, aliviada apenas por la solución caritativa del “cariño y el aprecio” (algo así como el “cuidado” *die Sorge* heideggeriano, desvelándose en la escucha del Logos occidental emigrado para otra “morada del Ser” o remoto “jardín de las Musas” americano), podemos reconsiderar el problema desde un ángulo modal y no sustancialista. Será posible ver la literatura brasileña (y otras llamadas “periféricas”) como la “diferencia” que nos singulariza en la combinatoria siempre móvil de la literatura universal, escenario donde también las literaturas llamadas “mayores”, si no se abrieran a las “diferencias” a la “otredad”, correrían el riesgo de estacionarse en el tedio, como vaticinaba el ecuménico Goethe, cultor de literaturas “exóticas” y, no por mera coincidencia, interesado incluso en los cantos rituales de los indios brasileños: *Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird.*

La reconsideración de la problemática de la literatura brasileña con ayuda de ese nuevo instrumental teórico “no mecanicista” permite, desde luego, reconocer que nuestra literatura siempre estuvo en sintonía con la literatura universal (desde el Barroco), siendo arbitrario atribuirle un “origen simple”, un “comienzo” traducido en una fecha (1750) referida al arcadismo prerromántico. Por otro lado, la idea de una “poética sincrónica” y de una “Historia Estructural

de la Literatura”, defendida por Roman Jakobson; la imagen bajtiniana, antilukacsiana, de un espacio literario donde ocurre necesariamente “*la coexistencia de fenómenos profundamente anacrónicos, lo que complica en extremo el proceso histórico-literario*”<sup>4</sup>; la concepción de una historiografía no lineal, que dé cuenta de las alteraciones en el horizonte de la recepción a lo largo del eje diacrónico, preconizada por el estructuralismo praguense<sup>5</sup> y, de modo decisivo, por H.R. Jauss, todo eso todas esas “cuestiones generales y teóricas” elaboradas en el plano de la reflexión, acaban por tener la mayor relevancia para la revisión de las literaturas nacionales, como es el caso de la brasileña. En Brasil, dotar el abordaje de un nuevo enfoque teórico-metodológico, permitiría la reconsideración del Barroco y de su principal representante en nuestra lengua (Gregório de Mattos e Guerra), autor que cierta crítica filológica tradicionalista, desprovista del concepto de “intertextualidad” olvidada por la práctica quinientista y seiscientista de la *imitatio*, llega a acusar de “*plagiario*” de Góngora y Quevedo; se trata de una crítica desprovista, también, de un concepto teórico nuevo de traducción en tanto “operación transcreadora”, productora no de lo mismo en cuanto a “*copia*”, sino de la irrupción de la diferencia en lo mismo; Gregório y el Barroco, debe añadirse, que, durante los años 50, serían secuestrados del ámbito de pertinencia del estudio de nuestra “formación” literaria por una propuesta historiográfica lineal-evolutiva, que acabaría como “dominante” en nuestro escenario crítico; por una propuesta que adoptaba, además, la visión socio-reduccionista de Escarpit (*Sociologie de la Littérature*, PUF, Paris, 1958), de la recepción “*objetiva*”, limitada al “*primer público socialmente determinable*”, como único garante “*no ilusorio*” de la historicidad de la evolución literaria, sin considerar las transformaciones, en el tiempo y en el contexto, de la perspectiva recepcional<sup>6</sup> y sin ocuparse de la semiología específica de la escritura barroca, que no privilegia la “*función referencial*” del lenguaje (los contenidos), sino la “*estética*” y la “*metalingüística*”, vale decir, el desperdicio lúdico, lo gozoso, lo vertiginoso, la maravilla, la fascinación.<sup>7</sup>

Otro resultado espectacular de esa renovación del instrumental genérico, teórico-crítico, de la ciencia literaria y del comparatismo sobre la literatura brasileña, fue la posibilidad que se abrió, en mi generación, de redescubrir y revalorizar el mayor de nuestros poetas románticos: Joaquim de Sousa Andrade

<sup>4</sup> Cf., a propósito de la primera referencia, mi ensayo “Poética Sincrónica”. *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo. Perspectiva, 1969; a propósito de la segunda, mi “Iracema: uma arqueografia de vanguarda”. 1981. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo. Perspectiva, 1992.

<sup>5</sup> F.V. Vodievka, “Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke”, en R. Warning (org.). *Rezeptionsästhetik*, München. W. Fink. 1975.

<sup>6</sup> Cf. crítica de Jauss a Escarpit. en *Op. Cit.*

<sup>7</sup> Cf. mi *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Salvador Bahia. Fundação “Casa de Jorge Amado”, 1989.

(Sousândrade, 1832-1902), contemporáneo sincrónico de Baudelaire (su primer y ya revolucionario libro *Harpas Selvagens* salió en 1857, como *Les Fleurs du Mal*), precursor del "Infierno Financiero" de los *Cantos* de Ezra Pound, con su polilingüe "O inferno de Wall Street", 1877, parte del largo poema transamericano *O Guesa Errante*. Curiosamente, la misma historiografía lineal-evolutiva que privilegió el nacionalismo romántico, la mayoría de las veces temático y formalmente conservador, no supo cómo tratar a Sousândrade, minimizó la importancia de ese verdadero *poète maudit*, marginal al canon de nuestro Romanticismo (como, *mutatis mutandis*, Leopardi en la literatura italiana y Hoelderlin en la alemana). Un poeta cuyo hermetismo, cuyo "preciosismo", cuyo tono disonante y disorde desafió no solo a la crítica ochocentista (Silvio Romero, José Verissimo), sino que escapó a la argucia analítica de nuestro mayor crítico literario contemporáneo, Antonio Candido que, en su *Formação...*, deja prácticamente intacto el cuadro jerárquico y axiológico tradicionalmente fijado para nuestro período romántico, a pesar de que lo privilegia como etapa-modelo de literatura de "agregación" integrada y homogénea, "lengua general de una sociedad en busca del autoconocimiento".

Así, un nuevo panorama literario se develó ante mi generación. En el ámbito interdisciplinario o intersemiótico, contribuyó también para eso la consideración de los trazos "pansemióticos" (Jakobson) que el arte verbal comparte con otros sistemas de signos: se ve el caso del Barroco literario brasileño, que pasó a ser examinado en conjunto y articuladamente con otras artes, como la arquitectura, la escultura, la pintura y la música, por obra de autores como, por ejemplo, Affonso Avila, estudioso de la "fiesta" barroca y, en el terreno de la música, anticipadamente, el musicólogo teuto-uruguayo Curt Lange. Aportes de otras disciplinas fueron también relevantes, como por ejemplo, en el campo de la filosofía de la Historia, las tesis antipositivistas, antilinealistas de Walter Benjamin o, en el plano del análisis epistemológico del fenómeno barroco, el estudio también de Benjamin del proceso de "alegoría" en el *Trauerspiel* alemán. Del área de la sociología, una contribución relevante vino de la noción de "reducción sociológica", del teórico brasileño Guerreiro Ramos, propiciadora de una visión no xenófoba, no monológica de "nacionalismo crítico", gestada en el ámbito específico de la disciplina pero, por sus consecuencias, susceptible de ser relacionada con la tesis pionera de la "antropofagia" como "devoración cultural", de Oswald de Andrade, el más radical de nuestros Modernistas de las décadas del 20 y el 30.<sup>8</sup> Véase en esta

<sup>8</sup> Cf. mis ensayos "A poesia concreta e a realidade nacional". *Tendência*. N° 4. Belo Horizonte, 1962; "Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980), *Metalinguagem e outras metas*, op.cit.; Luciana Stegano Picchio, "Antropofagia: dalla letteratura al mito e dal mito alla letteratura", *Letterature d'America*, Anno II, N° 8. Bulzoni Editore, Roma, 1981; Guerreiro Ramos. *A Redução Sociológica*. MECISEB. Rio de Janeiro, 1958.

conexión, lo que dice al respecto de la teoría brasileña de la "transcreación" (*The Brazilian luciferizing translations*) la estudiosa Susan Bassnett: "*The Brazilian and the Canadian groups of translation theorists have in common the aim of celebrating the role of the translator, of making the translator visible in an act of transgression that seeks to reconstruct the old patriarchal/European hierarchies. Translation seen in their terms is indeed a political activity, and one of the utmost importance. Haroldo and Augusto de Campos use translation as a way of affirming their right as Brazilians to reread and reposses canonical European literature, while the Canadian women see translation as fundamental to their existence as bilinguals and as feminists struggling against phallo/logocentric values. Both groups are concerned to find a translation practice and terminology that will convey the rupture with the dominance of the European heritage even as it is transmitted. In their different ways, one group with the metaphoric language of blood and death, the other with a series of metaphors deriving from the notion of the 'mother-tongue', are proposing a post-colonial notion of translation, which contests the old imperialist view*".

Para que este tipo de fecunda interacción teórico-práctica aquí descrita de la cual el caso brasileño es un ejemplo elocuente, mantenga operatividad, prospectivamente hablando, es preciso, sin duda, que el concepto de *Weltliteratur* alcance contornos más actuales, a fin de que su productividad, en el mundo postutópico de "crisis de las ideologías", no se neutralice ni se vacíe en un optimismo mesiánico, en el horizonte "apokatóstico" del advenimiento ineluctable de una comunidad ideal desalienada, libre de la maldición postedénica y babélica de separación de las lenguas y de la división del trabajo.

En este sentido, concluyo mi exposición refiriéndome a un trabajo reciente de Wladimir Krysinski, "Récit de valeurs: les nouveaux actants de la *Weltliteratur*".<sup>9</sup> Krysinski señala que, por fuerza del "*surgissement d'un certain nombre de phénomènes politiques, historiques, socio-culturels et littéraires*", la definición de lo universal se torna cada vez más difícil y su abordaje dialéctico más complejo. Con el "*nomadisme moderne*" constituyendo un "*phénomène planétaire*", la literatura de nuestro siglo, "*de plus en plus intertextuelle et interdiscursive (...) a investi 'l'idéal grec' de moments dialectiques qui (...) modifient les visions du monde fondées sur la fonction herméneutique, explicative du mythe*" (como representación modelo, según Goethe, de la "*beauté de l'homme*"). Así, "*le projet de Goethe*", su paradigma griego, "*doit être repensé et mis en perspective*." Ocurre en la contemporaneidad "*une tension permanente entre le 'marginal', le 'local', le 'national', 'l'institutionnel' et 'l'universel'*." Delante de la "*incertitude généralisée des valeurs qui se renouvellent et se*

<sup>9</sup> No por mera coincidencia dedicado a Luiz Costa Lima, el teórico de la literatura brasileña más sintonizado, por caminos propios, con las ideas aquí desarrolladas.

*reformulent*”, sucede que “*les oeuvres promues par l’institutionnel*” son “*mises en perspective par des oeuvres et des attitudes créatrices polémiqument orientées.*” En ese orden de ideas, presionada por esos factores (*actants*) nuevos, “*la littérature mondiale se définit plutôt par l’hétérogénéité de ses oeuvres, des langues qu’elle parle et des passions qui la soutiennent en cette fin de siècle*”.

Entiendo asimismo que la idea paradisiaca de una literatura universal homogénea, patrimonio de una humanidad “desbabelizada”, de sentidos educados por la historia y restituida a una “lengua-labio una” (*éhat safá*) el idioma de los constructores bíblicos de la ciudad-Torre comunitaria, antes de la balburdia destructora promovida por el gesto celoso de Y H V H, es una concepción teñida de optimismo marxista que envuelve, al final de cuentas, aspectos de utopía milenarista, fuertemente impregnados de teologismo laico. Por otro lado, pienso también que, en la circunstancia planetaria en la que vivimos y adoptando el presupuesto dialéctico de la “paridad de culturas” (Mukarovsky), en el que se respeta el ritmo de las influencias, aquello hacia lo que los teóricos y practicantes de la literatura deben tender será, en principio, la convivencia productiva y dialógica de las diferencias en el tablero combinatorio de lo universal. No la búsqueda de una *koiné* homogeneizadora y niveladora, podando cómodamente como una “navaja de Occam”, la “otredad” de esas diferencias sino, por el contrario, la realización de un esfuerzo crítico multidireccional en el sentido de la promoción de lo plural y de lo diverso como figuras de un ábaco móvil, siempre capaz de nuevas configuraciones, donde lo tercero lo excéntrico, lo descentrado, nunca sea un tercero “excluido” de la combinatoria de posibilidades, sino una parte constitutiva de su movimiento.

HAROLDO DE CAMPOS

São Paulo, Brasil, 1995

Traducción de María Iribarren especialmente para este volumen.

#### OBRAS CITADAS

- CÁNDIDO DE MELLO Y SOUZA, ANTONIO. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- MARGARIDO, ALFREDO. 1995. “A sexualização da língua portuguesa do Brasil na poesia de Gregório de Mattos”, en *Miscelânea de Estudos Lingüísticos, Filológicos e Literários IN MEMORIAM Celso Cunha*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- BASSNETT, SUSAN. 1993. *Comparative Literature / A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge, USA, Blackwell.
- KRYSINSKI, WLADIMIR. 1995. “Récit de valeurs: les nouveaux actants de la *Weltliteratur*”, en Shmeling (org.), *Weltliteratur heute*, Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur-und Kulturwissenschaft, Band 1, Königshausen & Neumann.

## EL “ANTIMODERNISMO” DEL MODERNISMO (DE JOYCE A STEIN VÍA THORNTON Y RIDING)

Mi punto de partida para esta investigación del Modernismo histórico está tomado de un ensayo reciente con un título estupendo —*El antimodernismo del Retrato del artista adolescente de Joyce*— un título que me hubiera gustado usar a mí, hasta que leí el libro con detenimiento y descubrí que no podía estar más en desacuerdo con su tesis central, algo conservadora por llamarla de algún modo. Weldon Thornton indica desde un principio que ha elegido su vereda y pertenece a la de aquéllos que se rehúsan a ver en Joyce un “adelantado de ciertas ideas principales de las teorías estructuralista y postestructuralista”; e intenta argumentar que “Joyce nunca suscribió a las austeridades y los escepticismos siquiera del Modernismo, muchos menos a los de la deconstructividad” (Thornton 21). El principal concepto utilizado por los críticos de convicción tradicionalista para hacer a un lado las abstrusas nociones modernas de la teoría contemporánea es el de ironía (una ironía, empero, que no utilizan en sus textos: un concepto serio de ironía). Sostienen que gracias a una ironía perceptible en la caracterización y en el sutil manejo del lenguaje el *Retrato del artista adolescente* ofrece “una brillante dramatización de ciertas tendencias modernistas que Joyce expone como superficiales y engañosas” (Thornton 22). Quiero discutir este libro no sólo porque me guste polemizar, sino porque me parece que ilustra un importante problema que es casi un dilema: el libro de Thornton está basado en un concepto de Modernismo que pertenece a nuestra cultura, un concepto frecuentemente dejado de lado por la mayoría de los críticos contemporáneos —una definición del Modernismo principalmente en su sentido filosófico.

El ensayo de Thornton es útil en tanto examina críticamente la mayoría de las definiciones de Modernismo, señalando sus embarazosas inconsistencias.<sup>1</sup> La noción de Modernismo que defiende es un concepto abarcador, que se remonta a la distinción que establecen Galileo y Locke entre cualidades

<sup>1</sup> Consultar sus útiles notas al pie, Thornton 162-168.

primarias y secundarias, una distinción que generaría el movimiento de escepticismo en relación al poder de la conciencia humana. Lo que ataca repetidamente como "Síndrome modernista" es la separación entre Sujeto y Objeto alcanzada en la filosofía cartesiana. El mundo real sólo puede ser comprendido por la ciencia de la física que hace cálculos no cualitativos sobre los movimientos de la materia. El observador, en esta visión científica del mundo, es siempre un individuo, lo que niega la posibilidad de una mentalidad cultural o una psiquis social (Thornton 22-26). El Modernismo se define por la conjunción de ambos movimientos: el escepticismo individual en el campo de la sociedad y la cultura, y epistemológicamente por una separación entre sujeto y objeto, mente y materia. El Modernismo aparece como la creación conjunta de Galileo, Bacon, Descartes, Hobbes, Newton y los filósofos del Iluminismo. Una ideología general identificada con la Modernidad, especialmente después de la Revolución Francesa, supuestamente entró en crisis, en relación con una crisis general de la creencia religiosa a fines del XIX. Thornton insiste en que la crisis modernista es menos una crisis anunciada por la reciente "muerte de Dios" que la disolución de una psiquis social unificada: las paradojas de Wilde y su inversión de las creencias basadas en el sentido común aún caras a la antigua doxa se basan en el hiato estricto entre el mundo del objeto empírico y la mente, libre para reconstruir el mundo desde la nada (Thornton 29-31). Thornton, empero, llega pronto al punto donde es evidente que su tesis entrará en problemas; cuando explica que hay una enemistad fundamental entre el Modernismo tal como él lo define y "prácticamente toda la literatura": "Dada mi caracterización del síndrome modernista, la literatura es inherentemente antimodernista" (Thornton 37). Uno se ve tentado a concluir que dado que la novela de Joyce es indudablemente literaria, ¡es por definición antimodernista! La discusión termina antes de empezar. Pero luego pasa a explicar que lo importante es la manera en que Joyce y otros escritores modernos son antimodernistas, siendo así porque se interesan en representar esta visión del mundo moderno en sus textos.

El capítulo dedicado a las "suposiciones y objetivos de Joyce" se mueve en terreno más familiar, indicando que la filosofía de Joyce tiende a la reconciliación de los opuestos pero está fundada en la noción aristotélica de la potencialidad (visión ya desarrollada por Hugh Kenner en los años 50). Luego Thornton muestra como las teorías estéticas de Stephen pierden su autonomía y pasan a funcionar dramáticamente. Stephen aparece como un artista en potencia, no como portavoz del autor. Esta interesante des-autorización es una estrategia calculada para permitirle a Joyce la combinación de técnicas provenientes de dos tradiciones antagónicas, simbolismo y naturalismo. La energía combinada de ambas converge en un Bildungsroman cuyo objetivo es "evidenciar la pobreza de la visión moderna del yo" (Thornton 57). El Modernismo ha sido identificado con el individualismo atómico y el objetivo de Joyce es reconstruirlo como una entidad social y orgánica plena. El género Bildungsroman se convierte en la



herramienta privilegiada para desprestigiar al Modernismo. El capítulo 5 explora las "estructuras" de la novela, enfatizando que el "yo" es escuchado, sentido o visto a través de su "ritmo individuador", en una cuidada alternancia de investiduras sociales e individuales.

Un diagrama muestra cómo la secuencia de los capítulos va de lo externo a lo interno, aceptando el desafío de las tentaciones sociales, sensuales, religiosas y finalmente estéticas (Thornton 90). Aunque no me convence una división tan estricta, concuerdo con la dirección general del análisis. Sin embargo, muchos de los criterios que éste considera antimodernistas son precisamente aquellos que según la mayoría de los críticos definen al "Alto Modernismo".

Por ejemplo, cuando Thornton escribe que el lenguaje de Stephen atraviesa las distinciones artificiales entre yo y mundo generadas por el Modernismo, no sólo mina las propias categorías que desarrolló en la recapitulación estructural de la progresión de la novela, sino que también lleva a cabo un programa que pertenece a la misma categoría que las novelas tempranas de Lawrence, "The Waste Land" y los *Cantos* de Pound. El *Retrato* ha sido frecuentemente ensalzado por su insistencia en el valor creativo del lenguaje. Thornton debe primero negar que Joyce reduzca el pensamiento al lenguaje (lo cual sería aportar a la teoría posmoderna) y probar que el supuesto mentalismo de la personalidad de Stephen es la base para el desarrollo del tema de "la inseparabilidad de sujeto y objeto en el lenguaje" (Thornton 115). "...Joyce nos muestra lo inextricablemente ligados que están lo mental y lo físico, la comprensión psicológica y el accidente fonético, el valor y la vestidura verbal, a través del medio del lenguaje que hablamos. La existencia misma de este medio, constantemente fusionando estos aspectos presumiblemente dispares de la realidad, evidencia la superficialidad de las categorías metafísicas de sujeto y objeto que hemos heredado de la temprana filosofía modernista" (Thornton 114-115).

Bastaría con reemplazar "filosofía modernista" por "ideología victoriana" y nos encontraríamos ante una afirmación que cualquier "posestructuralista" podría endosar. Previéndolo, Thornton se opone a aquellos que ven en el lenguaje el único tema de Joyce (Thornton 117). Luego cita cartas y ensayos de Joyce en su esfuerzo por probar que Joyce mismo nunca igualaría pensamiento y lenguaje. Y mientras condena la "superficialidad" de Colin MacCabe (quien afirmó que en la novela episodios y personaje aparecen de manera discontinua), cita con aprobación un ensayo de Michael Levenson que afirma "su lengua sabe lo que Stephen puede no saber..." (Thornton 135). La discusión se centra ahora en el capítulo 5, engañoso en tanto las anotaciones de Stephen en su diario dan cuenta no sólo de sus planes y esperanzas sino también de sus limitaciones. Thornton por supuesto ve en ello una señal de que Joyce se rehúsa a identificar al personaje con su lenguaje (una crudeza que de todos modos ni siquiera el más robusto de los postestructuralistas cometería) y también como una señal de que

Joyce ataca los rasgos más superficiales del pensamiento modernista al exponer la inmadurez de Stephen.

La afirmación final que realiza es que la presentación que Joyce hace de la liberación subjetiva de un joven que elige el arduo camino de la rebelión artística contra todas las trampas y los adornos de los valores familiares, modelos religiosos y políticas nacionales, es en lo fundamental irónica y paródica. "... Vemos que mientras Stephen aspira a realizar el programa iluminista del completo autoconocimiento, Joyce nos invita a ver lo fatuo de su objetivo, y qué simple y superficial es la imagen de la psiquis que implica". (Thornton 152). Dicha afirmación nunca llega a demostrarse del todo, por lo cual el libro termina con un análisis sorprendentemente literal de ciertos motivos recurrentes (el motivo del pájaro, el irlandesismo reprimido de Stephen, los contextos alusivos). La discusión del irlandesismo "a pesar suyo" de Stephen es atractiva y muestra que muchas veces Joyce trabaja en contra de los valores declarados de su "héroe"; pero con esto no alcanza para convencernos de que el objetivo primordial de la novela es salvar la brecha entre yo y mundo, valores internos y externos, que Galileo y Descartes abrieron bajo nuestros pies.

Los críticos de la vereda "reconstructivista" pasarían luego al *Ulises* para demostrar cómo Stephen necesita la humanidad completa de Bloom para compensar por sus fracasos y superficialidad. Pero si uno sigue adelante con la obra de Joyce, debe admitir la creciente autonomización del lenguaje en el último tercio de la novela, sin hablar de lo que sucede en *Finnegans Wake*, a la cual Thornton en este ensayo dedica dos extrañas páginas en las cuales vuelve a la idea de que en ella Joyce intenta "enmendar el Modernismo", mientras apunta que "es un libro dedicado a elementos radicalmente a-personales, genéricos, incluso quizás pre-humanos, de la experiencia humana" (Thornton 61). Basándose en la versión jungiana de la psiquis, y rehusándose a aceptar que este texto evita modos tradicionales de significación, Thornton se ve obligado a confesar cierta perplejidad: "teniendo en cuenta el interés de Joyce, en su obra anterior, por el "individualismo", lo que sorprende en *Finnegans Wake* es la ausencia de personajes individuales de cualquier tipo" (Thornton 60). Su sentido de la honestidad lo obliga a aclarar que el *Wake* no puede alinearse con el "mensaje" del *Ulises* ("*Ulises* resulta paradigmático de la manera en que Joyce piensa que debemos responder a nuestras crisis de vida: atenuando nuestro sentido del ego y nuestra separación de los demás, pero sin abandonar el yo racional y los valores que implica. No es lo que sucede en *Finnegans Wake*..." Thornton 62). Este ensayo dice mucho sobre la intratabilidad de Joyce (y probablemente justifica el "experimento" de su obra posterior): ¡Ha logrado escribir un texto que resiste hasta la tozuda y sistemática recuperación humanística de Thornton!

No necesito insistir: las raíces de mi desacuerdo teórico con su tesis son profundas y demasiado numerosas para detallarlas aquí (la elección del modelo del inconsciente de Jung sobre el de Freud ya revela bastante). Ya he sugerido

antes que quizás el término "Modernista" no sea el mejor para definir la estética de Joyce.<sup>2</sup> Joyce se consideraba uno de los "Modernos" —junto con Proust y Eliot—, pero se daba cuenta de que sus afinidades estaban más cerca del Medievalismo. Su "Modernismo" tiene sus raíces en las controversias religiosas del siglo XIX tardío, y puede vérselo como "posmoderno" en el sentido en que escribe tras la controversia modernista acerca de la relación entre conocimiento y fe. Sus distorsiones casi paródicas de Santo Tomás dan testimonio de esta oblicua y lenta liberación, que explica la necesidad de una *persona*, Stephen Dedalus. Lo que es más, Joyce insiste en la materialidad de las palabras, cuya "textura" es más importante que "el pensamiento y la trama", lo cual le permite también anunciar el triunfo eventual de la "realidad": "Es por eso que hoy admiramos a los primitivos. Estaban en contacto con la realidad —la realidad que al fin siempre triunfa" (Power 98-99).<sup>3</sup>

Si esta postura parece quintaesencialmente "modernista", nos falta todavía una definición de "Modernismo", una que sea más radicalmente histórica. Uno de los problemas del enfoque teórico de Thornton es que utiliza un concepto transhistórico que se remonta a Platón (en un punto conecta "la visión estática de la realidad" que la "mentalidad modernista" prefiere, con el platonismo: "esta actitud se origina en el platonismo" (Thornton 42-43). En ese sentido se podría traducir, citando a Heidegger, Modernismo como "metafísica occidental" o "pensamiento tecnológico". El problema al que nos enfrentamos es que los diversos encabezamientos que corresponden al período 1880-1930 son mutuamente incompatibles. Thornton hace alusión a la estimulante discusión de Paul de Man sobre la crítica de Nietzsche a la Modernidad,<sup>4</sup> al final de la cual de Man puede señalar las inevitables contradicciones que acosan a los pensadores que quieren comenzar desde cero. Mi postura es que el Modernismo no puede reducirse a la Modernidad (como de Man da por sentado), que muchas veces se opone a la Modernidad de maneras sutiles, y que la manera correcta de historizar el concepto es recontextualizarlo en el dominio artístico y literario, dominios que están sin duda determinados por tendencias más generales pero que mantienen una genealogía específica. Me propongo entonces producir una genealogía que pueda dar cuenta incluso del modo "ahistórico" o "transhistórico" presente en el Modernismo.

Por más que Nietzsche despotricara contra la mentalidad de "anticuario" de sus compatriotas, e invocara el "bendito sí a un presente eterno" de Zarathustra,

<sup>2</sup> He desarrollado este punto en la conclusión de *James Joyce. Average Reader*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

<sup>3</sup> Estos términos provienen de una discusión entre Joyce y Power tras la publicación del *Ulysses*.

<sup>4</sup> Véase Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", en *Blindness and Insight*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983, especialmente, 151-154.

Gertrude Stein advertía a sus contemporáneos de manera más directa: "puedes ser un museo o puedes ser moderno, pero no puedes ser ambas cosas". Y sin embargo, la mayor parte de lo que en un contexto literario o artístico llamamos Modernismo consiste en el intento de quedarse con el pan y con la torta culturales. El Modernismo en el sentido que yo lo defino postula un museo ideal, de Homero hasta el presente, según Pound o Eliot —un museo móvil y sintético en el cual el actor modernista creará obras de arte para llegar a ser nombrado único curador. Este doble postulado eleva la apuesta del artista, aumentando sus responsabilidades y el "enorme trabajo" que espera al que desee "hacerlo todo a nuevo" a pesar de una paralizante consciencia de secundidad. En su revisada introducción a *Beginnings*, Edward Said<sup>5</sup> ha notado que la originalidad del Modernismo fue la de reemplazar la preocupación por la filiación por el deseo de emplazar nuevas afiliaciones. Sin duda menos traumatizado por la "angustia de la influencia" de Bloom que por el deseo de hacer despegar una "nueva era" y un "nuevo lenguaje" válido para todas las épocas, el Modernismo repite el cuento freudiano de los hijos unidos por el asesinato del padre victoriano o eduardiano, que se sienten culpables y arrepentidos de su deceso. Aun cuando Pound presenta a Browning como su mentor y "padre" espiritual, lo hace en una carta retrospectiva<sup>6</sup> que revisa el pasado y repasa momentos como el Simbolismo, Imagismo, Vorticismo desde una perspectiva italiana y protofascista. Del mismo modo, a pesar de la fuerte identificación personal de Eliot con Jules Laforgue, el poeta francés aparece más como "hermano", sombra del "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère" que como padre real o simbólico. Esta dialéctica de las afiliaciones supone una mentalidad grupal dominante cohesionada a través de una extraña otodoxia heterodoxa, buscando en el pasado modelos más antiguos para borrar los restos de una cultura burguesa inferior mientras transforman radicalmente el presente.

Uno de los rasgos más interesantes de la palabra "Modernismo" es que no la enarbolaban los artistas, escritores y "agitadores" que daban un poco de vida a la asfixiante vida literaria del Londres de fines del diez y principios del veinte. Fue utilizada en Nueva York por James Waldo Fawcett, en el lanzamiento en 1919 de una nueva revista que ambicionaba ser "radical en sus políticas; internacional en su alcance. Dedicada a la causa común de la gente esforzada. Opuesta al compromiso: dedicada a la verdad".<sup>7</sup> Nunca un prospecto fue más engañoso: sintomáticamente, la pronto abortada revista neoyorquina trató de

<sup>5</sup> Edward Said, *Beginnings*, New York, Columbia University Press, 1985.

<sup>6</sup> Ezra Pound, carta en francés a René Taupin, mayo 1928, en Paige (ed.), *Selected Letters 1907-1941*, New York, New Directions, 1950, 18.

<sup>7</sup> "The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters", New York, 1919. Para contexto histórico, véase J. Unterecker, *Voyager: A Life of Hart Crane*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969.

complacer a todos y no pudo constituir un público. Era una publicación tan mediocre que desagradó hasta a sus colaboradores — Hart Crane publicó una serie de poemas en ella. No sobrevivió al primer número y apenas se la menciona en estudios del Modernismo estadounidense. Un sincretismo parecido ya se había hecho notar en los anuncios de *Blast*, la revista de vanguardia londinense que en 1914 se propuso "discutir de Cubismo, Futurismo, Imagismo y todas las formas vitales del arte moderno". El Modernismo implica un esfuerzo colectivo, pero de manera diferente al del espíritu colectivo de los grupos Cubista, Imagista o Futurista: estos "movimientos" pueden ser fechados, nombrados, vinculados a una u otra ciudad. La noción de Modernismo permanece más vaga y más abstracta, adquiere su energía de la conjunción de todos los "ismos" de un período dado al que se llamará "moderno". Como la filosofía entendida por Hegel como conocimiento absoluto, parece haber sido necesario acuñar un concepto de Modernismo al final de un proceso de creación o gestación: la lechuza de Minerva volando en el crepúsculo lleva el certificado de nacimiento del Modernismo.

Para dar su sentido cabal a este deseo de clausura, uno puede dirigirse a la colaboración entre Robert Graves y Laura Riding que resultó en la publicación en 1927 de *A Survey of Modernist Poetry*.<sup>8</sup> Riding estaba vinculada a inicio de los años veinte a Los Fugitivos, quienes pertenecían más al renacimiento literario sureño que propiamente al "Ato Modernismo", aunque habiendo adoptado a Eliot como mentor principal, frecuentemente utilizaban la palabra "modernista" en sus cartas y artículos. Fue en este sentido que se proclamó "metafísica" a la poesía de Riding, vinculándola a aquella del XVII elogiada por Eliot en sus ensayos. Tras recibir el premio de Los Fugitivos Riding viajó a Londres, donde la recibió su devoto admirador Robert Graves. Viajó con él, su mujer y cuatro hijos a El Cairo, donde logró "hechizarlo" viendo "fantasmas" en todas partes. La "extraña trinidad" regresó a Londres donde lanzaron otro proyecto en común. Después de su éxito con un libro sobre poesía inglesa (1922) Graves quiso llevar la poesía moderna a un público más amplio, y logró la colaboración de Eliot para lo que en principio se llamó *Elementos no tradicionales de la poesía*. Pero enseguida Riding desplazó a Eliot y el libro, tras cambiar a *Poesía Modernista explicada al hombre común*, se publicó finalmente en noviembre de 1927 como *A Survey of Modernist Poetry (Panorama de la poesía modernista)*.

Laura Riding pronto dominó al poeta y novelista inglés, cuya esposa e hijos no podían competir con una colaboración "mística" que duraría de 1925 a

<sup>8</sup> Véase Richard Perceval Graves, *Robert Graves: The Years With Laura Riding 1926-1940*. New York and London. Penguin, 1990, 18-25. Para una perspectiva feminista sobre la tenaz oposición de Laura Riding al discurso crítico de cualquier tipo, véase K.K. Ruthven. "How to Avoid Being Canonized: Laura Riding" en *New Formations* 9 (Winter 1989) 242-260.

1940. Su relación se veía frecuentemente complicada por triángulos sentimentales, en uno de los cuales estuvo involucrado Geoffrey Phibbs, un admirador de Laura y luego de la mujer de Graves, abandonando a la primera, situación que resultó en un doble intento de suicidio, primero de Laura que saltó del cuarto piso tras despedirse con "adiós amigos", y enseguida de Graves, que siguiéndola apenas se lastimó. Riding volvió a caminar después de dolorosas cirugías, pero se mantendría célibe durante diez años, a pesar de haber reunido a su alrededor una corte de seguidores devotos que la seguían a ella y a Graves a Mallorca, una isla ya santificada por la permanencia de Stein y Toklas durante la guerra. Riding tuvo unos años para ejercer el rol de Musa Absoluta y Diosa, una "diosa blanca" a la que Graves adoraba como un esclavo. La última publicación poética de Riding fue en 1938, su monumental *Poemas reunidos*, pero para ella la historia sé había detenido en 1929, tras arriesgar su vida y penetrar en el reino de lo trascendente: de ahí en más sólo importaba lo absoluto, con la necesidad de definir un lenguaje adecuado a la expresión de la verdad.

La tesis central de *A Survey of Modernist Poetry* establecía la diferencia entre un "Modernismo eterno" y uno puramente de moda: "el sentido vulgar de Modernismo, especialmente cuando la palabra es utilizada críticamente de manera condenatoria o por los poetas mismos como afectación literaria, es el de una Modernidad, un estar al día de la poesía con el ritmo de la civilización y la historia intelectual." La utilización negativa del término se reservará para los críticos o poetas que meramente siguen un movimiento o programa: estos son los dos blancos recurrentes de las críticas de Graves y Riding (significativamente, hay un capítulo titulado "Poesía modernista y movimientos muertos"). Necesitan postular un lector ideal, suficientemente culto para leer a Shakespeare pero amedrentado por Pound o Cummings. Pero los críticos sojuzgan a la inteligencia del "lector común" (Graves y Riding 102) y los alimentan a la fuerza. La dificultad se explica como consecuencia de una ética del lenguaje o como una exactitud personal de la percepción. El *Survey* es una fuente irremplazable de nuevas lecturas de poemas y enseña a escribir a la manera de Cummings, ofreciendo uno de los muchos ejemplos de crítica práctica. Se vuelve evidente muy pronto que no se define en ningún momento al Modernismo en términos de programa o movimiento (los comentarios de los autores sobre el Imagismo son invariablemente irónicos) sino como intento de fusionar forma y contenido. Cuando esto se logra se alcanza el verdadero Modernismo. Se siente la influencia de la teoría de Eliot sobre el "correlato objetivo", pero se la generaliza como parte de un esfuerzo por borrar toda distinción entre técnica y sentido. Por otra parte se reconoce al Impresionismo como el primer movimiento "modernista", o con mayor precisión, como "uno de las primeras manifestaciones de la tendencia general modernista de superar la distinción entre tema y forma" (Graves y Riding 42).

Sorprende a veces la axiología literaria que puede deducirse de estos principios: Pound, H.D., Williams, Aldington, hasta Yeats son destronados, y el lector común es utilizado como límite para la audacia formal. Del "lector común" se espera que favorezca a Frost antes que a H.D., y la oscuridad de Pound sólo puede asustarlo. Los tres "verdaderos" poetas modernistas son T.S. Eliot (que recibe ciertos dardos, denunciada su "vanidad" y su demasiada "sostificación") E.E. Cummings y... Laura Riding (¡las dos últimas páginas citan sus poemas sin nombrarla!). Pero Riding y Graves aciertan al señalar que una de las características dominantes de los poetas modernistas es su antisemitismo, y que no es frecuente la ironía, excepto en algunos poemas de Eliot. Sólo Cummings y Riding, entonces, han alcanzado la perfecta identidad de conciencia y lenguaje: las técnicas inventadas son el camino del artista hacia la verdad, un camino que cada lector puede tomar tan pronto como acepte la belleza y la fuerza de la experiencia. De manera parecida, si el poeta debe resistir la tentación de convertirse en un crítico que escribe para realizar sus propios manifiestos, la poesía moderna debe basarse en una sensación de justificación interna: "La poesía moderna... busca algún principio de autodeterminación que aplicar a la hechura del poema —no una ausencia de gobierno sino un gobierno desde adentro" (Graves y Riding 47).

Este principio queda demostrado de manera concreta en uno de los capítulos más fascinantes y autocontenidos: "William Shakespeare y E.E. Cummings: un estudio de la ortografía y la puntuación originales", que contextualiza la enojosa cuestión de la supuesta oscuridad o dificultad de la poesía modernista. El capítulo muestra que si uno pudiera leer los sonetos de Shakespeare en la edición original tal como fue impresa, con todos los juegos de palabras y ecos visuales, las nuevas ambigüedades que surgen de la similitud entre las "eses" y "efes", no serían muy diferentes de un poema corto de Cummings. Este capítulo tendría una gran influencia sobre William Empson, llevándolo a escribir *Siete tipos de ambigüedad* y anticipando toda la escuela del New Criticism, y duplicando el movimiento a través del cual el Modernismo fue santificado en nombre de Eliot, y *La tierra yerma* glosada y enseñada en las universidades como única puerta de entrada a la Modernidad.

Aunque este capítulo fue escrito exclusivamente por Graves, tiene su paralelo en un poema de Riding llamado "Relato de la Modernidad". Opone de manera impactantemente alegórica un Shakespeare obsesionado por la lujuria y un extraño "Obispo Modernidad" que no cree ni en Cristo ni en la sexualidad. El poema culmina en esta extraña escena: "Arrancado el corazón del Obispo Modernidad / en viejo deseo voló hacia y contra ella - / él apenas una mente engrillada, encerrada en el púlpito // Lo que despertó a Shakespeare en la tumba escuchadora, / que rompió la mentira y tomó a la muchacha, gritando / "Tú, Obispo Doble-Nada, persigue tu alma - / Hasta entonces ella es fantasma conmigo, tu fantasmal completud!" Shakespeare, aunque muerto, aparece como

más moderno que la misma Modernidad, y devuelve la pura mente y el deseo impotente, dos lados de la misma moneda, al vacío. Como un conde Drácula despertado, preda sobre una presencia femenina que se vuelve fantasmal al hacerse una con él. El deseo femenino aprenderá a lidiar con la "presencia desafiada" sin transformar esta búsqueda en evangelio o ideología. Este poema crítico parece anunciar las intrincadas musitaciones sexuales y teológicas de Dylan Thomas, y no puede ser reducido a un sentido directo. Sin embargo, el "fantasma de Shakespeare" ha sido conjurado y hechiza una Modernidad incapaz de borrar sus viejos anhelos.

Riding y Graves postulan que el más poderoso anhelo que subyace al Modernismo —en su sentido más positivo— es la aniquilación del caótico tiempo cotidiano. El fulgor personal, la inteligencia infatigable, la absoluta devoción a la verdad y la poesía que todos los que convergían sobre Mallorca sentían en Laura Riding tenía su base en la idea de que la realidad es poco consistente (como lo expresó André Breton en su "Introducción al discurso sobre la pobreza de la realidad") y que el tiempo puede detenerse.

Han parado el calendario y el reloj,  
¿pero se agota en el tiempo el año? (...)  
Pero yo, encantado cuerpo de mí misma,  
golpeada por la certeza, me detengo en la calle,  
grito "ahora" y en mi desesperación me aferro al amor,  
breve desesperación, pronto acabada.  
Pues ya todo es historia.

(Riding 124)

La ambigua frase "todo es historia" puede significar que la crisis ha pasado o que el resultado de la desesperación es la dominación de la historia: como confirma el *Survey*, los Modernistas realmente pertenecían a una "generación perdida".

Es interesante que el *Panorama* termine no sólo con la interesada recomendación de los poemas de la misma Riding, sino con un ardoroso elogio de la obra de Gertrude Stein, y en esto me centraré en la última etapa. Stein se encuentra cómodamente colocada en el centro de la Modernidad, principalmente por haber inventado una escritura desprovista de historia. Pareciera que Stein ha alcanzado de un golpe aquello que la poesía de Riding buscaba a tientas, realizando todas las potencialidades de una creación que permanece eternamente en el aquí y ahora. En la conclusión del *Panorama* hay dos tesis centrales acerca de G. Stein. La primera es que para ella "no varía el tiempo, sólo el sentido del tiempo" (Graves y Riding 281): una noción a la que Eliot suscribe cuando pasa de su "sentido histórico" a los *Cuatro cuartetos*. Como dice el *Panorama*: "de acuerdo a la señorita Stein la belleza no tiene historia, como tampoco la tiene el tiempo: sólo el sentido del tiempo la tiene" (Graves y Riding 282). Es así que a



los ojos de Riding y Graves se justifica el uso de las repeticiones por parte de G. Stein, las cuales "tienen por efecto el romper el posible sentido histórico todavía presente en las palabras" (Graves y Riding 285). No ven así ninguna diferencia, ninguna evolución en el estilo de Gertrude Stein, pensando que escribe en 1926 como lo hacía en 1906. La segunda tesis sobre Stein es más constructiva que metafísica: "la composición es definitiva porque es un presente más y más continuo que incluye más y más utilizando de todo y continuando más y más comenzando y comenzando y comenzando" (Graves y Riding 284). El lenguaje puro es recreado en las letanías verbales de G. Stein, que ilustran el aspecto esencialmente atemporal del verdadero Modernismo. El *Panorama* concluye con un elogio completo del "coraje, claridad, simplicidad y sinceridad" de G. Stein. Este encomio postula una paradójica dominación del Modernismo por una mujer (en tanto feminista Laura Riding era proclive a combatir los prejuicios falócratas) que figura tanto en los orígenes del "Modernismo histórico" —sus primeros escritos los produjo cuando Pound todavía estaba inmerso en el arcaísmo y la afectación de fin de siglo, mientras Joyce laboriosamente transformaba su autobiografía juvenil en el *Retrato del artista adolescente*— y en su conclusión: pues el principal objetivo del *Panorama* es superar el Modernismo puramente histórico y generalizar el concepto a un punto tal que se lo identifique finalmente con la "escritura buena y verdadera".

Esta es la paradójica posición que he alcanzado: si uno entiende cómo la invención del Modernismo puede historizarse y contextualizarse en los esfuerzos de Stein, Joyce, Graves y Riding en los años veinte y treinta, uno debe entender también por qué traiciona la perspectiva ahistórica. Esta paradoja aparente se hace visible en la evocación de Alice Toklas cuando en 1908 pasaba a máquina el enorme manuscrito de *Ser americanos*. El placer que le reportaba esta tarea agotadora bordeaba la dicha femenina, como la ha mostrado bien Lisa Ruddick.<sup>9</sup> Toklas dijo de esta etapa que "era como estar viviendo la historia... quería que siguiera para siempre". Una "historia vivida" que se haga idéntica con un "presente eterno" era lo que buscaba el Modernismo. Los críticos no deben creer en esta ahistoricidad, sino historizarla aún más. Tal historización debería por ejemplo retrotraerse a la pareja que G. Stein formó con su hermano Leo. Una arqueología sistemática del Modernismo debería indagar en todas las implicancias de la lenta separación de esta pareja sin padre unida por su amor al arte moderno, distinguiendo entre los factores personales (la inclusión de Alice Toklas en la casa de la Rue des Fleurs) y las discusiones ideológicas: Leo no podía seguir los osados experimentos lingüísticos de su hermana, que creía motivados por su ignorancia gramatical, como tampoco podía entender los nuevos caminos que abría Picasso.

<sup>9</sup> Véase L. Ruddick, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

La ruptura entre Leo y Gertrude Stein pudo haberse debido a su amarga y prolija discusión acerca del valor de *Las señoritas de Avignon* de Picasso — más que a la introducción de una nueva “esposa” en la familia. Sin embargo, solamente Alice Toklas estaba preparada para aceptar la totalidad de estas novedades sin ambages. Este intercambio es crucial no sólo para distinguir entre Cubismo y Modernismo, sino también para evaluar las complejas interrelaciones entre el “Movimiento moderno” en literatura y el Fauvismo, Cubismo y luego Surrealismo en la pintura. Leamos el párrafo en el cual Toklas alias Stein recapitula el año donde casi todo sucedió al mismo tiempo:

Era el año de 1907. Gertrude Stein supervisaba la impresión privada de *Tres vidas*, y estaba inmersa en *Ser americanos*, su novela de mil páginas. Picasso acababa de terminar el retrato de ella que ahora es tan famoso y que entonces nadie apreciaba salvo el pintor y su modelo, y acababa de empezar su extraño y complejo cuadro de las tres mujeres, Matisse acababa de terminar su *Bonheur de vivre*, la primera gran composición que le dio el nombre de fauve. Era el momento que Max Jacob llamaría la era heroica del cubismo (citado en Souhami 16).

El destino del Modernismo podría hallarse en la disyunción entre Matisse el fauve y Picasso el cubista vuelto luego neoclasicista. Así es como Clement Greenberg interpretaría el concepto en los años cincuenta, cuando lo aplicó sistemáticamente como grilla o vara de medición para promover a Stella, Rothko y Pollock y descartar a Warhol, Rauschenberg y todo el arte pop. Su noción del Modernismo debe tanto a Stein como a Kant, al cual cita frecuentemente, ya que lo provee de un criterio histórico para vincular el Cubismo temprano con el Expresionismo abstracto norteamericano. Los criterios que utiliza para definir el Modernismo — la autonomía del arte en una clausura autotélica, el énfasis en la pura bidimensionalidad del soporte, el interés en la unidad de medio y sentido — son los mismos que utilizan Graves y Riding para elogiar la obra de Stein — y la suya propia.

Pero como luego ha demostrado Leo Steinberg<sup>10</sup> en su brillante refutación, uno puede necesitar otros criterios que disipen la ilusión de que el arte modernista produce una ruptura total con el pasado. Como sugiere Steinberg, incluso los viejos maestros sabían cómo “usar el arte para llamar la atención hacia el arte”, y no meramente ocultarlo en el afán de producir una ventana transparente. De la misma manera que el Modernismo no puede reducirse a un deseo por repudiar el pasado —después de todo “inventó” el collage, el montaje y jugó a la proliferación de códigos al mismo tiempo que simplificaba el vocabulario

<sup>10</sup> Véase L. Steinberg. *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, 1972, 55-91. El influyente ensayo de Clement Greenberg, “Modernist Painting” fue publicado en 1965 y reeditado en Battcock, G. (ed.), *The New Art*. New York, Harper and Row, 1966.

pictórico— no puede deshistorizarse del todo. Los artistas que fueron llamados "postmodernos", como Rauschenberg y Warhol, sólo recibieron aquella etiqueta porque unos pocos críticos lograron imponer un concepto limitado y normativo del Modernismo.

Gertrude Stein no tenía dudas de ser el "genio", un genio que sólo podía reconocer la presencia de otro "genio", y en un campo diferente: Picasso. Al mismo tiempo, se encontró con alguien que se conformaba con ser "la esposa del genio", un poco como la esposa de Picasso, Fernande, tan bien descrita en "su" autobiografía. El único fantasma producido por este acoplamiento quiasmático no está tan lejos del "Espíritu Santo" joyceano: la creencia misma en el genio, una creencia que sostuvo tanto a Joyce como a Stein a lo largo de sus carreras. Cuando conoció a Gertrude la primera vez, Alice escuchó campanadas (las escucharía sólo dos veces más, en presencia de Picasso y Whitehead): esto era menos amor a primera vista que detección instantánea del genio, absoluta admiración reverente por la "diosa" que abarcaba toda la experiencia humana. Si Stein no tenía reparos en presentarse como genio, era también porque sabía la cantidad de coraje moral que le había costado convertirse en uno: "Lleva mucho tiempo ser un genio, uno debe estar sentado tanto tiempo haciendo nada, realmente nada". El mismo término epiceno de "genio" le permitió verse a sí misma como más masculina que femenina, y de hecho contiene todos esos términos cargados que titubean entre un eroticismo lesbiano de perfil bajo y una dislocación experimental cubista de la sintaxis y el vocabulario. "Genio" no está lejos de "vaca" en la famosa oración: "Mi esposa tiene una vaca" (Stein 1938, 70). Sabemos que en el lenguaje privado de Gertrude y Alice "tener una vaca" significaba "alcanzar el orgasmo".

William Gass ha escrito<sup>11</sup> con mucha percepción acerca del intenso erotismo de "Tender Buttons" y de la mayoría de las piezas abstractas y no representacionales. Este estilo oblicuo y a la vez transparente de escritura produce eufemismos sexuales en una matriz verbal que genera infinitas sustituciones. Como Joyce en *Finnegans Wake*, Stein consigue decir dos cosas (o más) a la vez, mientras crea una extraña música verbal. Esta repetitiva ansia composicional debe verse en combinación con un rechazo instintivo de todo aquello que se parezca al patriarcado. Y sin embargo siempre había casado con la esposa ideal, una compañera devotamente monógama que la cuidaba, la ayudaba a escribir y finalmente a hablar en una voz diferente —la suya. Así, después de haber tenido la intuición de un "presente eterno", que sería también la modalidad dominante de *Finnegans Wake*, podía recorrer el oblicuo autorretrato de sí misma a través de su "esposa" hasta escribir *La autobiografía de todo el mundo*.

<sup>11</sup> Véase W. Gass, "Gertrude Stein and the Geography of the Sentence" en *The World Within the Word*, Boston, Godine, 1979, 63-123 y B. Souhami 157-158.

La ruptura entre Leo y Gertrude Stein pudo haberse debido a su amarga y prolija discusión acerca del valor de *Las señoritas de Avignon* de Picasso — más que a la introducción de una nueva “esposa” en la familia. Sin embargo, solamente Alice Toklas estaba preparada para aceptar la totalidad de estas novedades sin ambages. Este intercambio es crucial no sólo para distinguir entre Cubismo y Modernismo, sino también para evaluar las complejas interrelaciones entre el “Movimiento moderno” en literatura y el Fauvismo, Cubismo y luego Surrealismo en la pintura. Leamos el párrafo en el cual Toklas alias Stein recapitula el año donde casi todo sucedió al mismo tiempo:

Era el año de 1907. Gertrude Stein supervisaba la impresión privada de *Tres vidas*, y estaba inmersa en *Ser americanos*, su novela de mil páginas. Picasso acababa de terminar el retrato de ella que ahora es tan famoso y que entonces nadie apreciaba salvo el pintor y su modelo, y acababa de empezar su extraño y complejo cuadro de las tres mujeres, Matisse acababa de terminar su *Bonheur de vivre*, la primera gran composición que le dio el nombre de fauve. Era el momento que Max Jacob llamaría la era heroica del cubismo (citado en Souhami 16).

El destino del Modernismo podría hallarse en la disyunción entre Matisse el fauve y Picasso el cubista vuelto luego neoclasicista. Así es como Clement Greenberg interpretaría el concepto en los años cincuenta, cuando lo aplicó sistemáticamente como grilla o vara de medición para promover a Stella, Rothko y Pollock y descartar a Warhol, Rauschenberg y todo el arte pop. Su noción del Modernismo debe tanto a Stein como a Kant, al cual cita frecuentemente, ya que lo provee de un criterio histórico para vincular el Cubismo temprano con el Expresionismo abstracto norteamericano. Los criterios que utiliza para definir el Modernismo — la autonomía del arte en una clausura autotélica, el énfasis en la pura bidimensionalidad del soporte, el interés en la unidad de medio y sentido — son los mismos que utilizan Graves y Riding para elogiar la obra de Stein — y la suya propia.

Pero como luego ha demostrado Leo Steinberg<sup>10</sup> en su brillante refutación, uno puede necesitar otros criterios que disipen la ilusión de que el arte modernista produce una ruptura total con el pasado. Como sugiere Steinberg, incluso los viejos maestros sabían cómo “usar el arte para llamar la atención hacia el arte”, y no meramente ocultarlo en el afán de producir una ventana transparente. De la misma manera que el Modernismo no puede reducirse a un deseo por repudiar el pasado —después de todo “inventó” el collage, el montaje y jugó a la proliferación de códigos al mismo tiempo que simplificaba el vocabulario

<sup>10</sup> Véase L. Steinberg, *Other Criteria*. New York, Oxford University Press, 1972, 55-91. El influyente ensayo de Clement Greenberg, “Modernist Painting” fue publicado en 1965 y reeditado en *Beaumont, G. (ed.), The New Art*. New York, Harper and Row, 1966.

pictórico— no puede deshistorizarse del todo. Los artistas que fueron llamados "postmodernos", como Rauschenberg y Warhol, sólo recibieron aquella etiqueta porque unos pocos críticos lograron imponer un concepto limitado y normativo del Modernismo.

Gertrude Stein no tenía dudas de ser el "genio", un genio que sólo podía reconocer la presencia de otro "genio", y en un campo diferente: Picasso. Al mismo tiempo, se encontró con alguien que se conformaba con ser "la esposa del genio", un poco como la esposa de Picasso, Fernande, tan bien descrita en "su" autobiografía. El único fantasma producido por este acoplamiento quiasmático no está tan lejos del "Espíritu Santo" joyceano: la creencia misma en el genio, una creencia que sostuvo tanto a Joyce como a Stein a lo largo de sus carreras. Cuando conoció a Gertrude la primera vez, Alice escuchó campanadas (las escucharía sólo dos veces más, en presencia de Picasso y Whitehead): esto era menos amor a primera vista que detección instantánea del genio, absoluta admiración reverente por la "diosa" que abarcaba toda la experiencia humana. Si Stein no tenía reparos en presentarse como genio, era también porque sabía la cantidad de coraje moral que le había costado convertirse en uno: "Lleva mucho tiempo ser un genio, uno debe estar sentado tanto tiempo haciendo nada, realmente nada". El mismo término epiceno de "genio" le permitió verse a sí misma como más masculina que femenina, y de hecho contiene todos esos términos cargados que titubean entre un eroticismo lesbiano de perfil bajo y una dislocación experimental cubista de la sintaxis y el vocabulario. "Genio" no está lejos de "vaca" en la famosa oración: "Mi esposa tiene una vaca" (Stein 1938, 70). Sabemos que en el lenguaje privado de Gertrude y Alice "tener una vaca" significaba "alcanzar el orgasmo".

William Gass ha escrito<sup>11</sup> con mucha percepción acerca del intenso erotismo de "Tender Buttons" y de la mayoría de las piezas abstractas y no representacionales. Este estilo oblicuo y a la vez transparente de escritura produce eufemismos sexuales en una matriz verbal que genera infinitas sustituciones. Como Joyce en *Finnegans Wake*, Stein consigue decir dos cosas (o más) a la vez, mientras crea una extraña música verbal. Esta repetitiva ansia compositiva debe verse en combinación con un rechazo instintivo de todo aquello que se parezca al "patriarcado". Y sin embargo Stein se había casado con la esposa ideal, una compañera devotamente monógama que la cuidaba, la ayudaba a escribir y finalmente a hablar en una voz diferente —la suya. Así, después de haber tenido la intuición de un "presente eterno", que sería también la modalidad dominante de *Finnegans Wake*, podía recorrer el oblicuo autorretrato de sí misma a través de su "esposa" hasta escribir *La autobiografía de todo el mundo*.

<sup>11</sup> Véase W. Gass, "Gertrude Stein and the Geography of the Sentence" en *The World Within the Word*, Boston, Godine, 1979, 63-123 y B. Souhami 157-158.

Así como la publicación “histórica” de *Geografía y obras teatrales* en 1922—con la entusiasta introducción en la que Sherwood Anderson predice que Stein escribirá la gran novela americana—puso su obra a la par de *Ulysses* y *La tierra yerma*, también inscribió la historia en la textura de la obra. Esto se aplica tanto a las primeras piezas “en colaboración”, como “Ada”, hasta las últimas, como “Acentos en Alsacia” que registra la experiencia de ambas mujeres en la guerra, y “La psicología de las naciones”, uno de los pronunciamientos políticos más claros de Stein. Comienza con una evocación humorística de la manera en que los “niños” juegan a los soldaditos y muy pronto se encuentran peleando en la guerra, y examina la idea de democracia (“el niño crece y tiene una elección presidencial”) desde el ángulo de la escritura, a través de un juego de palabras con el significado en francés de “permission” (licencia) en el sentido militar y su sugerencia de aprobación. Las últimas palabras de esta pieza conectan la “sensación del final” del Modernismo con su comienzo recurrente de “hacerlo nuevo”:

El niño que es hijo de otro tiene memoria del permiso.

Por permiso entendemos impreso.

Por impreso. Solución.

Acomódense sobre otro en sus asientos.

Los besos no hacen a un rey.

Ni los ruidos a una madre.

Las bendiciones preceden a los presidentes.

Las palabras significan más.

Hablo ahora de un hombre que no es una molestia.

Cómo puede no molestar.

Es elegido por mí.

Cuando esto veas recuérdame.

(Stein 1993, 418-419)

Aun cuando no pueda con esto sellarse el “final” del Modernismo, debería problematizar todo intento de declararlo “muerto” o terminado—o reemplazado por variedades del postmodernismo. Gertrude Stein se daba cuenta de esto cuando dejó que la frase bíblica resonara nuevamente al final de *Cuatro santos en tres actos* (publicado en 1929—el leitmotiv también aparece nueva e inesperadamente en *Lifting Belly*): “Cuando esto veas serás todo para mí” se convierte en “cuando esto veas recuérdame”. Nada expresa mejor la necesidad desesperada de Stein de conseguirse un auditorio, su auditorio, una necesidad que también conocieron Pound, Joyce y especialmente Lewis. Además, la insistencia de Graves y Riding en el “lector común” corresponde a la misma estrategia: el Modernismo es el arte que corresponde al período dominado por el periodismo y la publicidad, como demostró de manera brillante Apollinaire con “Zone” en *Alcools*. Si Mallarmé había sido el primer poeta en medir la interacción entre la multitud y el poeta, del libro y los fútiles garabateos

mundanos, especialmente después de haber publicado *La Dernière Mode*, Joyce reconocería la fusión en *Ulises* y luego descubriría en ella la posibilidad de crear un embrollo lingüístico del cual emergería el lenguaje amalgamativo y transformativo de *Finnegans Wake*. A través de la creación de esta lengua se puede decir que Joyce se convirtió finalmente en el contemporáneo modernista de Stein.

La creación sistemática y compulsiva de un auditorio se funda en una clara definición del lector ideal, tan importante para Joyce. El lector ideal debe por supuesto tener un substrato de lectores reales y empíricos, aunque escasos.<sup>12</sup> Es por esto que Stein necesitó utilizar la voz de Toklas en 1932, no tanto para volverse una escritora fácil y accesible, sino para orquestrar efectos de espejo que atraerían a un público lector a la vez que recapitulaba un período de intensa creatividad. Este retorno a una crónica histórica representando eventos reconocibles presentados de manera más o menos cronológica, no significó la "muerte" del Modernismo, como algunos sostienen: simplemente cayó en una categoría textual diferente a la de sus verdaderos "escritos" —o su verdadera "escritura-ser". Permitía la lectura de los textos previamente ilegibles del canon de Stein. Si no se puede reducir el Modernismo a la lenta formación de un "público cautivo" —uno nunca debería olvidar su deseo de sacudir y sorprender, de "cambiar" ese público y tener sobre él un efecto profundo —el criterio aportado por el crecimiento de este público, al menos de críticos y académicos, confirma la habilidad del Modernismo de regenerarse a la vez que se mantiene tangencial respecto de rupturas más radicales.<sup>13</sup> Para que el término Modernismo retenga su sentido a la vez que su fuerza, debe seguir siendo histórico, no puede ascribirse a categorías transhistóricas como las de Thornton. Pero esta historia, como la de la metafísica en la relectura crítica de Heidegger, mantiene la estructura de un horizonte, un horizonte de sentido. Así, en tanto la palabra Modernismo abarque una historia del presente, condensa tanto nuestro silencio en presencia de ciertas verdades indecibles y nuestro disfrute de las posibilidades lúdicas del lenguaje: y es por esto que el Modernismo puede todavía escribirse en la manera de un "presente continuo".

JEAN MICHEL RABATÉ

<sup>12</sup> He desarrollado este punto en "Back to Beria! - Genetic Joyce and Éco's "Ideal Readers", en *Probes: Genetic Studies in Joyce, European Joyce Studies 5*. Amsterdam, Rodopi, 1995. 65-83.

<sup>13</sup> Este punto ha sido bien percibido por Gabriel Josipovici en la conclusión de su ensayo "The Lessons of Modernism" en *The Lessons of Modernism*. London, Macmillan, 1987. 123.

## OBRAS CITADAS

- GRAVES, R. Y RIDING, L. 1927. *A survey of Modernist Poetry*. London, Heinemann.
- POWER, A. 1974. *Conversations with James Joyce*. London, Millington.
- RIDING, L. 1938. *Collected Poems*. New York, Random House.
- SOUHAMI, D. 1991. *Gertrude and Alice*. London, Collins.
- STEIN G. 1938. *Everybody's Autobiography*. London, Heinemann.
- 1993. *Geography and Plays*. Madison, University of Wisconsin Press.
- THORNTON, W. 1994. *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*. Syracuse, Syracuse University Press.



## ¿EL LENGUAJE DE LA LIBERTAD? REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA DE ALEMANIA ORIENTAL (1950-1990)<sup>1</sup>

Cuando se compara la literatura de la República Democrática Alemana, es decir de Alemania Oriental, con las producciones literarias de los demás países de Europa Central y del Este, aquéllos que formaban parte del así llamado *bloque oriental*, llama la atención una diferencia importante. Por lo pronto ha desaparecido el estado alemán que era la RDA. Su territorio era y sigue siendo una región europea de habla alemana que, a pesar de formar parte del *bloque oriental* en realidad nunca perteneció a Europa Oriental sino con toda certeza a Europa Central; lo que también se hace extensivo a países como las Repúblicas Checa y Eslovaca y a Polonia. E incluso en el caso de Rusia, los vínculos culturales con Europa Central y Europa Occidental fueron extraordinariamente ricos y multifacéticos hasta la década del veinte, es decir incluso en tiempos de la Unión Soviética, y de hecho se han comenzado a restablecer a partir de 1990.

La expresión abreviada “el Este” seguramente tiene que ver también con los cuarenta años en los que se pensó en bloques antagónicos; Europa se transformó así en un enfrentamiento entre Este y Oeste en el cual los conceptos oriental y occidental solo se definían en términos ideológicos, de modo tal que toda diferenciación quedaba en el camino. Aquí, “nosotros en Occidente”, la libertad; y más allá del muro, en el centro geográfico de Alemania y de Europa, comenzaba “la opresión y la esclavitud”, aquello que incluso en la década del 80 un presidente de los Estados Unidos denominó “el imperio del mal”. A los ciudadanos de la occidental República Federal de Alemania, este pensamiento en bloques antagónicos les resultaba muy cómodo en las décadas posteriores a 1945, puesto que ya se estaba acostumbrado desde los nazis al anticomunismo luego ordenado por los Estados Unidos y por lo tanto no hacía falta cambiar de hábitos, por lo menos en este punto.

<sup>1</sup> El presente ensayo surge de una contribución a la mesa redonda “Escritores de Europa del Este. El lenguaje de la libertad”, realizada en el marco de la Feria Internacional del Libro, Buenos Aires. 8 de abril de 1995.

¿Existió (en términos históricos) -existe- una literatura de la RDA? El interrogante a plantear sería similar a preguntarse: ¿Existe una literatura austríaca? ¿O una literatura suiza? ¿Es acaso Franz Kafka un autor checo (como lo he leído en manuales escolares franceses y en una publicación argentina), porque escribía sus libros en la ciudad de Praga, aunque en alemán? Siguiendo esta lógica, ¿el alsaciano Johann Peter Hebel es un autor francés; la narradora de Rumania Herta Müller una escritora rumana y la escritora Libuse Moniková, nacida en Bohemia, una autora checa? Seguro, todos los autores mencionados escribieron o escriben en alemán; sin embargo, nuestro interrogante deberá responderse por lo visto en términos políticos y psicológicos.

Allí donde los grupos de personas se definen como nación sobre todo a través de una "cultura", la respuesta será unívoca: allí la "cultura" (y por lo tanto, también la literatura) desempeña el mismo papel de la bandera y de la línea aérea nacionales. La nación siente orgullo de "sus poetas y pensadores", se enorgullece de su "poeta nacional", le confiere un "premio nacional" e imprime sus textos en los manuales de lectura escolar; esto fue lo que ocurrió por ejemplo con el autor germano-oriental Hermann Kant, durante muchos años presidente de la Academia de Artes de Berlín Oriental; y en cierto sentido también con Christa Wolf. Naturalmente, esta manera de ligar la literatura a la nación siempre constituye también un proceso de domesticación, porque en el fondo la buena literatura siempre es "subversiva", es decir que nunca se la puede identificar del todo con una norma ideológica definida socialmente; siempre queda un resto, siempre sigue siendo independiente, crítica, abierta...

Este concepto nacional ("cerrado") de cultura, en el que una nación se define a través de la cultura, también incluye el estereotipo del "otro": puesto que quien se define en esos términos se delimita y aísla, y solo sabe quién es cuando "sabe" con exactitud *cuán* diferente es el vecino. Como ejemplo del Occidente europeo se puede mencionar determinados estereotipos de la literatura alemana en Francia, donde por ejemplo el ahora centenario Ernst Jünger ha sido celebrado de manera entusiasta como encarnación de la literatura alemana contemporánea, un autor que en Alemania misma ya casi no se lee desde el fin del Tercer Reich. Naturalmente, un estado como la RDA, que durante más de cuarenta años debió luchar por la aceptación y lealtad de muchos de sus ciudadanos, dependió en gran medida de estos procesos de creación de una "literatura nacional".

La literatura, como también las demás disciplinas artísticas, debía servir al socialismo; y era el Partido Socialista Unificado (SED) el que determinaba cuál era el camino correcto para llegar al socialismo. De esta manera, la "herencia cultural" de la literatura del clasicismo de Weimar se interpretaba con vistas a su contenido "progresivo" (en la medida en que se prestara para tal fin) y se transformó en el canon de una "literatura nacional del socialismo" de la "Alemania mejor"; por lo demás y para mayor conveniencia, Weimar y Jena, las ciudades de Goethe y Schiller, habían quedado en el territorio de la RDA. En

1964, el Premio Nacional de Primera Clase para el Arte y la Literatura se concedió por tercera vez a un tal Hans Marchwitza, “el importante escritor de prosa de la clase obrera alemana”; sus obras formaban parte de los programas de estudio de todas las escuelas de la RDA. Marchwitza era minero, miembro desde hacía años del Partido Comunista, había luchado en la guerra civil española y escribía libros sobre el destino de trabajadores y campesinos (“héroes positivos”) llenos de contenidos correctos -del lenguaje se ocupaban los editores. Vale decir, la literatura como producto propagandístico del Estado, aunque éste fue por cierto un caso extremo. La literatura de las décadas subsiguientes habría de brindar textos por demás legibles, en ocasiones incluso muy buenos, si bien en permanente lucha para ganar su espacio frente a la censura estatal, a veces a costa de concesiones.

Pensar el “Este” y el “Oeste” como pares antagónicos conllevaba, como ya lo he mencionado, que se perdieran muchos matices diferenciadores. Tampoco los intelectuales occidentales y germano-occidentales fueron (¡ni son!) inmunes al maniqueísmo de pensar las cosas en términos de negro o blanco, todo lo contrario; con frecuencia también tendían a pensar al revés, “ex oriente lux”, “de Oriente viene la luz”: muchos de ellos estaban convencidos de que la salvación tenía que venir del socialismo, incluso cuando admitían abiertamente que el “socialismo realmente existente” presentaba serias falencias. Por otra parte, en Occidente se analizaba la literatura germano-oriental (había muchos textos que también o solo se publicaban en editoriales germano-occidentales) en aras de establecer de qué manera el autor criticaba ese “régimen estatal totalitario”, es decir si era “una voz de la libertad”; de esta manera, la crítica literaria germano-occidental caía con frecuencia en el riesgo de deducir con demasiada ligereza el valor literario del grado de disidencia política. El prominente crítico literario Marcel Reich-Ranicki (una estrella de los medios masivos similar a Bernard Pivot, el creador de “Apostrophes” en Francia) publicó en 1991 una antología de sus críticas sobre la literatura de la RDA aparecidas desde los años '70 bajo el título de “Sin descuento” (*Ohne Rabatt*), es decir de manera sincera y sin hacer concesiones en materia política.<sup>2</sup>

¿Y “el lenguaje de la libertad”, “la voz de la libertad”? Aquí debe procederse con cautela para no caer en generalizaciones: no se puede equiparar a la RDA con el estado nacionalsocialista ni tampoco con la Unión Soviética estalinista en sus fases más cruentas. Seguro: en la RDA hubo represión, hubo un omnipresente Servicio Secreto que espiaba y presionaba a los propios ciudadanos, hubo prisioneros políticos, condenas a muerte y los disparos mortales sobre los fugitivos que trataban de cruzar la frontera. Pero ni hubo un genocidio organizado como el de los campos de concentración alemanes del

<sup>2</sup> Ver Marcel Reich-Ranicki, *Ohne Rabatt. Über Literatur aus der DDR* (Sin descuento. Sobre la literatura de la RDA), Stuttgart, dtv 11744, 1991.

período nacionalsocialista, ni el horror del “archipiélago Gulag” estalinista tal como lo describió Solzenicyn. En el periodo nazi, casi todos los intelectuales y escritores alemanes de renombre estuvieron en el exilio, siempre y cuando no hubieran muerto en un campo de concentración o en la huida (como por ejemplo Carl von Ossietzky o Walter Benjamin). Cuando después de 1945 algunos escritores que habían emigrado volvieron a Alemania (notése, algunos: Thomas Mann por ejemplo se negó a volver), algunos de ellos se establecieron voluntariamente en ese estado germano-oriental que se autodenominaba “socialista” pues consideraban que iban “a la mejor Alemania”. Muchos de ellos en efecto ya habían escrito y combatido contra el facismo en tanto socialistas. El más conocido de los que regresaron fue Bertolt Brecht. Por el contrario y de manera más diferenciadora, las “aberraciones” de ese estado consistieron más bien en, tal como lo ve el escritor Hans Krieger, “un acceso febril que sufrió la razón, comprensible a la luz de la dialéctica de la Ilustración. Cuando la razón deja de ser un instrumento crítico para la búsqueda de la verdad, cuando cree haber encontrado la verdad y la quiere imponer a través de planificaciones, ya no está al servicio de la libertad sino que crea esclavitud” (Anz 11).

Desde 1948 hasta su fin en 1989/90, el estado de la RDA, que intentaba definir su identidad esencialmente a través de un concepto “cerrado”, es decir ideológico, de la cultura, exigió naturalmente a sus escritores y artistas que se pusieran “al servicio del socialismo”. Por lo tanto, y como en todo régimen totalitario, hubo una “regulación lingüística” estatal, hubo censura, se prohibieron publicaciones y representaciones teatrales; en muchos casos todo esto se acompañaba de intentos de corromper a los escritores con ciertos privilegios o por el contrario se trataba de amedrentarlos con amenazas contundentes (como por ejemplo con represalias a integrantes de la familia) y con el permanente espionaje de la Stasi, el servicio secreto. Una de las tareas del Ministerio de Cultura de la RDA consistía en revisar *todos* los manuscritos de *todas* las editoriales a la luz de los siempre cambiantes lineamientos político-culturales del partido y en autorizar su publicación. En casos extremos se recurría a la legislación penal sobre “amenazas y perjurio contra el orden estatal y social de la RDA”. Naturalmente hubo también una total adaptación al estado y a su ideología: hoy y con toda razón, esos autores han caído en el olvido. Y hubo aquellas inevitables concesiones al régimen, la palabra irónica de doble sentido para engañar a los “tontos censores”; pero también algo que siempre resulta muy problemático: la “tijera en la cabeza”, una forma de autocensura de la que el autor mismo ya no es conciente.

La fecha clave y quizás la más importante de la historia de la República Democrática Alemana es el año 1961, cuando se cierra definitivamente la frontera hacia Occidente con la construcción del muro. Para el régimen de Berlín Oriental, este muro fue menos una necesidad política que simplemente una cuestión de orden físico, puesto que sus ciudadanos, sobre todo los más

capacitados, estaban huyendo de a cientos de miles. En la primavera europea de 1961 por ejemplo, había clínicas en Berlín Oriental sin un solo médico y la industria, que se había levantado con tanto esfuerzo, estaba perdiendo su mano de obra más capacitada. Después de 1961 la situación equivalía a una especie de "Huis clos", de clausura a puertas cerradas: no había otra opción que arreglárselas de alguna manera dentro y con ese régimen, y muchos estaban dispuestos a hacerlo. Y así fue como con el correr de los años, empezó a surgir en muchas personas un sentimiento de pertenencia, la sensación de un "nosotros" compartido que constituyó el germen de una identidad nacional.

Habría que tener en cuenta aquí que después de 1961 para muchos de los escritores importantes de la RDA, a pesar de las condiciones de vida y trabajo (bajo la vigilancia de un estado omnipresente) en parte insoportables, seguía desempeñando un papel relativamente importante "el principio esperanza"; para muchos, el muro de Berlín también significó la definitiva consolidación de la otra Alemania, la "mejor", y la oportunidad de construir una sociedad mejor como alternativa a Occidente. En 1966 se publica en la RDA una antología de poesías bajo el título "En un país mejor" seleccionadas por los escritores Karl Mickel y Adolf Endler con una serie de poesías muy buenas y dignas de ser leídas. Naturalmente comenzó a haber una creciente discrepancia entre la realidad que se vivía, la cada vez mayor "normativización" de la vida cotidiana bajo el control estatal, los permanentes enfrentamientos con los guardianes ideológicos del estado por un lado y, por el otro, las ideas propias acerca de un "país mejor". En muchas personas esta discrepancia hizo crecer el escepticismo; en algunas, llevó finalmente a la pérdida de toda esperanza. Una segunda fecha importante es el año de 1976, cuando ocurre la expatriación compulsiva del cantautor Wolf Biermann, a quien no se le permite el regreso a la RDA después de una gira por el extranjero. Esta medida provoca toda una serie de manifestaciones de solidaridad para con Biermann por parte de muchos escritores y artistas; el gobierno sometió a duras presiones a los más importantes y los obligó a exiliarse en el Oeste. Con este éxodo, ya en 1976/77 se sentaron las bases para la creciente esclerosis del sistema y para el desmoronamiento definitivo del estado en 1989/90.

Hace algunos años intenté revelar en un trabajo sobre el "alemán occidental-oriental" si hubo algo así como una especificidad en el lenguaje literario germano-oriental, algo que lo definiera por sí mismo; allí comparaba la poesía lírica germano-oriental y la producida en el ámbito germanoparlante occidental. Al menos en lo que a poesía lírica se refiere, la respuesta fue negativa y supongo que esto no debe ser demasiado diferente en la narrativa, haciendo excepción de la temática y de (algunas) peculiaridades en el vocabulario. El análisis de las poesías de ambas Alemanias revelaba que también en la RDA la propia situación se percibía, a pesar de sus particularidades, como un caso especial y una manifestación más de la crisis de la civilización del mundo

occidental. Christa Wolf, uno de los pocos escritores de renombre que siguieron en el país después del gran éxodo de 1976, obtuvo en 1980 en la ciudad germano-occidental de Bremen el Premio Georg Büchner, la distinción literaria más importante del ámbito germano-parlante. En su discurso de Bremen definió los problemáticos desarrollos de *todas* las naciones industrializadas europeas de Este y Oeste en términos de la "dialéctica de la Ilustración", como fenómenos donde la razón humana ha perdido todo "enfoque iluminista que busca la emancipación, la liberación de toda tutela" para "ingresar en la era industrial como mero delirio utilitarista" (Merkel 92). El joven lírico germano-oriental Uwe Kolbe, nacido en 1957, escribe en un ensayo de 1979: "Ni sentirse verdaderamente en casa aquí, ni alternativas en otro lado" (Merkel 92).

Uno de los escritores expatriados de la RDA en 1977 es el poeta Reiner Kunze, uno de los más importantes de la literatura alemana contemporánea. Diez años después de la expulsión, o sea en 1987, un periodista germano-occidental le pregunta qué ha cambiado para él como poeta en el Occidente libre, puesto que antes, en la RDA, al escribir buscaba conquistar "grados de libertad" para sí y para sus lectores. Kunze (122) respondió: "Que un escritor conquiste grados de libertad hacia el interior y el exterior es una consecuencia del hecho de escribir, pero ni escribía allí *por esa razón* ni lo hago *tampoco* aquí. Uno escribe ... para vivir de manera más intensa". Naturalmente admite que "una motivación podría consistir en no querer ver dilapidados los grados de libertad aquí existentes".

En la pregunta del periodista vuelve a verse con claridad que pensar en bloques, el pensamiento normativizado, también existe en Occidente. En Alemania Occidental por ejemplo, durante años la palabra "libertad" se instrumentalizó en términos ideológicos de manera similar a lo que ocurría en la RDA con la palabra "paz", por la cual, se decía allí, había que "combatir". Aún en 1982 la Unión Cristiano-Demócrata, el partido conservador germano-occidental, llevó adelante su campaña electoral contra los socialdemócratas, un partido totalmente aburguesado desde hace muchos años, bajo el lema de "libertad o socialismo"; un ejemplo de demagogia política y de vaciamiento de sentido del lenguaje por la ideología. Hilde Domin, la excelente poeta y ensayista que ya mencioné, escribió una poesía sobre este tema:

*Hilde Domin*

*Te quiero*

Libertad  
te quiero  
erizar con papel de lija  
la lamida

*Ich will dich*

Freiheit  
ich will dich  
aufrauen mit Schmirgelpapier  
du geleckte

a ti me refiero  
mi  
nuestra  
libertad de y hacia  
figurin de moda

die ich meine  
meine  
unsere  
Freiheit von und zu  
Modefratz

Te lamen  
con la punta de la lengua  
hasta dejarte bien redonda  
esfera  
sobre todos los lienzos

Du wirst geleckt  
mit Zungenspitzen  
bis du ganz rund bist  
Kugel  
auf allen Tüchern

Libertad palabra  
que quiero erizar  
mecharte con esquiras de vidrio

Freiheit Wort  
das ich aufrauen will  
ich will dich mit Glassplittern

que sea difícil ponerte en lengua  
de nadie el juguete

spicken  
dass man dich schwer auf die  
Zunge nimmt  
und du niemandes Ball bist

A ti  
y a otras  
palabras quiero mechar con  
esquiras de vidrio  
como lo ordena Confucio  
el viejo chino

Dich  
und andere  
Worte möchte ich mit  
wie es Konfuzius befiehlt  
der alte Chinese

La fuente angulosa dice  
debe  
tener ángulos  
dice  
o el estado se hunde

Die Eckenschale sagt er  
muss  
Ecken haben  
sagt er  
oder der Staat geht zugrunde

Nada más dice  
se necesita  
Llamad  
redondo a lo que es redondo  
anguloso a lo anguloso

Nichts weiter sagt er  
ist vonnöten  
Nennt  
das Runde rund  
und das Eckige eckig

La libertad, tal como la concibe la poeta Hilde Domin, debe serle ganada una y otra vez a la lengua; una lengua que a su vez debe garantizar el entendimiento recíproco de aquellos que forman la comunidad lingüística, una norma social por lo tanto. La poesía -y no solo Hilde Domin, sino muchos otros poetas contemporáneos la entienden así- vive de la permanente tensión entre la

libertad (verdad) y la comprensibilidad (las inevitables concesiones al lenguaje "normal").

Sin embargo, la poesía que se sirva exclusivamente del lenguaje normado socialmente, la poesía que no preserve su apertura espiritual y su vocación libertaria, cae con toda justicia en el olvido. Los panteones nacionales de Europa y del mundo están llenos de bustos de yeso de "poetas del Estado" justamente olvidados.

Es que la posición del intelectual en nuestras sociedades es necesariamente incómoda. En la actualidad, tampoco puede adscribirse a la "izquierda" o la "derecha" a ningún intelectual y escritor que sea digno de ser tomado en serio. En este contexto, el poeta Reiner Kunze, a quien ya hice referencia, cita al escritor checo Vaclav Havel (actualmente presidente de la República Checa, una feliz excepción) en sus "Meditaciones de Estío": "Rechazo... adscribirme a la derecha o a la izquierda: me ubico fuera de esos frentes político-ideológicos y soy independiente de ellos: protejo tanto mi libertad para poder tener siempre, sin dificultades, una opinión sobre todas las cuestiones a la que haya llegado por mi propia elaboración, sin estar obligado por mi propio punto de vista anterior, siempre provisorio. Puedo imaginarme que para algunos, mis opiniones me hacen parecer de izquierda, para otros... de derecha, incluso puedo llegar a imaginarme que una misma opinión a uno le parezca de izquierda y a otro de derecha - a decir verdad, me es totalmente indiferente" (Kunze 226).

Ante la pregunta de un periodista acerca de si un poeta en ese sentido necesariamente debe ser un intelectual, Reiner Kunze responde con un sí contundente: "La existencia del intelectual consiste para mí en que piensa el mundo en cuanto a sus relaciones fundamentales, en que plantea los interrogantes básicos acerca de la existencia, en que problematiza el mundo, provocando en consecuencia la intranquilidad espiritual - en otras personas y en sí mismo". ¡Y aquí nos encontramos una vez más con la función subversiva de la buena literatura! Y continúa Kunze: "Es decir que el intelectual no crea amparo, al menos no en una primera instancia - todo lo contrario, también pone en duda el amparo, [...] y en ese sentido llego a creer que el escritor no puede evitar ser un intelectual. El desamparo en sí mismo naturalmente conlleva el gran peligro de que algún día se traicione al intelecto por un poco de amparo, que se abandone el escepticismo que caracteriza al intelectual para ser amparado por una autoridad, para encontrar una comunidad que lo reciba a uno - y cuando eso le sucede a un escritor, en mayor o menor medida está muerto como escritor" (Kunze 140).

Cassandra, del texto homónimo de Christa Wolf, no pertenece al palacio del rey; si perteneciera, no podría ser vidente. Así está desamparada, sola, excluida de la comunidad (ideológica) que podría ampararla; pero es la única que está abierta a ver la verdad.

Esta problemática de la libertad literaria y la norma social ha constituido en última instancia el tema de aquella gran polémica literaria surgida después de



la unificación de ambas Alemanias en 1990, que vuelve visible cuán doloroso y difícil es el proceso de reunificación. Un papel central le cupo al diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un periódico comparable a *La Nación* en sus contenidos, presentación y posturas políticas, cuyo tratamiento del tema citaré a continuación. La gran polémica comenzó en junio de 1990 con ataques a Christa Wolf y a su relato "Lo que queda", aparecido en ese mismo año; pronto este debate tuvo un eco mundial en el *Le Monde* francés, en el *Observer* británico, en el *New York Times*. Pues bien, en su edición de fin de año llamada "Crónica de 1990", el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* escribe el 29 de diciembre de 1990: "[...] en el centro del debate, del que han participado Christa Wolf, Stefan Heym, Manfred Stolpe, Walter Jens, el ex-ministro de cultura Klaus Höpcke otros autores de la RDA y una serie de críticos occidentales, está el miedo a la pérdida de la autonomía literaria y el temor ante el circuito cultural occidental. En este debate se trata sin embargo ante todo de la cuestión acerca de si los escritores más importantes de la RDA habían escrito una "literatura para quedarse quietos", fiel al poder, que, a pesar de una mínima crítica a ciertos detalles, estabilizaba el sistema, el estado y el régimen social antidemocrático. Sobre todo a Christa Wolf y Stephan Hermlin se les reprocha que no hayan levantado claramente su voz contra la persecución de escritores críticos en tiempos del régimen del Partido Socialista Unificado, pero que ahora, después de la caída de la RDA, quieran aparecer como víctimas y combatientes de la resistencia. Algunos intelectuales occidentales, como Günter Grass y Walter Jens, niegan a los críticos occidentales el derecho a inmiscuirse en el trabajo de elaboración del pasado de la ex-RDA. Todo esto ha dado lugar a un encendido debate que se ha desarrollado en diversos diarios de la República Federal" (Anz 7). Vuelve a aparecer en este debate literario todo el arsenal de opiniones, argumentos, y palabras clave que hace varias décadas caracterizó el enfrentamiento crítico con el nacionalsocialismo: la "elaboración del pasado", el "trabajo de la memoria", el "exilio interior", la "relación entre arte y poder"...

En este contexto, la escritora Christa Wolf fue atacada por unos y defendida por otros en tanto involuntaria representante de aquellos intelectuales "que después de la bancarrota del socialismo seguían creyendo en la posibilidad de hacer realidad la idea de un socialismo democrático y libertario en una RDA radicalmente modificada, aunque autónoma frente a la República Federal" (Anz 16). Y en realidad no hubo ningún otro escritor de la RDA que fuera tan lejos durante los acontecimientos de 1989 y 1990 en la elaboración del duelo por las esperanzas perdidas ni que insistiera tanto en la necesidad de un autocuestionamiento crítico como lo hizo Christa Wolf. Así, el 28 de octubre de 1989 Christa Wolf decía: "Tenemos que analizar nuestras propias dificultades con la verdad y encontraremos que también nosotros tenemos motivo para el arrepentimiento y la vergüenza. [...] Antes de que la renovación de nuestra sociedad no haya llegado a la profundidad del autocuestionamiento y de la

autocrítica de cada uno, no será sino solo sintomática, manipulable y voluble.”. Poco después finalizó la escritura de su relato “Lo que queda” (Anz 24).

Un sujeto fragmentado es el tema del relato “Lo que queda”. En algunos pasajes la narradora en primera persona, observada por un grupo de hombres jóvenes (obviamente de la policía secreta Stasi), comienza a dialogar con la voz de su conciencia, con “mi censor interno”. La protagonista no solo es controlada por los demás, sino también por una instancia autocrítica en el propio Yo, que a veces es llamada “pareja”, a veces “juez”, a veces “acompañante”. “Irritada quise saber quién lo había puesto allí a él (a ese acompañante) y él respondió sin conmoverse: tú misma, hermana”. A este diálogo interior le siguen reflexiones sobre el “yo mismo”: “Yo misma. Y esa quién era. Cuál de los múltiples seres de los que “yo misma” me componía. ¿Ese ser que quería conocerse? ¿Ese que quería cuidarse? ¿O aquel que seguía tentado de bailar al compás de la misma melodía de esos jóvenes señores que están afuera, ante mi puerta?” (Anz 56). Esto en cuanto a Christa Wolf.

Un poeta en tanto intelectual pone en cuestión el amparo, decía Reiner Kunze ante la pregunta del periodista en 1988. Solamente este “cuestionamiento” del amparo en la buena poesía y la buena literatura corresponde en mi opinión a un concepto espiritual bien entendido de libertad, que a su vez no me parece demasiado lejano del concepto político de la libertad formulado por Rosa Luxemburgo: la libertad es la libertad del que piensa distinto. Y este “lenguaje de la libertad” nunca está ligado a determinadas naciones o determinados sistemas o determinadas convicciones ideológicas. Este es, en el mejor de los sentidos, el elemento subversivo de la buena literatura y poesía.

En el marco de esta exposición solo se han podido nombrar a unos pocos autores. Sería deseable que el ámbito literario argentino tuviera más en cuenta esta literatura en alemán realmente muy contemporánea, por ejemplo con escritoras como Christa Wolf o Herta Müller, o Libuse Moniková; en lugar de festejar clichés franceses sobre la literatura alemana, como por ejemplo al centenario Ernst Jünger, en cuyas obras a duras penas se hizo oír ni “la voz de la libertad” ni -aunque más no sea oblicuamente- un trabajo de elaboración del papel que desempeñó como protegido literario de Hitler en el Tercer Reich.

ULRICH MERKEL

Instituto Goethe de Buenos Aires

Traducción de Silvia Fehrmann especialmente para este volumen.

## OBRAS CITADAS

- ANZ, THOMAS (comp.). 1991. *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. (No se trata de Christa Wolf. La polémica literaria en la Alemania unificada). Frankfurt am Main, Fi Tb 12575.
- DOMIN, HILDE. 1987. "Ich will dich" ("Te quiero"), en *Die Haut des Planeten (1964-1985)* (La piel del planeta). *Gesammelte Gedichte* (Poesía completa). Frankfurt a.M. 331.
- KUNZE, REINER. 1994. *Wo Freiheit ist... Gespräche 1977 - 1993* (Donde está la libertad... Conversaciones 1977- 1993) Frankfurt a. M.
- MERKEL, ULRICH. 1994. "Das westöstliche Deutsch. Beobachtungen an einigen Gedichten dieser Jahre" (El alemán occidental-oriental. Observaciones sobre algunas poesías de estos años) en K. Franz/M. Pointner (comp.), *Interkulturalität und Deutschunterricht* (Interculturalidad y enseñanza del alemán), Fs. zum 65. Geb. von Karl Stocker, Neuried, 85-103.



# ASIMETRÍA Y RECEPCIÓN INTERCULTURALES EL CASO DE LAS LITERATURAS DEL MAGREB DE LENGUA FRANCESA

## 1. EL MARCO HISTÓRICO Y LITERARIO DEL MAGREB

La construcción de un canon literario sumamente intercultural como el de las literaturas de lengua francesa del Magreb es un proceso tan complejo como fascinante. Antes de abordar esta temática más a fondo conviene, sin embargo, resumir los aspectos que marcan el devenir de estas literaturas. Antes que todo hay que mencionar el marco macroestructural de la descolonización en Marruecos (protectorado francés: 1912-1956), Argelia (colonia: 1830-1962) y Túnez (protectorado: 1882-1956).<sup>1</sup> El significado histórico de este trasfondo socio-político de los tres países norafricanos es fácilmente comprensible y se puede comprobar con ayuda de un esbozo histórico-literario. Las obras de los llamados "fundadores", de los cuales la mayoría aún sigue escribiendo, demuestran *grosso modo* una evolución que se aleja cada vez más de los conflictos ligados directamente al evento histórico de la independencia. Mohammed Dib publicó *La grande maison* (1953) un año antes de la guerra de independencia en Argelia (1954-1962). Esta novela marca junto con *Le fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun, *La statue de sel* (1953) del tunecino Albert Memmi y *Le passé simple* (1954) del marroquí Driss Chraïbi el origen propiamente dicho de la literatura del Magreb de lengua francesa. El uso del francés creó dificultades de clasificación. No se sabía como nombrar a esta literatura árabe de lengua francesa.<sup>2</sup> En sus

<sup>1</sup> Se suele distinguir el "gran Magreb" que incluye Mauritania y Libia, y el "pequeño Magreb", constituido por Marruecos, Argelia y Túnez.

<sup>2</sup> En *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française* (Paris 1964), la primera antología importante, el editor Albert Memmi optó todavía por el término "escritores magrebinos de expresión francesa". En otra antología suya eligió el título: *Ecrivains francophones du Maghreb*. (Paris, Seghers 1985). El término de la francofonía está discutido por su connotación colonial. Por lo general, también en los diccionarios de las literaturas de lengua francesa fuera de Francia, se impuso la expresión "de lengua francesa". Cfr. el prólogo del "padre" e iniciador de la investigación literaria sobre las literaturas del Magreb, Jean Déjeux, a su libro *Maghreb. Littératures de langue française*, (Paris, Arcantère 1993).

textos y también en los de autores más jóvenes, publicados en los años 80 y 90, se puede observar una tendencia que se vale de nuevos temas y expresiones literarias, sin dar por eso por terminado el capítulo de la descolonización. En las novelas históricas de los años 80 se alcanza más bien un nivel de reflexión histórica más diferenciado y preciso, como se puede ver de manera ejemplar en *L'amour, la fantasia* (1985) de la escritora argelina Assia Djebar.

Si se considera la etimología de la palabra "Magreb" se manifiesta otro aspecto del conflicto de identidad subyacente. El término proviene de la raíz árabe "g-r-b" que significa "Oeste, Occidente" y constituye la oposición al término "Mashreq" (de la raíz sh-r-q), que quiere decir "Oriente". Siendo entonces el Occidente del Oriente, los tres países fueron a causa de su posición crucial, puente y nudo conflictivo entre la cultura árabe-islámica y la cultura cristiana. Los tres países fueron objeto de múltiples conquistas durante toda su historia, sobre todo Argelia que después de los fenicios, romanos, árabes y turcos fue integrada completamente al imperio francés, mientras Túnez y Marruecos tuvieron el estatuto de "protectorado asociado".

Definiendo la identidad política y cultural del Magreb por la pertenencia a la "umma", la comunidad de los países árabes, salta a la vista la experimentación de modelos europeos - la "République tunisienne" fundada por el presidente Habib Bourgiba, la república socialista del presidente Boumediène en Argelia (1965-1978), la "monarquía constitucional, democrática y social" del rey Hassan II en Marruecos y la pluralidad lingüística y étnica. La convivencia de bereberes, árabes y judíos, de rituales paganos, islámicos y judíos proporciona a esta región sus rasgos distintivos. No podré desplegar todos los aspectos que conforman la problemática de la identidad, por eso enfocaré solamente los factores culturales y literarios decisivos.

### 1.1. COHERENCIA TEMÁTICA Y DISCURSIVA

En las literaturas de los tres países se muestra una sorprendente coherencia en los temas literarios, al igual que en las estrategias narrativas y en las prácticas discursivas. El conjunto de estos rasgos comunes me permite presentar el Magreb como región, prescindiendo de los rasgos diferenciadores de cada país. Hablando de un sustrato cultural común es imprescindible poner de relieve la importancia histórica y la vitalidad de la cultura de los bereberes. En comparación a sus tradiciones milenarias cuyo legado oral nutre la memoria colectiva, los textos escritos en lengua francesa son un fenómeno joven. El escritor marroquí Abdelkhebir Khatibi (1985, 171) recordó al respecto:

Mauvaise plaisanterie: nous, les Maghrébins, nous avons mis quatorze siècles pour apprendre la langue arabe (à peu près), plus d'un siècle pour

apprendre le français (à peu près); et depuis des temps immémoriaux, nous n'avons pas su écrire le berbère.

Esta asimetría entre literatura oral y literatura escrita es otra característica que define el tema que aquí resumo porque este sustrato constituye un punto de referencia fundamental en la búsqueda de identidad que vienen realizando los autores. El mito del origen se encuentra, consiguientemente, en las obras de casi todos los escritores y en todos los géneros literarios.

La problemática de la identidad y del origen no solo es una cuestión discursiva ¿desde dónde escribo, qué tradición utilizo o creo para mi obra, y para quién escribo? sino también un ejemplo de una coherencia temática que habría que analizar dentro del marco de los paradigmas de la literatura de la descolonización en general. Otro ejemplo prominente es el impacto de la independencia. La victoria de Argelia sobre Francia tuvo una repercusión en todos los países africanos comparable con la de la revolución cubana en América Latina. El optimismo inicial de crear al "hombre nuevo" disminuyó también en el continente africano frente a los problemas socio-económicos y políticos. La violencia es en este contexto otra temática común, que marca las distintas esferas de la vida social desde lo político, étnico y religioso hasta lo privado y más íntimo de la familia y la sexualidad. Las distintas facetas de esta violencia social encuentran una correspondencia en la "violence du texte" que sirvió de lema programático para la generación de escritores que voy a presentar.<sup>3</sup> Las heridas sufridas muchas veces en la infancia están inscritas en los cuerpos de los escritores y de sus protagonistas y por eso también en el cuerpo del texto. El tema de la "blessure" está omnipresente en los textos literarios de los tres países porque se relaciona con su propio origen. En la historia colectiva al igual que en las historias personales de los escritores y de sus protagonistas están inscritas las heridas que les impulsaron a escribir.

La descolonización literaria, aparte de ser expresión de una búsqueda de identidad nacional, fue sobre todo una revisión de los modelos discursivos subyacentes a las concepciones de identidad. Se detectó la propia determinación por modelos culturales europeos y árabes. Escritores como Driss Chraïbi, uno de los fundadores de la literatura marroquí de lengua francesa, tematizaron la alienación externa y la interna. Esta última, relacionada dialécticamente con el colonialismo, tiene también causas internas como el Islam y la desigualdad social.<sup>4</sup> El hecho de compartir dos o más culturas conllevó también el desarraigo y la imposibilidad de encontrar una síntesis, siendo ambos temas constantes de

<sup>3</sup> Me refiero al estudio de Marc Gontard, *l'olence du texte. Littérature marocaine de langue française*. Rabat/ Paris, SMER/ L'Harmattan, 1981.

<sup>4</sup> En *Le passé simple* tematiza ambos tipos de alienación por medio de un ensayo que el protagonista tiene que escribir durante el examen de bachillerato.

estas literaturas. Escribir en francés, en la lengua del antiguo colonizador y dentro de sus esquemas literarios, es un acto de equilibrista difícil entre la libertad que esto permitió, por un lado, y la alienación, por el otro lado.<sup>5</sup> Buscar su propia identidad entre al menos dos culturas, llevó a muchos escritores a tratar con cuidado crítico todas las concepciones literarias y culturales respectivas y a deconstruir los modelos tradicionales de la representación literaria de la identidad. El escritor tunecino Abdelwahab Meddeb (126) expresó su experiencia de la pluralidad lingüística de la manera siguiente:

Nommer le monde de multiples manières, vous mène à sa décomposition et votre démembrement. Cela pulvérise et relativise la vision que vous en avez. Car à la façon de le nommer, le monde se projette différemment.

## 1.2. LAS BIOGRAFÍAS BAJO EL SIGNO DE LA MULTICULTURALIDAD

Ahora, también la descripción de los temas mencionados anteriormente engendró desde el punto de vista formal una pluralidad intercultural que iba mezclando modos de escrituras autóctonas y ajenas, arcaicas y postmodernas. Esta es una de las razones del alto grado de intertextualidad de la literatura del Magreb, cuyas fuentes principales son las tradiciones orales, la poesía clásica árabe, los textos religiosos y místicos del Islam, y la literatura francesa.<sup>6</sup> La red de referencias hacia otras literaturas proporciona a esta literatura una tensión sumamente intercultural. El hecho de que se trata también de una interculturalidad vivida por parte de los escritores, cuyas biografías están marcadas por esta pluralidad de culturas, lenguas y literaturas es entre muchas otras una de las causas que puede

<sup>5</sup> Cfr. al respecto una entrevista con Assia Djebar, la destacada escritora del Magreb: "Ecrire dans la langue adverse" (entrevista de Marguerite Le Clézio), *Contemporary French Civilization*, diciembre de 1986, 230-244.

<sup>6</sup> No puedo tomar en consideración la importancia de otras literaturas como la alemana o la española y la hispanoamericana, pero hay que subrayar que no se limita solamente a los casos prominentes de un Hölderlin y un Borges, sino que existe toda una red de conexiones sumamente significativas que abarcan textos históricos y contemporáneos, como por ejemplo, de Juan Goytisolo y Octavio Paz. Tahar Ben Jelloun establece en su novela *L'enfant de sable* (Paris, Seuil, 1985) relaciones intertextuales sumamente significativas con Borges y Cervantes, ver al respecto mi artículo: "L'intertextualité circulaire ou le désir dans la bibliothèque: Ben Jelloun lit Borges, lecteur de Cervantes" en Charles Bonn y Arnold Rothe (eds.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg. Königshausen & Neumann, 1995, 165-174. En su novela *Les yeux baissés* (Paris, Seuil, 1991) refiere a *Niebla* de Unamuno. Para más información véase: Arnold Rothe, "L'Espagne dans la littérature maghrébine", *Romanische Forschungen. Vierteljahresschrift für romanische Sprachen und Literaturen*, 105, 1/2 1993, 67-95, y también Víctor Morales Lezcano, *España y mundo árabe. Imágenes cruzadas*, Madrid, M.A.F. Agencia española de cooperación internacional. 1993.



explicar el éxito de escritores como Tahar Ben Jelloun en Francia y en el mundo. En este contexto se manifiesta también el papel destacado que viene jugando la autobiografía o, mejor dicho, las *formas literarias autobiográficas*.<sup>7</sup> Antes de abordar los aspectos estrictamente literarios quisiera remitir brevemente a las biografías de los mismos escritores.

Para los escritores e igualmente para las escritoras del Magreb la pluralidad cultural y lingüística son experiencias de la vida cotidiana. Esto es de suma importancia porque la coexistencia de varias lenguas implica el conocimiento de las correspondientes concepciones del mundo, incluidas en ellas las religiosas. Sería interesante leer las obras de estos escritores, por lo menos bilingües, casi siempre plurilingües, como una meditación poética, narrativa y teatral sobre el lenguaje humano, sobre la coexistencia de diferentes lenguas, y sobre las diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente.<sup>8</sup> El conocimiento de varias lenguas no se puede separar de la errancia biográfica y literaria que convirtió a muchos escritores en nómadas. Si pensamos en escritores como Samuel Beckett, Elias Canetti, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, para nombrar solamente a los más prominentes, se muestra claramente que los escritores nómadas forman una tradición fuerte que marca la literatura del siglo XX.

En el Magreb casi todos los escritores provienen de la (alta) clase media o de la propia élite y frecuentaron las escuelas francesas posteriormente a los estudios en las escuelas coránicas dictados en árabe clásico. Dada la diglosia que caracteriza todos los países árabes utilizaron también los "dialectos", es decir el "habla" nacional que difiere de un país al otro. En Marruecos se suma además a estas lenguas la de los bereberes y, en el norte del país, el español. La situación lingüística del Magreb se caracteriza pues por el bilingüismo (o el trilingüismo) y por la diglosia. No se puede sobrevalorar la importancia de los implícitos horizontes culturales porque sus convergencias y divergencias no se manifiestan solamente en lo cognoscitivo e intelectual, sino también en el mundo sensual y corporal de la vida diaria. El árabe hablado no se escribe, es la base de la tradición oral de los cuentos, leyendas, rituales, y prácticas religiosas así como los rituales paganos. En oposición a este mundo vivido y sentido de la lengua hablada se podría situar el árabe culto, la lengua oficial, y el francés. Olvidando, por el momento, las diferencias entre estas dos lenguas se puede asociarlas con el registro escrito. El francés y el árabe culto y clásico conforman fuertes tradiciones

<sup>7</sup> Cfr. mi artículo "Wie erzähle ich meine Lebensgeschichte?" en Ernstpeter Ruhe (ed.), *Europas islamische Nachbarn. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*. 2, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

<sup>8</sup> Remito al lúcido análisis realizado por Enrique Foffani acerca del libro de poemas *dibaxu* (Buenos Aires, Seix Berral 1994) del poeta argentino Juan Gelman escrito en sefardí. En Roland Spiller (ed.), *Las culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt/M., Vervuert, 1995, 183-202.

escriturales y literarias (si bien el árabe culto es también la lengua transnacional que se habla en la televisión, el cine, la radio y la política en toda la "comunidad árabe"). Posteriormente profundizaré el análisis de la correlación de la literatura oral y de la literatura escrita. Limitándome a constatar la naturaleza multicultural de la educación es preciso mencionar la formación académica. Muchos escritores realizaron estudios de doctorado en Francia y desempeñan cargos en la enseñanza universitaria, ya sea en sus países o en Francia: Assia Djebar es historiadora, Rachid Boudjedra y Abdelwahab Meddeb son filósofos, Driss Chraïbi es químico, Tahar Ben Jelloun es psiquiatro-social, Abdelkhebir Khatibi es etnólogo, Albert Memmi es sociólogo, etc. Una consecuencia del conocimiento de lenguas y sistemas culturales variados es una toma de conciencia lingüística la cual les permite relacionar en sus textos concepciones del mundo y modos de escribir distintos.

## 2. LA INTERCULTURALIDAD DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

A partir de lo antes dicho, que explica los modos específicos de la producción de textos del Magreb en lengua francesa, se puede también analizar su recepción. Por supuesto es una recepción que implica, retomando la terminología de Hans Robert Jauss, distintos "horizontes de expectativa" (Erwartungshorizont). Los movimientos receptivos entre distintas culturas son procesos *interculturales* de alta heterogeneidad. La recepción no cabe dentro de un solo horizonte de expectativa porque, lógicamente, transgrede los esquemas culturales nacionales.<sup>9</sup> Para dar un ejemplo concreto remito a la obra de Tahar Ben Jelloun, quien al obtener el "Prix Gouoncurt" con *La nuit sacrée* (1987) es el escritor más exitoso y uno de los más productivos del Magreb. El otorgamiento del *Grand Prix National des Lettres* al escritor argelino Kateb Yacine en el mismo año hace patente —dos generaciones después de la independencia— la consagración de las literaturas del Magreb. Frente a esta recepción institucionalizada me parece imprescindible diferenciar otros modos receptivos y distinguir claramente la recepción marroquí de la francesa.

### 2.1. LA RECEPCIÓN FRANCESA: EL "NUEVO EXOTISMO" DE SIGNO INVERTIDO

En el lado francés, el interés de los intelectuales de la izquierda política fue un aporte al descubrimiento y a la divulgación de una "literatura emergente".<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cfr. la bibliografía editada por el "Institut du Monde Arabe": *Orient-Occident: échanges et influences culturels de la période classique à nos jours: orientations bibliographiques*, Paris. IMA, octubre 1995.

<sup>10</sup> Cfr. los análisis de Charles Bonn que es actualmente uno de los más comprometidos divulgadores académicos de las literaturas magrebina y que dirige el "Centre d'études francophones"

Aparte del paternalismo y del compromiso demostrativo en favor del “tercer mundo”, se puede observar un “nuevo exotismo” que pongo entre comillas por ser un proceso en *statu nascendi* cuyos rasgos aun no son fijados del todo. Este es, sin embargo, uno de los aspectos más sugerentes que implica las cuestiones culturales que sacuden al mundo a finales del segundo milenio. Las tensiones entre el norte y el sur, entre los colonizadores y los colonizados de antaño, se presentan de manera aguda en la relación entre Francia y los países del continente africano, en especial Argelia. El “nuevo exotismo” contiene, contrariamente al exotismo del siglo XIX, un interés que parece ser más auténtico porque parte de presupuestos epistemológicos autocríticos. Sabiendo de la relatividad de las concepciones culturales se conoce el peligro del eurocentrismo. El interés que evoca la literatura del Magreb en Europa y en el mundo occidental se basa —en cierta medida!— en una inversión de la actitud colonial. Es una inversión de los signos que en Francia fue realizada por pensadores tan diversos como Roland Barthes, Michel Foucault y Tzvetan Todorov:

Pour un écrivain, cependant, le lieu politique de cet ailleurs (Cuba, la Chine) importe moins que sa forme: dans cette migration, ce qui le concerne directement, c'est-à-dire du point de vue de son travail (car l'écrivain, lui aussi, travaille), c'est l'image nouvelle qu'elle impose: celle d'un champ dont le sujet occidental n'est plus le centre ou le point de vue. (Roland Barthes 47)

Para explicar el contexto de esta cita de Roland Barthes hay que añadir que durante su estancia en Marruecos (1968-1969) se interesó en la literatura de este país como demuestra su posfacio a *La mémoire tatouée* (1971) de Abdelkebir Khatibi (1979, 249) donde expresa su admiración hacia los experimentos semióticos en el contexto marroquí:

L'originalité de Khatibi, au sein de sa propre ethnie, est donc éclatante: sa voix est absolument singulière, et par là même absolument solitaire. Car ce qu'il propose, paradoxalement c'est de retrouver en même temps l'identité et la différence: une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent, qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence. C'est en cela qu'un Occidental (comme moi) peut apprendre quelque chose de Khatibi.<sup>11</sup>

de la “Université Paris-Nord (Paris XIII)”. Con respecto a su tesis de la “littérature en émergence” véase *La littérature algérienne de langue française*. Sherbrooke, Naaman. 1974.

<sup>11</sup> Barthes publicó sus impresiones hechas en Marruecos en *Incidents* (Paris. Seuil. 1987). un libro que resume “incidentes” en forma asociativa.

De manera inversa, la obra de Roland Barthes atrae a los intelectuales marroquíes de manera especial. Las huellas de una recepción creativa se encuentran no solamente en la teoría literaria sino también en los textos literarios. Al lado de Khatibi cabe mencionar la obra de Tahar Ben Jelloun que ya en su primera novela *Harrouda* (1973) cita extensamente a Roland Barthes.

Considerando la recepción científica de las culturas árabes, quisiera destacar solamente al investigador británico Edward W. Said, ya que su obra está dedicada al tema que trato de explicar, la inversión de las bases epistemológicas. En su famoso libro *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* desarrolla una revisión erudita de las investigaciones occidentales sobre el Oriente. Su propósito principal es superar la visión eurocentrista-occidental del mundo para desarrollar nuevos accesos científicos al "Oriente". Se puede tomar por cumplida la intención de Said (328) constatada al final de su libro: "I hope to have shown my reader that the answer to Orientalism is not Occidentalism".<sup>12</sup>

## 2.2. ESCRITURA DEL ÉXTASIS Y SUBVERSIÓN

Otro aspecto de una recepción, que podríamos llamar auténtica, es el literario. Hay una estimación creciente de la "écriture" que vienen cultivando los escritores del Magreb. Para caracterizar este modo de escritura se habló de una "écriture extatique"<sup>13</sup> y de "guerrilla linguistique",<sup>14</sup> entre otras cosas. ¿Cómo se define pues esta "escritura extática"? Resumiendo sus factores constitutivos hay que mencionar la confluencia de formas autóctonas —incluidas las tradiciones orales y escriturales árabes, berebericas, islámicas y místicas— y francesas. Al analizar las características del éxtasis escritural, que tiene sus raíces en los textos

<sup>12</sup> Said (261) destaca las deficiencias del orientalismo académico: "What I am describing, then, is something that will characterize Islamic Orientalism until present day: its retrogressive position when compared with the other human sciences (and even with the other branches of Orientalism), its general methodological and ideological backwardness, and its comparative insularity from developments both in the other humanities and in the real world of historical, economic, social, and political circumstances".

<sup>13</sup> Cfr. Pierre von den Heuvel. "Mehrsprachigkeit und Ekstase. Aktuelle Entwicklungen in der maghrebischen Literatur" en Ruhe, *op. cit.*, 47-60.

<sup>14</sup> El escritor marroquí Mohammed Khair-Eddine definió la guerrilla lingüística en su novela autobiográfica *Moi l'aigre* (1970) del modo siguiente: "En ce temps-là, j'avais déjà rejeté toute forme, cassé la métrique normale y compris celle du vers libre. Je n'écoutais plus que le rythme saccadé des choses. [...] Mais un jour vint, où je crachai un vrai filon d'or: j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là: un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. c'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique!" (1970, 27 y ss.). Cfr. al respecto el análisis de esta novela realizado por Arnold Rothe en "Moi l'aigre. Roman marocain et autobiographie" en *Autobiographie et biographie. Colloque franco-allemand de Heidelberg*, Paris, Nizet, 1989, 129-148.

de los místicos islámicos, se evidencia un experimentalismo literario que va más allá de la crítica de las formas miméticas que llevó a cabo el *nouveau roman* y cuya intencionalidad implica una crítica social muy marcada. Las reflexiones metatextuales son, pues, un hilo conductor de la estructura narrativa que se relaciona con el contenido. La crítica social, aunque sea menos evidente que la de las formas narrativas más realistas, puede establecer una relación subversiva hacia el sistema político, religioso o social.<sup>15</sup> El sufismo, la tradición mística del Islam, fue históricamente un movimiento sospechoso para los representantes oficiales de la cultura y la religión. Esta heterodoxia incita a los escritores contemporáneos a retomar los textos místicos. Remito aquí solamente a la novela *La prière de l'absent* (Paris, Seuil 1981) de Tahar Ben Jelloun. La novela rinde homenaje a dos famosos místicos del Islam, Hussain ibn Mansur al-Hallaj (858-922) y Cheik Ma-al-Aynayn. Ambos aparecen en la novela como portadores de la identidad que buscan los protagonistas. Ambos unían en sus vidas el compromiso político y religioso. Al-Hallaj, "el mártir del amor místico" que murió por sus convicciones, es el más famoso místico islámico. Su exclamación "¡Yo soy la verdad!" ("ana'l-haq") es la frase más citada de los sufistas. Ben Jelloun la cita también a sabiendas que fue una provocación de los representantes oficiales del estado y de la religión. La sospecha de blasfemia y la lucha de al-Hallaj en favor de reformas sociales le llevaron a la hoguera.<sup>16</sup> Ben Jelloun dedica el capítulo 15 (189-196) a su famoso *Diwan* cuya lectura guía el desarrollo espiritual del protagonista Sindibad. La estructura del texto se basa en un *viaje de iniciación* siguiendo el modelo de las romerías de los místicos. Ma-al-Aynayn fue conductor de la resistencia contra el colonialismo en el sur de Marruecos, fundador de una orden mística y autor de unos trescientos libros entre los cuales figura una treintena de textos místicos. Ma-al-Aynayn sirve como personificación del mito del Sur, que ocupa un lugar central en toda la obra de Ben Jelloun, porque el Sur —vale decir los pueblos bereberes radicados allí— resistió a la invasión colonialista, contrariamente al norte del país que se rindió.

Aparte de esta intertextualidad manifiesta, hay otros textos no relacionados de forma directa con el sufismo que demuestran las características de la escritura extática. Elijo a modo de ejemplo la novela *La pluie* (1985) del escritor argelino Rachid Boudjedra. El autor transpone en ella la situación delirante de su protagonista, una médico que está al borde del suicidio, a la estructura narrativa

<sup>15</sup> Elisabeth Arend-Schwartz utilizó el término de la "metaliteratura comprometida" para describir este aspecto en relación con las novelas de Tahar Ben Jelloun. Cfr. "Métalittérature engagée - Zum Romanwerk Tahar Ben Jellouns", *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg), 1/2, 1994, 162-189.

<sup>16</sup> El orientalista francés Louis Massignon dedicó a Al-Hallaj mil años después de su ejecución una obra monumental, en la cual analiza de manera detallada su posición heterodoxa frente al Islam oficial: *La passion d'al-Hosayn-ibn-Mansour al-Hallaj* (Paris, Paul Geuthner, 1922, reeditada en cuatro tomos 1967).

al repetir convulsivamente los distintos traumas que causaron la crisis.<sup>17</sup> Su estilo hemorrágico caracteriza también el léxico del texto que corresponde perfectamente a un lenguaje más allá del control racional. Las palabras parecen surgir a veces volcánicamente del subconsciente personal. Otras veces el lenguaje entra en un registro contemplativo que corresponde a la descripción de estados de ánimo comparables a la unión mística. En este caso se transgrede la separación entre el sujeto y el objeto, entre el mundo interior de la narradora y el mundo exterior. Es sumamente significativo que la narradora esté revisando y releendo su propio diario íntimo lo cual proporciona al texto al mismo tiempo una gran inmediatez emocional y un meta-nivel de autorreflexión narrativa. En *La pluie* existe toda una red de relaciones intertextuales. Quisiera destacar las relaciones "arquitextuales", (según la terminología de Genette), que se refieren en este caso al género autobiográfico.<sup>18</sup> Una función de la autobiografía tradicional es establecer una identidad a través de la coherencia diacrónica de la memoria. Este modelo entró en crisis con Marcel Proust (*A la recherche du temps perdu*, 1927), seguido por Louis-Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), Jean-Paul Sartre (*La Nausée*, 1938) Albert Camus (*L'Étranger*, 1942) y por los autores del *nouveaux roman* que cuestionaron el pacto mimético y autobiográfico. Desde el punto de vista autobiográfico, Boudjedra retoma esta cadena intertextual eligiendo a Proust y Céline de modo explícito y a Sartre y Camus de modo implícito, a través de las isotopías de la "nausée" y de la "étrangeté".<sup>19</sup> Además Boudjedra se refiere a *Histoire* (1967) de Claude Simon estableciendo así un cuestionamiento del género autobiográfico de índole intercultural.<sup>20</sup> La obra de Rachid Boudjedra es un buen ejemplo para la subversión de la lengua del otro por dentro. También en sus novelas anteriores escritas primero en francés (y no traducidos del árabe) se nota una continua *mise en abîme* de la tensión entre los distintos universos lingüísticos. Es obviamente un proceso recíproco, porque transforma también el árabe escrito "por dentro" al subvertirlo con la ayuda del francés.

<sup>17</sup> Boudjedra comenzó a partir de *Le vainqueur de coupe* (1981) a escribir sus novelas primero en árabe para ofrecer después una traducción al francés. Contrariamente a todos los pronósticos iniciales la mayoría de los escritores no dejó de escribir en francés después de la independencia, si bien existen otros escritores que volvieron al árabe (Kateb Yacine terminó su carrera creando obras de teatro en árabe dialectal) así como escritores árabes que son traducidos al francés (Abdelhamid Benhedouga, Tahar Ouetar) y leídos por el mismo público.

<sup>18</sup> Cfr. Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Seuil. 1982.

<sup>19</sup> "Et, en relisant Proust, j'avais établi finalement un rapport entre Céline et Proust. en me disant que par rapport à la phrase fleuve qui ne se termine pas et qu'on trouve chez les deux écrivains avec des différences. bien sûr! il y avait une synthèse à faire entre les deux styles. Et toujours, parce que je sentais profondément ce que ressentaient ces écrivains et je les percevais comme des tempéraments très proches du mien." Rachid Boudjedra. "Ecrire pour atténuer la douleur du monde" en Ruhe, *op. cit.*, 29.

<sup>20</sup> Estoy preparando un análisis más profundo del aspecto autobiográfico en *La pluie*.

### 3. ¿DIÁLOGO INTERCULTURAL?

Partiendo de la importancia de las relaciones intertextuales se muestra la dimensión que podemos designar intercultural, puesto que hay una recepción mutua entre las literaturas y culturas presentadas en este artículo.<sup>21</sup> El sector con el grado más elevado de procesos que podríamos denominar de “diálogo” o de “intercambio” es el de la literatura. Hay numerosos textos literarios que evidencian la envergadura de las relaciones intertextuales que solamente se puede analizar con una concepción dinámica del texto. Es sabido que el desarrollo del concepto de la intertextualidad es inseparable de la “dialogicidad” como fue expuesto por Michail Bachtin.<sup>22</sup> El mérito del punto de vista de Bachtin, consiste en su toma de conciencia de las relaciones entre distintos textos y dentro de la misma palabra del sujeto. Nuestra “parole” está atravesada por la palabra de los otros, porque la palabra individual es también la de los otros individuos de la misma sociedad. Pero nuestra “parole”, como parte de la “langue” (en el sentido de Saussure), está impregnada también por sus usos anteriores históricos, cuyas huellas siguen presentes en los actos lingüísticos posteriores. Siguiendo el modelo de Bachtin, quisiera enfocar la intertextualidad como un procedimiento que permite un diálogo intercultural (entre distintas culturas) e intracultural (dentro de la misma cultura).<sup>23</sup> Este tipo de dialogicidad se puede concebir como intercambio semántico de textos puestos en correspondencia. Consiguientemente, la dialogicidad es un procedimiento intertextual, que establece diferencias y equivalencias semánticas entre textos provenientes de culturas distintas. Para resumir los dos polos que definen toda la gama de variedades reales y posibles (entre las que diferencian y las que establecen equivalencias) propongo un modelo rudimentario que distingue dos tipos ideales: primero, textos que afirman la diferencia, que cuestionan los procesos de diálogo intercultural y que acentúan la función polémica de su escritura; segundo, textos que afirman la simbiosis y la función comunicativa de su escritura. Para conceptualizar las concreciones que acentúan la tensión entre ambos polos voy a retomar en el párrafo siguiente dos términos básicos de las literaturas del Magreb: el “itinerario” y la “errancia”.

<sup>21</sup> Cfr. al respecto las propuestas sistemáticas de Ottmar Ette en “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad” en Roland Spiller (ed.), *Las culturas del Río de la Plata (19<sup>th</sup>-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt/M., Vervuert, 1995, 13-37.

<sup>22</sup> Julia Kristeva fundó el término de la “intertextualidad” (1966) basándose en las ideas de Bachtin sobre la dialogicidad. Cfr. Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Worts*, ed. por F. Gröbel, Frankfurt/M., 1981.

<sup>23</sup> Cfr. mi artículo citado sobre el diálogo entre Tahar Ben Jelloun y Jorge Luis Borges.

### 3.1. "ITINÉRAIRE" Y "ERRANCE" EN CLAVE INTERTEXTUAL E INTERCULTURAL

Un concepto muy sugerente en el terreno de la intertextualidad y de la interculturalidad se basa en los términos del "itinéraire" y de la "errance". Ambos, el itinerario y la errancia, resultan ser sumamente productivos porque se pueden aplicar a los estratos constitutivos de los textos, a saber: la semántica de la historia contada, la pragmática y el discurso (en el sentido más estrecho de los modos aplicados para la representación de la historia).

La connotación genérica de la expresión "itinéraire" en la historia de la literatura francesa proviene de la traducción de "rihla", una palabra árabe que significa "viaje" y que en literatura designa los relatos de viajes. Los modelos fundadores del género fueron las "rihla" de Ibn Djubair (1227), Ibn Battuta y Ibn Chaldun. Se estableció toda una tradición genérica que llegó hasta Chateaubriand, que tituló su viaje al Oriente (1806-1807) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. El origen del género es religioso, habiendo nacido de las descripciones de la romería hacia Mekka (hadj), que forma parte de los "cinco pilares" (los deberes fundamentales) del Islam. Tahar Ben Jelloun tituló el índice de su primera novela *Harrouda* (1973) "itinéraire" para poner de relieve la conexión entre viaje y escritura autobiográfica. En esta novela se puede verificar de manera ejemplar la utilidad del concepto "itinéraire" porque se puede aplicarlo en el análisis de los tres niveles mencionados arriba. A nivel del contenido (o de la historia) hay una búsqueda de identidad personal y colectiva: el viaje concreto de Fes a Tanger, viajes a través de la historia del país, y viajes mágicos de la propia protagonista Harrouda cuyo cuerpo se metamorfosea constantemente. Los viajes alcanzan una dimensión intertextual e intercultural al final del libro al contrastar la imagen del Marruecos de viajeros europeos y norteamericanos —desde Delacroix hasta William Burroughs, Jack Kerouac, Jean Genet y Roland Barthes— y la visión del país esbozada en el texto. A nivel pragmático ~~tampoco aparece un narrador, un anunciador, figura con una identidad definida, sino~~ un narrador "errante" y múltiple. Y por último, también la estructura narrativa es "itinerante" porque refleja la búsqueda manifestada en el contenido, a través de múltiples tipos de escritura que conforman más un mosaico genérico que un conjunto coherente. Se manifiesta así ya en la primera novela de Tahar Ben Jelloun una tendencia hacia el diálogo que irá cristalizándose a lo largo de toda su obra de aproximadamente unos treinta libros.<sup>24</sup>

Volviendo a un marco más general, habría que precisar el modo de recepción respectiva para comprender las relaciones interculturales entre el

<sup>24</sup>. Cfr. Sarah Nani, "Dialogue interculturel et compréhension esthétique chez Tahar Ben Jelloun" en *Poétiques croisées du Maghreb. Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, Paris, L'Harmattan, 1991, 35-41.



Magreb y Europa. ¿De qué manera influyeron los discursos dominantes de las sociedades respectivas desde la emergencia de las literaturas del Magreb? ¿Cómo se involucran textos aislados y discursos del Magreb en la cultura de la "grande Nation", y cómo se adaptan textos y discursos franceses o europeos a la literatura de lengua francesa del Magreb? Planteando nuestro tema en estos términos se revela la envergadura de los procesos interculturales, ya que este marco implica las bases constitutivas de los textos singulares que conforman las literaturas nacionales o regionales. La integración de los textos de Tahar Ben Jelloun a la cultura francesa es, aparentemente, una apropiación cuyos aspectos ideológicos no puedo profundizar dentro del marco limitado de este ensayo. Ya solamente el otorgamiento del "Prix Goncourt", que forma parte de la *recepción* institucional, señala el poder de apropiación de la misma.

A la pregunta de si se puede evitar esta apropiación habría, por lo menos, dos respuestas. Para los escritores se trata de un desafío cuya meta es la subversión del francés por dentro, la imposición de los propios ritmos y pautas a la lengua de la "grande Nation". Para la crítica del Magreb se trata, por el contrario, de la pérdida de lo propio y de lo auténtico.

#### 4. LA RECEPCIÓN MARROQUÍ: DESCOLONIZACIÓN BAJO EL SIGNO DE LA AMBIVALENCIA

Del lado marroquí, la recepción muestra rasgos distintos de la recepción francesa. Con respecto a Francia se podría hablar de una recepción bajo el signo del "nuevo exotismo". Es un exotismo que, como ya expliqué, cambió sus presupuestos e intenciones en la percepción de la cultura del otro. Con respecto a Marruecos e igualmente a los otros países del Magreb, se podría hablar de una recepción bajo el signo de la descolonización. La literatura en lengua francesa forma parte del discurso descolonizador. Es una evidencia que la emancipación cultural en la lengua del antiguo colonizador es un problema crucial, porque la lengua propia (el árabe) está en vigor disponiendo además de una larga tradición literaria. Aparecen así dos fenómenos. El primero es una tendencia ambivalente que critica, sin poder liberarse, sin embargo, de un cierto orgullo (por la obtención del "Prix Goncourt") la traición del propio lenguaje. El segundo, no menos ambivalente, consiste en privilegiar el discurso teórico, semiótico y postestructuralista, es decir, la metodología analítica francesa en la recepción académica marroquí y del Magreb. Para explicar esta abertura hacia nuevos métodos crítico-literarios es preciso recordar que se trató de una reacción contra una lectura demasiado realista que manejó los textos literarios como documentos sociológicos. La abertura hacia una recepción más teórica produjo dos efectos. Primero, acabó con el predominio de las lecturas sociológico-realistas. Segundo, llevó consigo el aprecio literario de los textos en sí mismos por sus propias cualidades artísticas, contribuyendo así a su verdadero descubrimiento.

Existe, pues, una doble ambivalencia —lingüística y receptiva— que pone de manifiesto el conflicto interno de una literatura emergente en vía de liberarse del trauma colonial. La cuestión de la lengua tiene distintas dimensiones. Había dicho que el árabe clásico y culto no son la lengua materna, sino lenguajes oficiales, que gozan del mayor prestigio dentro del sistema cultural. En cambio, las verdaderas lenguas maternas, las variedades del árabe y las lenguas bereberes, gozan del menor prestigio cultural. La riqueza de la tradición oral, sumamente importante para la reivindicación de una identidad auténtica, se transpone consiguientemente a la literatura de lengua francesa.<sup>25</sup> En francés, en cambio, se pueden tematizar más fácilmente los tabúes corporales, familiares, sexuales, religiosos y políticos. No pocos escritores (masculinos) utilizaron la metáfora de la amante y de la “belle et maléfique étrangère” (Abdelkhebir Khatibi) para describir el atractivo del francés que les abre el acceso a “lo otro”, que promete la modernidad, la vida laicista, etc. Otro factor que favorece la elección del francés es el económico. Un mercado del libro está todavía por establecer en el Magreb. Faltan editores motivados y posibilidades para la publicación así como una distribución eficaz. El mercado francés, en cambio, ofrece estas posibilidades y abre, además, el acceso a un público lector más vasto.

Constatando que la recepción académica se califica por su alto nivel de teorización semiótica, quisiera precisar este aspecto de la recepción institucional. Creo que se debe tomar en consideración la “asimetría cultural” entre el Magreb y Europa para comprender este fenómeno.<sup>26</sup> Esta asimetría se caracteriza desde el fin de la reconquista española por la falta de intercambio recíproco o, para no decirlo en términos negativos, por el predominio de Europa en todos los aspectos concernientes al “diálogo intercultural” que resultó ser más bien un monólogo europeo.<sup>27</sup>

#### 4.1. LA RECEPCIÓN “POSTMODERNA” Y LA ASIMETRÍA CULTURAL

Volviendo a la inversión de los signos anteriormente mencionada que consiste en la deconstrucción epistemológica del eurocentrismo, es imprescindible

<sup>25</sup> Es además una riqueza que se manifiesta en la poesía, cuya vitalidad todavía no se perdió como pasó en los países occidentales. No pudiendo profundizar este aspecto quisiera por lo menos mencionar el impacto de la poesía en todos los géneros literarios. De hecho, muchas novelas solo son comprensibles tomando en consideración su dimensión poética.

<sup>26</sup> Me refiero nuevamente al artículo citado de Ottmar Ette. Ette desarrolla la hipótesis de la “asimetría cultural” refiriéndose a América Latina y Europa de manera más detallada en “Asymetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas” en Birgit Scharlau (ed.), *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen. Narr 1994, 297-326.

<sup>27</sup> Excluyo los cuentos de *Las mil y una noches* que habría que analizar dentro de la recepción en el sector de las traducciones bajo aspectos específicos.

mencionar la postmodernidad. Este concepto se impuso en la segunda mitad del siglo XX coincidiendo con la emergencia de las literaturas del Magreb. En cuanto a la producción y la recepción literarias es el esquema predominante tanto en Francia como en el Magreb. Por lo tanto, se corre el riesgo de calificar la literatura del Magreb bajo el rótulo —hegemónico y de origen europeo/norteamericano— del postmodernismo. Ese riesgo se aumenta aun más dado que estas literaturas tuvieron desde sus orígenes características “postmodernas”: la interculturalidad, el pluralismo (lingüístico, literario, discursivo) y la disponibilidad de formas literarias pertenecientes a distintas culturas y registros (escrito, oral). Estos son rasgos genuinos de dichas literaturas que ya las habían marcado, como traté de demostrar, antes del predominio de la postmodernidad. Por eso, ninguno de los intentos de establecer un modelo para la historia literaria satisface plenamente. Una literatura que recorrió en el lapso de tres generaciones diversas épocas culturales no se puede medir con los parámetros tradicionales de proveniencia europea.<sup>28</sup> Es preciso diferenciar otros esquemas receptivos que siguen en vigencia al lado del postmoderno.<sup>29</sup> Uno de los más importantes está ligado a una *mimesis* de tendencia realista. Obviamente estas literaturas disponían al mismo tiempo del modernismo y del postmodernismo. Esto evidencia la coexistencia de distintos modos (modernos y postmodernos) de escritura —incluso dentro del mismo texto literario— y de recepción. Esta multiplicidad de tipos de escritura y de recepción es una de las causas del éxito de la literatura del Magreb, sobre todo en Francia, pero también en otros países en los que los lectores se cansaron del *nouveau roman* y del consiguiente *nouveau nouveau roman*. El predominio del alto (por no decir excesivo) grado de teorización no es sino otra expresión de la *asimetría cultural* que caracteriza, dentro de la recepción institucionalizada, una parte de la crítica literaria académica.

## 5. EN VEZ DE UNA CONCLUSIÓN

Repitiendo que este esbozo ya es un resumen de los aspectos y las cuestiones cruciales que marcan las literaturas del Magreb y su recepción, prescindo de una conclusión que excedería el marco limitado presupuesto aquí. Espero, sin embargo, haber indicado la necesidad de realizar más investigaciones sobre las

<sup>28</sup> Fracasaron también los modelos de origen no-europeo como por ejemplo el de Frantz Fanon que fue el más importante. El famoso combatiente y teórico de la independencia, nacido en Martinique, postuló en *Les damnés de la terre* (Paris, 1961) la lucha violenta para llevar a cabo la descolonización en forma de un proceso catártico. Fanon distinguió tres fases: asimilación, descolonización, revolución. Fanon, que murió antes de la liberación revolucionaria, no pudo corregir la tendencia socio-romántica de su modelo. La evolución literaria mostró que la descolonización es un proceso largo e inconcluso aún treinta años después de la independencia.

literaturas del Magreb porque son sumamente sugerentes y significativas en lo que concierne a las cuestiones interculturales. En cuanto a la crítica literaria espero haber mostrado que es necesario proseguir el camino iniciado por Barthes, Foucault, Said, Todorov y los escritores, dirigido hacia un mejor conocimiento de los otros. Esto significa, para la literatura comparada, que se precisa una investigación de las culturas respectivas capaz de salir de sus propios moldes para verse a sí misma desde una perspectiva exterior y que no deje de reflexionar sobre sus propios presupuestos epistemológicos.

ROLAND SPILLERS

#### OBRAS CITADAS

- BARTHES, ROLAND. 1979. "Le refus d'hériter", en *Sollers écrivain*. Paris, Seuil.
- KHATIBI, ABDELKEBIR. 1979. *La mémoire tatouée*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- \_\_\_\_\_ 1985. "Incipits" en AA. VV. (eds.). *Du bilinguisme*. Paris, Denoël.
- MEDDEB, ABDELWAHAB. 1985. "Le Palimpseste du bilingue. Ibn 'Arabi et Dante" en AA. VV. *Du Bilinguisme*. Paris, Denoël.
- SAID, EDWARD. 1978. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London, Penguin.



## ESPACIOS DE JULIO VERNE

*Está situada en un reino cuyo nombre he olvidado, que no está ni en Europa, ni en Asia, ni en Africa, ni en Oceanía, ni en América, si bien se encuentra en alguna parte... En uno de esos países que no conozco y cuyo nombre no podría decir.*

*Aventuras de la familia Ración*

*Los hombres han ido a tientas hacia un perpetuo devenir.*

*Los naufragos del "Jonathán"*

### PRELIMINAR

Toda lectura es espacial, ya que supone la yuxtaposición de espacios en la sucesión temporal de su recorrido. Esta obviedad tiene dos variantes principales: el poema, que instaura la fantasía de la simultaneidad, ya que podemos percibirlo de una sola vez, con su disposición gráfica única y necesaria; y la prosa, que debemos recorrer sucesivamente y cuya configuración visual es aleatoria, ya que depende de la distribución tipográfica de cada edición. Es cierto que alguna narración (*Rayuela* de Cortázar) propone distintas sucesiones de lectura, pero todas ellas son igualmente sucesivas. Con una misma cantidad de textos, se componen varias series, mas todas ellas son, evidentemente, seriales.

Más allá de esta generalidad aplicable a toda prosa, Verne juega con los espacios aludidos o referidos. Tiene interés en describirlos, clasificarlos y ver cómo juegan entre sí, ya que esta vinculación estructural produce significados, excediendo la propuesta descriptiva que el propio Verne nos facilita en sus libros. Ante todo, cabe destacar la ordenación providencial de los espacios en estas narraciones que, sin excepción, afectan la anécdota de viaje. La providencia, o sea la voluntad de pasaje de un estadio a otro que está inscrita en la naturaleza, al ordenar los espacios del viaje, permite narrar la historia. Esta, en buena medida, es un catastro de aquellos espacios. El modelo es el libro de viajes ya cumplidos y que, con sugestiva frecuencia, los personajes vernianos intentan reiterar.

El viaje impone siempre "ir-más allá", pasar de un lugar a otro. Estos pasajes se valen del esquema del viaje iniciático, donde se corresponden los espacios del mundo que el héroe va recorriendo (el destino, la historia) con los espacios interiores que va desarrollando (el carácter, la inmanencia). A su vez, los espacios que se abren a la consideración del héroe se bifurcan en permitidos y prohibidos, lo cual obliga al sujeto a escoger y decidir el itinerario. Quien escoge bien, es porque coincide con la voluntad de la providencia que explicitan las ciencias.

Estas secuencias tropiezan con algunas imposibilidades. Una es que el inventario del mundo es imposible. Se puede explorar el imaginario, pero el lenguaje que explora nunca es exhaustivo. Por otra parte, no hay significado primero ni último (las zonas intocables de Verne: el centro de la Tierra, el Polo Norte), de modo que ninguna palabra se agota a sí misma. Por fin, ignoramos las medidas del mundo. Las ciencias de lo mensurable se pierden en sus bordes conjeturales y solo la música es la fantasía de plenitud significativa, de percepción perfecta y total del mundo.

En sentido contrario, la narración verniana se pone en abismo a ella misma. Axel, el personaje de *Viaje al centro de la Tierra*, es una novela en miniatura dentro de la novela y él, como miniatura de novela, encierra otra novela, sugiriendo que la subdivisión carece de fin. Es como la Tierra, infinita en tanto esférica, aunque limitada en su materialidad. Es infinita en tanto su centro es intangible, instaura en su alrededor la infinita distancia.

Los espacios vernianos muestran, a veces, este juego de cajas chinas: el lago en el interior de la isla, el submarino en el interior del lago, el abismo de la identidad en la inmanencia del cuerpo del habitante del submarino, etc.. Esta sucesión de espacios que conducen a la tierra de nadie del sentido pueden ser un modelo especular de la escritura: el espacio siempre lejano, hacia afuera o hacia adentro, el horizonte movable e inalcanzable. La narración señala un espacio por revelar, distinguiendo el lugar indigno de ser narrado del lugar memorable, donde la historia se articula. Un personaje encerrado en una sala, lugar de su vida cotidiana, el continuo olvidable del tiempo lo genérico sin individualizar, recibe a otro personaje que le propone una aventura, es decir un viaje al exterior, hasta donde llegue el poder viajar, hasta el límite. La empresa extraordinaria, lo individual y "auténtico" es lo recordable y narrable (cfr. *Los quinientos millones de La Begum*). Acaso porque la escritura es el espacio lejano, la narración se convierte en persecución de la escritura, que acaba cuando el personaje alcanza a distinguir el límite, o sea la división entre espacios permitidos y abordables, y espacios prohibidos e impenetrables.

#### ESPACIOS INTERTEXTUALES

Todo texto ocupa un espacio. En Verne, además de esta gruesa evidencia, hay textos que generan otros espacios textuales, que son textos en segundo, tercero,

enésimo grado. En este sentido, la literatura verniana se inscribe, deliberadamente, en la tarea común e inmemorial de construir la Literatura. Pero, además, habilita unas referencias que son textuales y que desdibujan al “otro” Verne, aquel que intenta hacer referenciales para sus libros los hallazgos de las ciencias positivas.

La noción de *voyage extraordinaire* parte de este entretejido de textos: el “interior” al libro y el “exterior” o referencial. Su esquema es limítrofe: aparece un fenómeno del cual no puede dar cuenta la ciencia y se abren dos perspectivas: su lectura fabulosa (“literaria”) o el desafío a la razón científica para que la explique racionalmente. El submarino del capitán Nemo (que es Nemo, “nadie”, como Ulises en su arguciosa respuesta a Polifemo) es considerado, al comienzo, como un narval tomado de los bestiarios medievales y dotado de electricidad. Van Mitten (en *Kerabán el testarudo*) intenta reproducir el viaje de Jasón y sus argonautas. De la Tierra a la Luna cuenta cómo unos científicos tratan de realizar los viajes fantásticos a lejanos planetas y satélites que aparecen en libros de los siglos XVII y XVIII.

Otras alusiones a bestiarios se reiteran en diversas fuentes vernianas: la selva congelada de *El pueblo aéreo*, supuestamente poblada de monstruos fantásticos; el círculo polar antártico (en *La esfinge de los hielos*) es visto como un espacio sobrenatural, con habitantes sobrehumanos (tal vez, los hiperbóreos de Nietzsche) y donde, quizá, no existan los tres convencionales reinos de la Naturaleza; Jean-Marie Cabidoulin parte en busca de la gran serpiente de mar que perseguirá también el capitán Achab en *Moby Dick* de Melville y, para otorgar verosimilitud a su tarea, recuerda numerosas fuentes literarias, desde Plinio en adelante.

Un espacio privilegiado, por su extensión, ocupan las robinsonadas vernianas. Estos viajeros que parten en busca de la “realidad” que contienen las páginas de otros libros, a menudo, se dirigen a la isla de Robinson. *Segunda patria* pretende continuar el *Robinson* suizo de Rudolph Wyss. Naufragios en islas donde se constituyen pequeñas comunidades fundacionales, ayudadas por la Providencia, que demuestran cómo una civilización se puede refundar en un espacio sin historia, se repiten en *La isla misteriosa*, *El país de las pieles (la casa del fin del mundo)*, *Los ingleses en el Polo Norte*, *Escuela de Robinsones* (en clave de parodia y carnavalización), *Los hijos del capitán Grant* (donde se busca la isla de Robinson en la geografía empírica), *Dos años de vacaciones* (donde aparece la comunidad de adolescentes que intenta reproducir las aventuras robinsonescas de Ballantyne, en *La isla de coral*: busca de la gruta dentro de la isla, hallazgo de restos humanos y herramientas; se exploran y denominan espacios, se eligen autoridades, etc.). Grant espera pacientemente en la isla Tabor que lo vengán a rescatar, como el rey Don Sebastián o el anacoreta solitario de algunas leyendas medievales. No falta quien imagina idilios robinsonescos con un nuevo Viernes, como Paganel en esta novela: “Y si la casualidad os depara un compañero como el fiel Viernes, ¿qué más necesitáis para ser dichosos? Dos amigos en una roca, he aquí la felicidad...”

En casos, la literatura sirve para que los personajes identifiquen a otros personajes cuya identidad es enigmática. El hombre solitario y fuera de la ley es un modelo para imaginar al capitán Nemo, "el sol en la caverna", metáfora tradicional del melancólico y que se corporiza en el submarino que echa luz en la hondura del océano. Verne es referencia de Verne mismo, como cuando el Duncan del capitán Grant pasa por la misteriosa isla y salva a sus habitantes y los reconduce a tierra firme.

Curiosamente, estas invocaciones intertextuales tienen una fuente privilegiada, Walter Scott. Un novelista aparentemente alejado de la elucubración científica de Verne, pero que vale de conexión solapada con el romanticismo historicista y medievalizante. Scott sirve para describir el paisaje de *Las Indias negras*, con sus castillos en ruinas y sus fabulescas "Damas de fuego", aporta el modelo de Halbert Glendinning de *El monasterio* para retratar a Kennedy en *Cinco semanas en globo*, y decora el fondo de la casa de los Grant con telones copiados de *Bob-Roy*.

Los casos, a mi juicio, más interesantes de intertextualidad se hallan en *Viaje al centro de la Tierra* y *La esfinge de los hielos*. En el primero, un científico moderno, Otto Lidenbroeck, profesor de mineralogía, se interesa por los escritos del historiador medieval islandés Snorri Sturlusson, que escribió en caracteres rúnicos, una grafía cuyo invento se atribuye al dios Odín. Es decir: la ciencia "cree" en la realidad de las fuentes legendarias. En un libro de Sturlusson, el profesor halla un manuscrito de Arne Saknussemm, un alquimista que cuenta su descenso al centro de la Tierra, algo inverosímil para cierta parte de la ciencia moderna. Es decir, que el viaje de Lidenbroeck y su sobrino Axel ("el eje") intenta cumplir con lo dicho en un texto contenido en otro texto. Por lo demás, la novia de Axel, que lo incita a la aventura de viajar al Centro para probar que es digno de casarse con ella (o sea, de convertirse en marido y padre) tiene el carácter de la doncella caballerescas que explicita el deseo iniciático del héroe. Si se quiere ver en la Tierra un espacio simbólico materno, con un centro inaccesible (el tabú del incesto, la irrecuperable unidad anterior al sujeto) rodeado de abismos vertiginosos que aparecen en las pesadillas de Axel (los empujones del tío y maestro, sus "lecciones de abismo"), se completa la apelación a los relatos de viajes iniciáticos.

En el segundo libro citado, la intertextualidad es más compleja y curiosa, pues se trata de que el capitán Guy cree que Arthur Gordon Pym, el personaje de Edgar Allan Poe, existió realmente en Connecticut, en tanto el narrador "sabe" que Pym es ficticio y no puede aparecer en la realidad, que es, en rigor, el texto de Verne. Las cosas se complican cuando en el libro de Verne aparece una botella con una carta, truco que se menciona en la novela de Poe. En ésta, Pym cuenta sus aventuras a Poe, que las redacta. En *La esfinge...*, dos personajes ficticios discuten sobre la "realidad" de otros dos personajes ficticios (Poe incluido como truco de su novela), de texto a texto. Para completar la doble ficción, Verne



resume la novela de Poe en su propia novela. Y así como Pym cuestiona, en la novela de Poe, los cuentos de su amigo Barnard, Verne cuestiona la veracidad de Pym (o de su amanuense Poe) cuando dice que atravesó el círculo polar. Hay una batalla intertextual de verosimilitudes. También se vale Verne de esta estructura en Matías Sandorf, pero por vía de paráfrasis de *El conde de Monte-Cristo*, a cuyo autor, Alexandre Dumas, está dedicada.

Ahora bien: la novela de Poe está "incompleta" y el amanuense dice que la dará entera cuando halle los dos o tres capítulos que faltan. En la novela de Verne se cierra, inopinadamente, el relato de Poe: aparece el cadáver de Patterson, personaje de Poe, y Guy resulta pariente de Pym. Guy lleva consigo unos mapas y libros de geografía, pero también la novela de Poe, como si tuvieran un similar estatuto. Al llegar al círculo polar, se reproduce lo leído en Poe (como, en las robinsonadas, los personajes cumplen con los oficios dominicales, leen la Biblia y evitan enfermarse, según el modelo de Daniel Defoe). Este vaivén entre libros hace que la literatura verniana sea un espacio abierto: la referencia científica no acaba de cerrarlo. Los deslizamientos intertextuales invocan una vasta herencia literaria, de límites imprecisos, lo cual se corresponde con el juego de los espacios inalcanzables, que luego examinaremos.

Los libros de viajes son otra apelación repetida en las novelas de Verne. Ciertos personajes quieren reiterar unos viajes libresco, quieren "reviajar", ser personajes de libros de viajes ajenos. Los ingleses que van al Polo Norte descifran unas visiones incomprensibles valiéndose de unas figuras legendarias o bíblicas que se recogen en los textos de los viajeros del siglo XV: animales apocalípticos, fragmentos del cuerpo del Demonio, etc.. Colón, Marco Polo, Dumont d'Urville, Cook, Vasco da Gama, Parry, Ross, etc., son el modelo de los muchachos de Escuela de Robinsones y Bolsas de viaje, en tanto la llegada de Livingstone al Zambeze es invocada como paradigma por los rusos e ingleses que van al Africa Austral.

Categoría particular podemos dar a los relatos vernianos en que la historia resulta de cumplirse una voluntad contenida en un texto que precede al texto de la narración. Esta es, pues, una suerte de texto "filial" o derivado del otro. En especial, cuando el autor del texto pretextual (pretexto, digamos) está muerto, o se lo tiene por tal. El capitán Grant, presumiblemente desaparecido, deja un escrito en una botella al mar, texto que debe descifrarse para organizar la ruta que lleva hasta donde, quizá, sobreviva: el desarrollo de la ruta es el viaje que cuenta la novela. La carta que guía a los personajes como un rastro en la oscuridad (noche del mundo o ceguera humana) funda *El secreto de W. Storitz*. El escrito de otro muerto (aunque, por fin, se trata de un mero cataléptico) moviliza *El testamento de un excéntrico*: se monta un juego de la oca sobre el mapa de los Estados Unidos que geometriza su extensión y abre una dinámica de seis personajes que, tras la "resurrección" del muerto, son siete, o sea un ciclo

iniciático. El cataléptico acaba por ganar el juego que él mismo ha montado, fingiéndose ausente del relato: es el autor, exactamente. Alguien que se da por muerto y que, por medio de un billete de lotería enviado a su novia, con la carta del caso, anima toda la narración, se reitera en *Un billete de lotería*. El "muerto" se salva y la chica gana en el sorteo, de modo que las piezas desencajadas por el moribundo vuelven a encajarse: la vida sigue y la historia termina, porque en Verne lo cotidiano es indigno de narrarse.

En *Miríficas aventuras del maestro Antifer*, un escrito inconcluso conduce a un islote donde hay un tesoro, enterrado bajo las letras KK (caca: oro, en fácil simbolismo psicoanalítico). La busca del islote a partir del dato que se tiene y el que falta, es la materia del cuento, dominado por la figura de un padre cuya información hereditaria es inconclusa. Un escrito cuya clave se ha perdido pero que se puede restaurar de modo matemático cabalístico (como el de Saknussem) demuestra la inocencia de Joan Dacosta en *La jangada*: tenemos un texto cuyo código originario (en sentido estricto: su étymon) ha desaparecido, junto con la inocencia del personaje. Quien posee la clave se llama Fragoso, tal si aludiera a la fragosidad de toda escritura. Si se recupera la clave del origen se prueba la inocencia: otro tópico verniano.

Dentro del texto puede aparecer otro texto, que se va produciendo coetáneamente y que puede cuestionar su estatuto. En *La isla misteriosa* Gedeon Spillett va escribiendo una crónica de lo que ocurre en la novela, suponemos que distinta de la que estamos leyendo. ¿Cuál es la "auténtica", la "verdadera"? Al terminar *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, el narrador se revela como escritor de oficio, se identifica como Amadeo Florence y declara que cuanto acaba de contar es una novela, o sea que no ha ocurrido "fuera del libro".

Todo ello nos permite razonar acerca de un posible "verosímil verniano". Una clave la ofrece van Mitten en *Kerabán...*: "A despecho de lo que cuentan los viajeros, nada se gana con viajar". Contrafigura y complemento del anterior "mal viajero", para el cual nada hay en el mundo como Rotterdam, su ciudad, es Picaporte, el criado de *La vuelta al mundo...*, que viaja embriagándose de opio y cayendo en una psicosis de ensueño, ensimismamiento y visiones. Es decir: los viajes vernianos no son del orden de lo empírico, para lo cual ya existen los libros de los viajeros. Tampoco la experiencia sirve para hacer literatura. Los viajes vernianos pertenecen al mundo del doble discurso, o sea, según los casos, de la alegoría, el símbolo o la elucubración imaginaria que razona sobre los espacios huecos o inabordables que nos rodean.

En este sentido, tanto da que se describan ciudades "reales" o pastiches montados en las "ninguna parte" de los mapas. Verne nos puede describir puntualmente Constantinopla, valiéndose de libros de viajeros y de manuales estadísticos, pero esta descripción, dentro de su discurso, tiene el mismo estatuto que Quiquendone, una ciudad histórica flamenca, con todos los detalles del caso, pero inhallable en los mapas (cf. *Una fantasía del doctor Ox*). Lo que se describe

puntualmente y carece de referente real, anterior y fijo, es el lugar de lo verosímil literario (Luctrop, por ejemplo, en *Fritt-Flacc*). Algo similar ocurre cuando se introduce en la novela un personaje "histórico" (ejemplo: Mehemet-Alí en *Miríficas aventuras...*): el espacio novelesco lo devora y lo convierte en una pieza de su mecanismo. Es lo que Verne denomina "base sólida de lo fantástico", la persuasión realista, unos trucos documentales que pueden hacer creíble la ficción ofrecida al lector. Si se lee aceptando las convenciones de la ficción realista, se acepta también que estas ficciones son como si tuvieran referentes en el mundo exterior, aunque no los tengan. O como si los hechos narrados hubieran ocurrido alguna vez en algún lugar, aunque no hayan ocurrido nunca.

Entonces: la verosimilitud de los relatos vernianos depende de la eficacia del pacto de lectura. Si el lector cree, entonces la historia cobra verosimilitud. Si el lector no cree, la historia es inverosímil.

Ello no quita que sea fruible como lectura, pero ya fuera de los efectos de la ilusión realista. Esto nos sirve para desarmar el truco del realismo y mostrar la incertidumbre de su apoyo en el "mundo exterior", que es un constructo tan creíble/increíble como el texto mismo, algo que ha sido señalizado repetidamente en los textos vernianos:

"¿Me creerán? No lo sé. Después de todo, poco importa" (*Veinte mil leguas bajo el mar*)

"— ¿Te convences? — me preguntó mi tío.

— Me convengo, sobre todo, de que esto es increíble." (*Viaje al centro de la Tierra*)

"Indudablemente, nadie creará este relato... No importa." (*La esfinge de los hielos*)

"Esta narración no tiene nada de fantástico, solo es novelesca. ¿Puede deducirse de ello que, por ser inverosímil, no sea cierta? Pensar esto sería un error. Estamos en una época en la que todo puede suceder. Si esta narración no es creíble hoy, puede serlo mañana, gracias a la ciencia, y nadie la considerará como una leyenda (...) no se inventan leyendas al finalizar este práctico y positivo siglo XIX." (*El castillo de los Cárpatos*)

"He aquí una mujer como la quisiéramos para todos los maridos, sobre todo cuando son astrónomos. Desgraciadamente, apenas si existen fuera de las novelas." (*La caza del meteorito*)

"Las arenas del Kara-Koum son tan negras como las aguas del Mar Negro, que tampoco son negras." (*Claudio Bombarnac*)

O sea: lo cierto puede ser inverosímil y lo increíble puede quitar verosimilitud a una narración documental. Lo que Verne suele pedirnos es que aceptemos un determinado pacto de lectura, que se explicita en el texto, para que

funcione su artefacto narrativo. Lo cual implica contar lo contrario: si el pacto de lectura no se celebra, la narración cambia de calidad. Es lo creíble futuro e increíble contemporáneo de *El castillo...* Diríamos que hay una zona de indeterminación en todo relato verniano y es, precisamente, el contenido del contrato de lectura.

### ESPACIOS INTOCABLES

Algunos tópicos vernianos convierten a determinados espacios en objetos que solo pueden considerarse a distancia, de modo mediato. En el caso de la Tierra y la Luna, en tanto se las ve desde la altura de un artefacto volador. Al subir a un globo o a una nave aérea, el observador adopta una posición extraordinaria, distinta de la normal en el transeúnte que vive pegado a la tierra y a lo cotidiano (*Veinticuatro minutos en globo, Alrededor de la Luna, etc.*). Esta posición simbólica puede ejemplificar la distancia que toma Verne frente a la ficción realista. Sugestiva es la máquina voladora de Robur el conquistador, hecha de papel encolado, porque su materia es la misma del libro, como si la escritura coincidiese con esa "toma de altura" ante el escenario de lo cotidiano. En *Cinco semanas en globo*, la nave aérea adquiere perfiles de isla utópica, y la escritura verniana tiene algunos rasgos comparables.

También intocable resulta la Atlántida, que ven los viajeros submarinos. Es el mito de la historia extinguida, que no se renueva y pierde su memoria, convirtiéndose en las ruinas del otro. En *Las Indias negras*, Lamy quiere ver una reproducción del mito de la ciudad aislada, frecuentemente subterránea, donde habita un pueblo desaparecido, abajo el mando del Rey del Mundo (Agharti, Shangri-La, la montaña del Graal en cuyos huecos viven los caballeros homónimos, la Ciudad de los Ciegos de Ernesto Sábato, etc.). No falta quien vea en esta suerte de sol interior de la Tierra, a Saturno, el dios de la melancolía, el "dios brumoso" que Willis George Emerson imagina hacia 1908. Great Eary (ver *El dueño del mundo*) es, también, una montaña, tal vez de origen volcánico, a la cual no es posible acceder o de la cual, una vez en ella, resulta imposible salir.

Lugar intangible de posición privilegiada en la topología verniana es el de los polos, sobremanera el Polo Norte. Marcel Lecomte ("Le thème du Grand Nord", *L'Arc*, 29, París: 1966) advierte connotaciones políticas en este privilegio. Los dos países que acceden al Polo Norte, Estados Unidos y Rusia, son los destinados a dominar el mundo, y así parece haber ocurrido, al menos, entre 1945 y 1989. Toda profecía es imprudente, en especial si es política.

El Polo Norte es "el único punto de la Tierra que permanece eternamente inmóvil, mientras ésta gira en su movimiento continuo" (*Sans dessus dessous*, malamente traducida como *Sin arriba ni abajo* o *El secreto de Maston*). Motor inmóvil de un universo móvil, este Polo se parece inquietantemente al Dios de

Aristóteles. En cualquier caso, es un elemento que se pone fuera del sistema para que el sistema pueda funcionar: la referencia absoluta, o sea a la cual todo se refiere pero que no se refiere sino a sí misma. De nuevo, lo sagrado. Por eso, inalcanzable, intocable.

Es vano proponerlo como meta de cualquier viaje, pues siempre se estará infinitamente lejos de él, por próximo que se lo perciba. A su vez, el Polo contiene otro espacio, "el mar libre" (cf. *El país de las pieles*). El espacio definitivo contiene otro espacio, un hueco de agua, lo cual sugiere que éste tampoco sea el lugar definitivo y que la sucesión de lugares hacia el adentro de loo infinitesimal sea, precisamente, infinita. Paisaje de hielo, blanco, deshabitado e inhabitable, será, para siempre, tierra de nadie. Finalmente, el Polo Norte no es un lugar geográfico, sino geométrico: desde el punto de vista térmico, los polos están en tierra firme, en Asia y América. El capitán Hatteras quiere llegar a él, porque es el Norte, el lugar de "la salvación y la gloria". Llegar al Polo es contar con una decisión favorable del Cielo. Bajo los pies de los exploradores, una capa de hielo capaz de soportar al Parlamento de Londres, oculta "abismos sin fondo". Habrá en el Polo un mar y en él, la isla de la Reina, único punto cuya posición no varía respecto a la Estrella Polar. Reducida a movable relatividad, la Tierra gira en su torno creando la ilusión del espacio estable, lo simultáneo, que se disipa al observar su rotación. Igualmente, la identidad de los personajes varía: sus cuerpos pesan más en el Polo que en el Ecuador.

En el otro extremo del planeta, en el Polo Sur, Pym, el personaje de Poe-Verne, encuentra una Esfinge, estatua de roca tallada por la naturaleza para significar el atractivo abismal que ejerce sobre el hombre. Reina al Norte, Esfinge al Sur, la Naturaleza es femenina como la madre, frente al varón llevado por el delirio del saber, la infinita penetración de un espacio insondable, de incalculable virginidad, frígido como los paisajes polares.

Entre los intangibles Polos se tiende el eje imaginario del planeta. Lo axial es un elemento ordenador por excelencia. El centro es el otro. En la topología verniana, un punto también privilegiadamente intocable.

Cuando Otto y su sobrino Axel bajan hacia el centro de la Tierra, viajan también hacia atrás en el tiempo, hacia épocas remotas de la evolución terrestre, llevados por la fantasía de agotar el tiempo hacia el origen, pero el centro se les resistirá y serán expulsados, como si de un útero se tratara. O de un ano, tal vez, como excrecencia humana del cerrado orden natural. El excremento de la naturaleza sería la historia. Zonas sagradas, infernales, ventrales, asocian sus simbolismos. Volveremos a ellas.

Por ahora, quede apuntada esta peculiaridad: los exploradores vernianos, con pioneros que son, siempre se plantean el problema de la legitimación para ejercer su poder. En contra, estos viajeros no piensan atribuir la propiedad de las entrañas terrestres a ninguna potencia, ni siquiera a la propia y privada. Como el Polo, contiene un mar, que es bautizado con el apellido del tío. También volveremos sobre ambos.

El viaje hacia el origen alcanza su máxima intensidad verniana en la fábula de *El pueblo aéreo*. Es el viaje al origen de la palabra, al verbo primordial. En efecto, antes de su existencia, hay un caos del que no podemos dar cuenta. Entonces: en estrictos términos humanos, el Origen es la palabra original.

El doctor Johausen, alcanzado por las teorías de Darwin, parte hacia el lugar del Africa donde cree que habitan los monos que establecen la conexión entre el animal y el hombre. Si es posible llenar el tramo que separa al antropoide (instintivo) del hombre (inteligente), entonces la ciencia ocupará el hueco ahora dominado por el mito de la creación paradisíaca. Johausen se pierde y en las anotaciones que de él se hallan solo queda clara una palabra: *ngora*, que significa *madre*. Parece haber sido hallada la marca: cuando un mono es capaz de nombrar a su madre, se humaniza. Tal vez sea la condición para que se instaure el tabú del incesto, fundamento de la cultura.

Cuando los que buscan a Johausen, que buscó el origen del lenguaje, llegan a la aldea suspendida en la maleza selvática donde vive e sabio, se creen en el Paraíso y uno de ellos, comparándose con Adán, propone desnudarse. En el Paraíso no hay pudor. Pero tampoco hay lenguaje. Johausen se ha vuelto mudo y es adorado por los nativos como un dios: nadie entra en su casa, espacio sagrado, y lo sacan en procesión cada tanto, al son del organillo alemán que el mismo Johausen llevó para "entenderse" con aquellos seres de originaria verba. La palabra con que lo identifican es Vater (en alemán: padre). Johausen ha llegado al sitio del origen, pero es impenetrable y sagrado. En lugar de adquirir el lenguaje primordial, ha perdido el suyo. Tampoco la palabra puede tocar el origen. Si acaso, la música del organillo. O cualquier otra.

El lugar original como inabordable también aparece en otras ficciones vernianas. En *El humbug*, en términos de parodia: Anthony Hopkins (como el sabio argentino Florentino Ameghino, salvo sean las rimas) sostiene que el ser humano es originario de América, y exhibe, en prueba de ello unos restos fósiles, que resultan ser falsos. Barbicane (*Viaje alrededor de la Luna*) cree que los selenitas invadieron la Tierra y son el origen de la humanidad. Viajar a la Luna es alcanzar el Urplatz, el Origen del origen, pero los exploradores no logran alunizar y son "devueltos" a la Tierra.

En un texto aparecido póstumo en 1908, *La caza del meteoro*, Verne nos ofrece una clave teórica para estas figuraciones narrativas, clave que coincide con lo que, por esas fechas, está elaborando la física. Zephyrin Xirdal sostiene que la materia es solo apariencia y que su constitución última resiste al conocimiento, por lo cual es como si no existiera. Se la divide y subdivide, pero siempre queda un irreductible residuo, lo cual conduce al infinito o a una materia-otra, la energía, primer principio inmaterial de la materia, pero del que nada sabemos, como de nuevo de todo lo originario. Solo sabemos que actúa tendiendo al equilibrio absoluto (repartición uniforme en el espacio) en un solo punto rodeado de vacío, cuya concentración tendencial acaba en un momento

propicio al estallido y la dispersión, de modo que el universo se convierte en la incesante sucesión de ciclos constructivos y destructivos. La fantasía de Xirdal es liberar la energía de la materia, obtener energía pura y, de tal modo, apoderarse del origen. En fin: que si no hay materia última ni materia prima, lo que llamamos realidad material es un devenir constante del estallido a la concentración y viceversa, lo cual desdibuja toda figura de creación y origen, pues todo es origen y creación incesante, en todo lugar y a cada momento.

La identificación de la Tierra con la instancia materna es un topos de cierto psicoanálisis de cuño junguiano y ha sido elaborada por la crítica (Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras*) y aplicada al caso verniano. Salvo los puntos antes analizados, la Tierra aparece, ante la mirada de los personajes vernianos, como predispuesta a la vida humana. Es una madre que se ofrece y se prodiga, aunque siempre que se sigan ciertas normas providenciales, que las ciencias revelan. Hay lugares deshabitados, pero no inhabitables, y los personajes de Verne se aventuran en ellos como si supieran de su accesibilidad, como si los conocieran de antemano (Verne, desde luego, sí los conoce). La Tierra es la promesa de la madre al hijo. Lo mismo ocurre con la Luna, que ha de ser respetada como espacio originario. Diana-Selene-Artemisa es la diosa del esfuerzo casto, modelo del trabajo científico. Barbicane inventa proyectiles para violar este espacio, mientras Nicholl inventa planchas para atajarlos.

Por ello, la Tierra es un lugar iniciático, escenario del segundo nacimiento que es toda iniciación. Lamy insiste en que su centro es el punto donde está enterrado Lucifer, por intentar apoderarse de la luz divina. Los exploradores superficiales o submarinos la rondan sin meterse en honduras. Una mina es penetrable, pero hasta el límite que fija un lago subterráneo. Quien intenta traspasarlo, perece ahogado, como el viejo penitente de *Las Indias negras*. En *El volcán de oro*, Jacques Ledun muere nombrando a su madre y describe al volcán áureo en erupción. Cuando los mineros intentan explotarlo, estalla y se lleva el oro al mar: la riqueza materna es prodigada y dispersada por la Providencia. En cambio, las explotaciones superficiales de los claims, prosperan y dan pingües ganancias. Una vez rodeada la Esfinge del Polo Sur, el grupo iniciático de los doce varones vuelve a la tierra firme. Axel, respetuoso del centro de la Tierra, retorna a la superficie y se convierte en marido y padre. En cambio, su tío Otto, que osa dar su nombre al lugar intocable, permanece soltero y estéril, recibiendo de su sobrino el apodo de Edipo. Quien no sabe castrarse en nombre de la ley, queda castrado, según la paradoja fálica.

A su vez, la madre suele encarnar a la madre patria, con sus tesoros de inmóviles tradiciones. En *La invasión del mar*, un grupo de científicos y militares europeos intenta crear un mar interior en el Sahara. Se les opone una tribu de tuaregs encabezados por una madre sin marido, Djemma, cuyos hijos Sohar y Hadjar dirigen las tropas rebeldes. El mar interior, antigua leyenda de los geógrafos clásicos, convertida en realidad científica, es un símbolo de la

penetración de la tierra virgen, habitáculo de las culturas ancestrales. Las madres tuaregs dominan la escritura y enseñan la lengua y su gramática: son las poseedoras de la ley tradicional, materna, frente a las pretensiones masculinas de la colonización. Andrónika Starkos, en *El archipiélago en llamas*, es la madre que defiende la tierra griega contra los turcos, en tanto su hijo Nicolás, pirata y traidor, pacta con el enemigo. El deseo materno como animador de la historia protagonizada por jóvenes varones puede ser el tema de *Bolsas de viajes*: la señora Seymour paga la expedición de los muchachos conducidos por el profesor Patterson, los cuales aprenden a conducir una nave y orientarse en el mundo.

Entonces: salvo los puntos simbólicos sacralizados, que permiten la existencia de un sistema de medidas y lugares relativos, no existe tierra virgen en el planeta. Tal es la moraleja de *La isla de hélice*. En clave de parodia, la *Escuela de Robinsones* se abre con la oferta de venta de una isla virgen, en plena Bolsa de Nueva York: luego sabremos que se trata de una carnavalada pedagógica. No obstante, ante las bocas del soberbio Orinoco, en la novela homónima, un personaje recuerda que, allí mismo, Colón se abstuvo de abordar la tierra por considerar que estaba ante el Paraíso Terrenal.

Sí, en cambio, existe la maniobra contraria a la contemplación de la virginidad telúrica: la designación del lugar. Tanto en la selva americana (*La jangada*) como en el trozo de Africa lanzado al espacio, en *Héctor Servadac*, el europeo ejerce su derecho de dar nombre universal a los lugares para él anónimos, así como de considerar profanos los sitios que el lugareño ve como sagrados. La historia universal es una sola y quien descifra sus líneas de fuerza es el explorador y colonizador europeo (cfr. *La casa de vapor*). Por otra parte, la palabra constituye al objeto que nombra, de modo que bautizar unos lugares "recién descubiertos" es fijar un orden a las cosas, estructurar el mundo. El Polo Sur deviene el Sexto Continente y el fondo del mar se puebla de regiones y palabras, apenas lo recorre el personaje que solo tiene un nombre negativo, la privación del nombre: Nemo. El también se pone fuera del juego para que el juego sea factible.

Otra preocupación del europeo es la cuenta de las horas y los días, de modo que en cualquier lugar del planeta se está, al menos formalmente, en el mismo instante de la historia universal. Los personajes vernianos llevan siempre escrupulosamente nota de estos extremos, llegando a proponerse la fundación de un periódico en el Polo Norte (*El desierto de hielo*).

#### ESPACIOS INICIÁTICOS

El modelo del viaje, y acaso, de toda narración desde la primera hasta nuestros días, es un rito de iniciación convertido en anécdota. El héroe, normalmente



adolescente, extrañado de su lugar natal, que se desplaza por el mundo guiado por una oscura convicción providencial, salva pruebas y acepta maestros, hasta adoctrinarse y tornarse experto como para volver a su tierra y ser reconocido como apto para el mando, es un esquema de iniciación que alimenta a numerosas ficciones vernianas. Enumero éstas: *El naufrago del "Cynthia"*, *Miríficas aventuras de maestro Antifer*, *Hombrecillo*, *Veinte mil leguas bajo el mar*, *Un capitán de quince años*, *Los hijos del capitán Grant*, *Viaje al centro de la Tierra*, *Escuela de Robinsones*, *Matias Sandorf*, *Miguel Strogoff*, *El soberbio Orinoco* y *Los hermanos Kip*.

Las matizaciones son apreciables y responden a los tópicos del relato iniciático más aquilatado: el adolescente es un niño abandonado o secuestrado, los padres pueden haber perecido y se impone buscar sus sustitutos, o estar errados respecto a la identidad del hijo, las aventuras pueden ser políticas (normalmente: la liberación de un pequeño país), o científicas, el educando suele ser sometido a la destreza del navegante, con lo cual la nave y su conducción se convierten en alegorías de la buena dirección de los impulsos, etc.. El héroe es, por norma, un varón, salvo una excepción aislada (*Mistress Branican*). El grupo iniciático es masculino, pues las mujeres que, eventualmente, lo integran son consideradas como varones: no se entablan con ellas unas relaciones sentimentales ni sexuales; ellas desarrollan unas capacidades viriles. Las figuras típicas son las de los maestros y los oponentes, que encarnan el buen y el mal adoctrinamiento del discípulo. En Fritt-Flacc aparece la figura del doble, en una curiosa historia donde un médico asiste a su propia muerte y la profetiza sin saberlo. Coadyuvantes suelen ser los jóvenes a los cuales se asocia el joven educando, formando una suerte de pareja iniciática que, finalmente, permite destacar a quien se queda con la principal parte del poder.

La aventura iniciática siempre ocurre en "el otro mundo". En su origen, el iniciando va al reino de los muertos y los arquetipos. Luego, esta fractura con su vida cotidiana se transforma en el exilio. En cualquier caso, la iniciación está entre paréntesis y constituye la zona aventurera de su vida. Para Verne, es la única materia de que vale la pena ocuparse en la literatura. Acabada la iniciación, retornado el héroe a su patria y reconocido como dirigente, la historia termina. El gobierno, el matrimonio, la paternidad, los negocios, el trabajo, etc., carecen de dignidad aventurera como para que la literatura se ocupe de ellos. En cuanto a la espacialidad, la aventura iniciática tiene connotaciones periféricas: ocurre siempre en lugares alejados al de origen, en los cuales los educandos no se quedan a vivir. Es el viaje extraordinario verniano, cuyo escenario es también algo fuera del orden.

El viaje mismo se constituye en un espacio propio. En Verne, este fenómeno tiene una figura típica, que es el lugar móvil. Una nave, un ferrocarril, un cohete espacial, una isla artificial, un témpano gigantesco que parece una península pero que se va desplazando y fundiendo a medida que avanza la

robinsonada, etc., son las variantes de este lugar inestable. Ejemplos: *La isla de hélice*, *El piloto del Danubio*, *El país de las pieles*, *La casa de vapor*, *Cinco semanas en globo*, *Robur el conquistador*, *Una ciudad flotante*, *El Chancellor*, *César Cascabel*, *Las historias de Jean-Marie Cabidoulin*, *El expreso del futuro* y *Viaje alrededor de la Luna*.

El lugar cerrado que contiene a los personajes pero que no está en ninguna parte definida, crea una espacialidad de la excepción que se parece a la fiesta. El hombre, liberado de la cotidianeidad y del arraigo, está de vacaciones y se divierte en una especie de viaje ameno e instructivo, conforme el modelo renacentista y barroco del periplo por paisajes inhabituales que fungen de experiencia educativa. Un par de casos opuestos tal vez iluminen mejor el concepto. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Phileas Fogg efectúa un viaje abstracto, donde lo único que cuenta es la eficacia de los transportes para cumplir con el plazo fijado en una apuesta. El mundo exterior no importa nada y a Fogg le obsesiona llevarse bien con el almanaque y el reloj, dos artefactos mecánicos que sirven para regularizar y abstraer el paso del tiempo y la sucesión de los espacios, que pasan a ser meros fragmentos de mapa. En sentido contrario, Agencia Thompson y compañía nos relata un típico viaje de turismo, donde lo primordial es la observación del mundo exterior y la percepción de su diversidad concreta: paisajes, gentes, costumbres, lenguas, temperaturas, flora, fauna, etc., en fin, el característico inventario instructivo verniano, la geografía recreativa.

El viaje como espacio nos devuelve a otra preocupación del relato que abordamos: ¿dónde se sitúan los espacios? Dicho de otro modo: el espacio y sus localizaciones, ¿son absolutos o relativos? Vuelve, entonces, la dialéctica entre zona sagrada y profana, punto inmóvil y puntos móviles, polos y superficies terrestres. Se lee en *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el Africa austral*:

La idea de una medida universal e invariable, en la que la Naturaleza suministrase por sí misma la más rigurosa evaluación, puede afirmarse que ha existido de siempre en el ánimo de los hombres (...) El mejor medio, realmente, de obtener una medida inmutable, era referirla al esferoide terrestres, cuya circunferencia puede ser considerada como invariable y, por consiguiente, medir matemáticamente todo o parte de esta circunferencia.

## ESPACIOS UTÓPICOS

Este aspecto de la espacialidad verniana es el más trillado por la crítica, de modo que solo cabe hacer un esquema y remitir a las fuentes. En general, puede decirse que el universo verniano abunda en espacios utópicos, pero que su anecdotario es antiutópico. Utopía es un lugar deseable pero inhabitable. Es la aventura pero no la historia y, en definitiva, lo que caracteriza a la humanidad es su capacidad

de historia común y universal, lo que Verne simboliza con la tierra firme desde la cual las distintas comunidades, a través del trabajo y de la ciencia, pueden comunicarse.

Las comunidades utópicas reclaman el aislamiento y la autarquía, se sustentan a sí mismas, carecen de espacio exterior y organizan una convivencia basada en la ausencia de deseo autónomo y de individualidad. En Utopía no puede quererse sino lo correcto y conveniente. Por eso desaparece el azar y, con sus contingencias, todas las "irregularidades" de la vida: la enfermedad, la pasión, la alteridad, la diversidad. En los espacios utópicos de Verne no hay enfermerías, ni siquiera cuartos de baño. Pero, finalmente, la vida se vuelve inviable en dichas condiciones, y el espacio utópico acaba abandonado o destruido. La historia irrumpe en Utopía (el gran ejemplo es *Los naufragos del "Jonathán"*) o recupera a sus habitantes para el mundo de la diversidad universal. A ello se suma que algunas comunidades utópicas son exclusivamente masculinas y están destinadas a desaparecer, por obviedades biológicas (ejemplo máximo: el capitán Nemo y su nave submarina humanitaria).

Los espacios utópicos vernianos se pueden clasificar como sigue:

1º) Pioneros y Robinsones: estas utopías son las más frecuentes y responden al esquema arcádico, de retorno a la edad de oro, a una existencia de pequeños grupos autosuficientes, armoniosamente integrados, a los cuales la Providencia alcanza los bienes necesarios y ellos aportan la mínima memoria histórica que les permite mantener sus creencias religiosas y el uso de ciertas técnicas. son utopías retornistas y rurales. Ejemplos: *Segunda patria*, *La isla misteriosa*, *El país de las pieles*, la isla Antekirta de *Matias Sandorf*, Tristán de Acuña en *La esfinge de los hielos*, Edén en Australia (*Los hijos del capitán Grant*).

2º) Ciudades ideales: por oposición al modelo anterior, estas Utopías son futuristas y urbanas. Las hallamos en *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, *Los quinientos millones de La Begum*, *La isla de hélice*, *En el siglo XXIX* y *Una ciudad flotante*.

3º) La nave utópica: es una variante de la anterior, y consiste en un espacio mínimo a la manera de una ciudad, pero que es un lugar móvil en forma de nave. Ejemplos: *Un drama en México* y *Veinte mil...*

4º) La Tierra rectificadora: el proyecto de Maston en la novela que suele llevar su nombre, es rectificar el eje terrestre y divulgar por el planeta el uniforme clima primaveral de las islas utópicas. Constituye un caso muy peculiar de Utopía, que, en principio, compromete a todo el planeta en un proyecto de vida dirigida y uniformizada.

5º) La Tierra fuera del mundo: en *Héctor Servadac*; una explosión proyecta cierto trozo del norte de África al espacio, creando un lugar aislado y que, en principio, carece de referentes espaciales, donde se instala un gobierno de modelo utópico.

robinsonada, etc., son las variantes de este lugar inestable. Ejemplos: *La isla de hélice*, *El piloto del Danubio*, *El país de las pieles*, *La casa de vapor*, *Cinco semanas en globo*, *Robur el conquistador*, *Una ciudad flotante*, *El Chancellor*, *César Cascabel*, *Las historias de Jean-Marie Cabidoulin*, *El expreso del futuro* y *Viaje alrededor de la Luna*.

El lugar cerrado que contiene a los personajes pero que no está en ninguna parte definida, crea una espacialidad de la excepción que se parece a la fiesta. El hombre, liberado de la cotidianeidad y del arraigo, está de vacaciones y se divierte en una especie de viaje ameno e instructivo, conforme el modelo renacentista y barroco del periplo por paisajes inhabituales que fungen de experiencia educativa. Un par de casos opuestos tal vez iluminen mejor el concepto. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Phileas Fogg efectúa un viaje abstracto, donde lo único que cuenta es la eficacia de los transportes para cumplir con el plazo fijado en una apuesta. El mundo exterior no importa nada y a Fogg le obsesiona llevarse bien con el almanaque y el reloj, dos artefactos mecánicos que sirven para regularizar y abstraer el paso del tiempo y la sucesión de los espacios, que pasan a ser meros fragmentos de mapa. En sentido contrario, Agencia Thompson y compañía nos relata un típico viaje de turismo, donde lo primordial es la observación del mundo exterior y la percepción de su diversidad concreta: paisajes, gentes, costumbres, lenguas, temperaturas, flora, fauna, etc., en fin, el característico inventario instructivo verniano, la geografía recreativa.

El viaje como espacio nos devuelve a otra preocupación del relato que abordamos: ¿dónde se sitúan los espacios? Dicho de otro modo: el espacio y sus localizaciones, ¿son absolutos o relativos? Vuelve, entonces, la dialéctica entre zona sagrada y profana, punto inmóvil y puntos móviles, polos y superficies terrestres. Se lee en *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el Africa austral*:

La idea de una medida universal e invariable, en la que la Naturaleza suministrase por sí misma la más rigurosa evaluación, puede afirmarse que ha existido de siempre en el ánimo de los hombres (...) El mejor medio, realmente, de obtener una medida inmutable, era referirla al esferoide terrestres, cuya circunferencia puede ser considerada como invariable y, por consiguiente, medir matemáticamente todo o parte de esta circunferencia.

## ESPACIOS UTÓPICOS

Este aspecto de la espacialidad verniana es el más trillado por la crítica, de modo que solo cabe hacer un esquema y remitir a las fuentes. En general, puede decirse que el universo verniano abunda en espacios utópicos, pero que su anecdotario es antiutópico. Utopía es un lugar deseable pero inhabitable. Es la aventura pero no la historia y, en definitiva, lo que caracteriza a la humanidad es su capacidad

de historia común y universal, lo que Verne simboliza con la tierra firme desde la cual las distintas comunidades, a través del trabajo y de la ciencia, pueden comunicarse.

Las comunidades utópicas reclaman el aislamiento y la autarquía, se sustentan a sí mismas, carecen de espacio exterior y organizan una convivencia basada en la ausencia de deseo autónomo y de individualidad. En Utopía no puede quererse sino lo correcto y conveniente. Por eso desaparece el azar y, con sus contingencias, todas las "irregularidades" de la vida: la enfermedad, la pasión, la alteridad, la diversidad. En los espacios utópicos de Verne no hay enfermerías, ni siquiera cuartos de baño. Pero, finalmente, la vida se vuelve inviable en dichas condiciones, y el espacio utópico acaba abandonado o destruido. La historia irrumpe en Utopía (el gran ejemplo es *Los naufragos del "Jonathán"*) o recupera a sus habitantes para el mundo de la diversidad universal. A ello se suma que algunas comunidades utópicas son exclusivamente masculinas y están destinadas a desaparecer, por obviedades biológicas (ejemplo máximo: el capitán Nemo y su nave submarina humanitaria).

Los espacios utópicos vernianos se pueden clasificar como sigue:

1º) Pioneros y Robinsones: estas utopías son las más frecuentes y responden al esquema arcádico, de retorno a la edad de oro, a una existencia de pequeños grupos autosuficientes, armoniosamente integrados, a los cuales la Providencia alcanza los bienes necesarios y ellos aportan la mínima memoria histórica que les permite mantener sus creencias religiosas y el uso de ciertas técnicas. son utopías retornistas y rurales. Ejemplos: *Segunda patria*, *La isla misteriosa*, *El país de las pieles*, la isla Antekirta de *Matias Sandorf*, *Tristán de Acuña* en *La esfinge de los hielos*, *Edén en Australia* (*Los hijos del capitán Grant*).

2º) Ciudades ideales: por oposición al modelo anterior, estas Utopías son futuristas y urbanas. Las hallamos en *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, *Los quinientos millones de La Begum*, *La isla de hélice*, *En el siglo XXIX* y *Una ciudad flotante*.

3º) La nave utópica: es una variante de la anterior, y consiste en un espacio mínimo a la manera de una ciudad, pero que es un lugar móvil en forma de nave. Ejemplos: *Un drama en México* y *Veinte mil...*

4º) La Tierra rectificadora: el proyecto de Maston en la novela que suele llevar su nombre, es rectificar el eje terrestre y divulgar por el planeta el uniforme clima primaveral de las islas utópicas. Constituye un caso muy peculiar de Utopía, que, en principio, compromete a todo el planeta en un proyecto de vida dirigida y uniformizada.

5º) La Tierra fuera del mundo: en *Héctor Servadac*; una explosión proyecta cierto trozo del norte de África al espacio, creando un lugar aislado y que, en principio, carece de referentes espaciales, donde se instala un gobierno de modelo utópico.

6º) El Nowhere: en *El Chancellor* aparece un arrecife que no registran los mapas y que constituye un extremo de lugar utópico, ya que sobre él no pueden recaer las miradas del exterior.

#### ESPACIOS INSULARES

En el espacio aislado por excelencia, la isla, pueden confluír los modelos de espacialidad utópica y el escenario de la aventura iniciática, que necesita recortarse para estar distanciado del mundo de lo cotidiano histórico. Este tópico verniano también ha sido muy frecuentado por la crítica y no cabe insistir en él. Su connotación materna (encierro, protección, expulsión, segundo nacimiento, etc.) también se halla muy trabajado.

Solo cabe añadir un brevísimos esbozo clasificatorio: hay islas naturales (*La isla misteriosa*), artificiales (*La isla de hélice*), islas supuestas (el arrecife de *El Chancellor*, la isla Equis de *Robur*), islas de una legalidad radicalmente independiente, habitadas por piratas, que son la humanidad en clave de parodia (el Black Cup del capitán Artigas en *Ante la bandera*), Australia (isla, continente, nación y Edén utópico, todo a la vez, en *Los hijos del capitán Grant*), la isla expiatoria, espacio desierto donde el traidor Ayrton es abandonado a la Providencia para que, a solas con Dios su consciencia, se depure de sus culpas, y, finalmente, la Tierra misma como gran espacio insular en el universo, cuyo afuera es un sistema de espacios deshabitados. Tal vez la Tierra sea el gran experimento utópico e insular del universo, y los hombres lo ignoremos.

Un caso especialísimo y muy expresivo de la confluencia de topos vernianos aparece en *El desierto de hielo*. Hatteras es el personaje obsesionado por llegar al Polo Norte, el punto inmóvil de un sistema de espacios móviles y relativos, la zona sagrada puesta fuera del juego. A su vez, el Polo Norte es un esbozo de espacios infinitesimales: en el desierto de hielo hay un mar, en éste hay una isla (de la Reina), en ésta hay un volcán, cuyo cráter está rodeado por un río de lava. Como Johausen, Hatteras quiere llegar al espacio originario de todos los espacios, y, como Lidenbroeck, se atreve a dar su propio nombre a dicho espacio. Hatteras acaba perdiendo la razón e ignorando su identidad. Ha dado nombre a lo inefable pero no sabe quién es. Al tocar lo sagrado, el propio yo desaparece y se pierde el lenguaje, o sea la capacidad de separar, distinguir, enfrentar, comparar, etc.. Hatteras cae en lo que Verne denomina "La locura polar" y solo sabe caminar hacia el Norte, el inhallable Norte. De la isla infinitamente divisible no se vuelve, ya que se pierde allí toda identidad, toda subjetividad.

#### ESPACIOS SIMÉTRICOS

La Tierra, escenario de todas las aventuras vernianas, es una esfera o, por mejor decir, un esferoide. Es un volumen cerrado y, por ello, finito, pero por esférico.

justamente, carente de comienzo y fin. Es un espacio finito con efectos de infinitud. Para poner razón y coto a esta errancia infinita en torno a la superficie terrestre, hay algunos elementos de simetría que intentan fijar confines.

Uno de ellos son las Antípodas. Todo punto terrestre tiene su equivalente simétrico del otro lado del planeta, de modo que, convencionalmente, se pueda trazar un eje entre ambos y, también de modo convencional, se dé a uno el carácter de "arriba" (cabeza) y al otro, el de "abajo" (pies). De tal guisa, se antropomorfiza el planeta y se ordenan sus puntos. También se crea una dualidad de visiones: el mundo al derecho y el mundo al revés, que sirve a Verne para confrontar culturas cuando el explorador topa con un pueblo desconocido, o para instalar esas relaciones de a pares (dos o cuatro o seis personajes del mismo sexo) que van proveyendo de identidades en espejo a los individuos.

El otro topos ordenador y propuesta de simetría terrestre es el finis-terrae. Precisamente, Thulé, el nombre mítico que suele señalar el punto donde la Tierra acaba, proviene, según algunas opiniones filológicas, Túla (balanza, figura de equilibrio y simetría bilateral), que es también la constelación de la Osa Polar, el lugar celestial que señala el Polo. En griego, Tholos significa bruma, punto donde ya no se ve el más allá y todo se convierte en más acá.

En las novelas vernianas, el finisterre está señalado, en ocasiones, por el lugar desde donde no se puede ir más allá, y se impone volver sobre los pasos (el Klondike en *El volcán de oro*, lugares con faros como la Isla de los Estados en el confin argentino-chileno del Cabo de Hornos, o el faro de *El desierto de hielo*, faros-falos que separan la luz de la tiniebla) o alguna isla desde donde retorna alguien al que se condenó a la pena de ostracismo individual perpetuo (Ayrton en la isla Tabor, que aparece en varios relatos intertextualizados). Un sitio curioso es el témpano disimulado en ubérrima península de *El país de las pieles*, un punto donde la civilización carece de porvenir porque es el lugar de la constante recreación de la Naturaleza, una suerte de hora cero incesante, el mito de la primavera interminable.

El finisterre se vincula con un tema crucial en Verne, pues pone en cuestión la estructura evolutiva y acumulativa de la historia, la idea de progreso indefinido. En una de sus mejores ficciones, *El eterno Adán*, nos cuenta cómo doce personas, salvadas de la inundación universal, tras navegar siete meses, dan con la Atlántida, única tierra emergida que resta en el planeta. Allí se instalan a vivir y refundan la humanidad. Con la memoria puesta en una civilización compleja y refinada, y un entorno de radical primitivismo, estos hombres vuelven a estadios salvajes de la vida. Verne insinúa que la historia alcanza un finisterre y que, a partir de ese punto insuperable, se recomienza todo de nuevo, en un "eterno recomenzar de todas las cosas", ciclos de contracción/dilatación, diluvios y apocalipsis sucesivos. Un infinito engendramiento de causas y efectos produce este efecto de reiteración cíclica que deroga toda idea de origen o de meta, ya que ambos son provisorios y relativos. El origen es lo que sigue al final y la meta es empezar de nuevo, etc.. En *Gil Brattar* ocurre algo parecido: un hombre que ha retornado al estado salvaje acaudilla un ejército de monos e

invade Gibraltar. Para liberar la ciudad, el comandante inglés imita al salvaje y logra que los monos se insurjan contra él. Aquí el finisterre, el no-más-allá de la evolución humana, está dentro de cada hombre, donde la humanidad (lo evolucionado) se superpone a lo humano (lo primario), que parece intacto y dispuesto a retornar en cada momento.

En otro sentido, la Ultima Thule es la figura profética de América, el lugar donde la historia occidental toca su confín. El espacio americano tiene una calidad singular en el universo de Verne. Conviene aclarar que, para Verne, América son los Estados Unidos, y que el mundo hispánico (Portugal incluido) pertenece a la periferia ociosa, abúlica y eventualmente malhechora de Europa.

Esta América es el país moderno de origen, carente de Antiguo Régimen, progresista, expansivo, donde aún existen desiertos, o sea lugares sin historia. Es el país donde Alemania y Francia pueden fundar ciudades ideales, la una malvada y la otra benigna. América, como Rusia, no necesita salir de sí para colonizar extrañas tierras, pues cuenta en su interior con los nuevos mundos del Nuevo Mundo, espacios inexplorados. Primavera, América es distinta de las sociedades podridas del Viejo Mundo, por ello suelo de experimentos utópicos. Es, en otro sentido, el espacio sociable por excelencia, diríamos que lo más cercano al socialismo, pero no un socialismo organizado a partir de una doctrina, sino el resultado de un proceso de socialización "espontánea" de la propia sociedad. Se lee en *De la Tierra a la Luna*:

Cuando a un americano se le mete una idea en la cabeza, nunca falta otro americano que le ayuda a realizarla. Con solo que sean tres, eligen un presidente y dos secretarios. Si llegan a cuatro, nombran a un archivero y la sociedad funciona. Siendo cinco, se convocan en asamblea general y la sociedad queda definitivamente constituida.

## ESPACIOS DESAPARECIDOS

Los espacios vernianos no solo son relativos en su posición y extensión (salvo las referencias absolutas o zonas sagradas) sino que también están confinados, o sea que pueden desaparecer tras los confines. El ejemplo mítico de estos espacios desaparecidos es la Atlántida, cuyas ruinas descubre, en el fondo del mar, el capitán Nemo, y que sirven de escenario a la refundación del mundo, según se acaba de recordar. A veces, el lugar desaparece como tal para mutar en otro, como cuando los hijos del capitán Grant afrontan una inundación en plena pampa argentina, y la llanura deviene lago, obligando a los viajeros a convertirse en arborícolas.

No obstante, los casos más frecuentes de espacios desaparecidos son los que conllevan la extinción de la espacialidad. En *El volcán de oro*, el temblor de tierra borra del mapa las explotaciones auríferas, de modo que la acción



novelesca ha de trasladarse a otro sitio para continuar o liquidarse (esto es: volverse líquida como el medio inundado). Antifer conoce el islote donde está el tesoro, pero el islote se ha hundido. La península bautizada como Victoria es un témpano que se disuelve sin dejar rastros (*El país de las pieles*). Un pedazo de planeta es lanzado al espacio con Héctor Servadac "a bordo". El lugar es, en principio, irreconocible y los países del entorno se han esfumado.

La Tierra misma, destinada a enfriarse y, en consecuencia, a despoblarse, acabará desapareciendo como escenario de la historia humana. Tal vez, el misterioso designio divino le depare un recomienzo cíclico, en cuyo caso tanto la evolución como el final carecerán de importancia. En *De la Tierra a la Luna* (capítulo V: "La novela de la Luna") se narra el comienzo (no el origen) del universo: la hora uno, no la hora cero. Es un proceso de condensación causada por la mutua atracción de las moléculas que producen nebulosas y, luego, cuerpos compactos. El proceso es, pues, la producción de espacios cada vez más diferenciados hasta, quizá, la indiferenciación de la contracción máxima. Este devenir es la clave de los espacios vernianos, lugar donde ocurre la historia humana y del cual parten las historias narrables en los libros. Esa sea, tal vez, la legitimidad de estudiar los espacios de Julio Verne.

BLAS MATAMORO

#### OBRAS CITADAS

##### De Julio Verne

JULIO VERNE. 1981/1988. *Obras*. Orbis, Barcelona. Cien volúmenes. Edición de Virgilio Ortega, diversas traducciones.

##### Sobre Julio Verne

MIGUEL SALABERT. 1974. *El desconocido Julio Verne*. Madrid, CVS edicione.

MICHEL LAMY. 1984. *Jules Verne initié et initiateur*. Paris, Payot.

SIMONE VIERNE. 1986. *Jules Verne*. Paris, Balland.

MICHEL BUTOR. 1964. "Le point suprême et l'âge d'or". en *Essais sur les modernes*. Paris. Gallimard.

JEAN CHESNEAUX. 1971. *Une lecture politique de Jules Verne*. Paris, Maspéro.

##### Sobre espacios en la narrativa

RICARDO GULLÓN. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.

HELEN ROSENAU. 1986. *La ciudad ideal*. Madrid, Alianza. Trad. de Jesús Fernández Zulaica

- DONALD M. LOWE. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México, FCE. Trad. de Juan José Utrilla
- GASTON BACHELARD. 1948. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti.
- . 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti..
- . 1957. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- JOSEPH A. KESTNER. 1978. *The spatialities of the novel*. Detroit, Wayne University Press.

### Sobre utopía y pensamiento utópico

- RAYMOND RUYER. 1950. *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF.
- A. VON KIRCHENHEIM. 1987. *L'éternelle utopie. Etude du socialisme à travers les âges*. Paris, Le Soudier.
- LOUIS MARIN. 1973. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris, Minuit.
- PAUL CLAVAL. 1980. *Les mythes fondateurs des sciences sociales*. Paris, PUF.
- CHARLES RIBS. 1970. *Les philosophes utopistes*. Paris, Marcel Rivière.
- EDMUNDO O'GORMAN. 1958. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México, FCE.
- FÉLIX DE AZÚA. 1983. "El primitivo", en *La paradoja del primitivo*. Barcelona, Seix Barral.
- J.C. DAVIS. 1985. *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa*. México, FCE. Trad. de Juan José Utrilla
- \*KARL MANNHEIM. 1932. "Das utopische Bewusstsein ; en *lae biogic und Utopie*". Frankfurt, Schulte.
- WOLFGANG MACKIEWICZ. 1981. *Providenz und Adaptation in Defoes "Robinson Crusoe"*. Frankfurt, Peter Lang.
- CLAUDE KAPPLER. 1986. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas.
- FRANK MANUEL-FRITZIE MANUEL. 1981. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid, Taurus. Trad. de Bernardo Moreno Carrillo.
- ARNHELM NEUSS (ed.). 1971. *Utopía*. Barcelona, Barral. Trad. de María Nolla.
- LOUIS ROUGIER. 1984. *Del Paraíso a la Utopía*. México, FCE. Trad. de Oscar Barahona.
- HERBERT MARCUSE. 1986. *El final de la utopía*. Barcelona, Planeta. Trad. de Manuel Sacristán.
- ERNST BLOCH. 1985. *L'arc utopia. Matéria i altres escrits*. Barcelona, Laia. Trad. de Josep Udina.
- JEAN SERVIER. 1982. *La utopía*. México, FCE. Trad. de Ernestina Zenzes.

## ENTRE EL DIARIO Y EL LIBRO: LOS PASAJES DE *OS SERTÕES*<sup>1</sup>

Antes de referirme a aquello que se juega en el pasaje mencionado en el título del trabajo, una brevísima caracterización de *Os Sertões* tramada con la ayuda de una sombra familiar, la de Sarmiento y su *Facundo*.

Del lado de lo común, de lo que permanece en el pasaje de una obra a la otra a despecho de particularidades y matices (del lado que la sombra de *Facundo* proyecta sobre el volumen euclideano, por así decir), la semejante disposición o *dispositio* de sus respectivas materias, su compartida hibridez (fruto del cruce entre diversos dominios discursivos), la manipulación de una dicotomía común (la consabida fórmula civilización/barbarie), la recurrente tematización de los vínculos existentes o deseados entre letrado y poder estatal. También, desde luego, la relación primera y primigenia, en ambos casos, con el espacio de la página periódica, punto de arranque del pasaje o migración a ser examinado aquí.

Del otro lado, reintroduciendo la distancia que se juega en el pasaje de una obra a la otra, el endurecimiento de una disposición balbuceada en el *Facundo* y que cobra en *Os Sertões* la rigidez de los paradigmas fin de siglo, rictus legible en la tripartición determinista y reificante que organiza su materia: tierra/hombre/lucha. (Eso, aunque concomitantemente la retórica afiebrada y excesiva de la prosa euclideana —otro rasgo muy finisecular,— desdiga en la andadura sinuosa de un estilo atravesado por la antítesis la rectitud del orden consagrado).<sup>2</sup> Del lado de la distancia aún, el intervalo que separa el hibridismo de *Facundo*, atopia condicente con los dictámenes de la historiografía romántica y, en ese sentido, ni anómala ni excepcional, del tenso “poligrafismo” propugnado por el ingeniero/literato Euclides da Cunha en 1902.<sup>3</sup> El texto sarmientino con-funde

<sup>1</sup> Versión revisada y aumentada de la ponencia presentada en el VI Congreso de Amigos de la Literatura Latinoamericana (Mar del Plata, noviembre de 1994).

<sup>2</sup> Sobre este punto, ver A. Meyer. “Nota sobre Euclides da Cunha” en *Textos Críticos*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

<sup>3</sup> Sobre el hibridismo en Sarmiento, ver T. Halperin Donghi, “*Facundo* y el historicismo romántico. La estructura de *Facundo*”, *La Nación*, 13/3/1955 y “*Facundo* y el historicismo romántico. Civilización y barbarie”, *La Nación*, 23/2/1956.

territorios adyacentes que aunque ya en franco proceso de diferenciación no han dirimido del todo sus respectivas jurisdicciones y que por eso mismo pueden comunicarse todavía. No pocas expresiones acuñadas por Barante, Guizot, Cousin, etc., traducen este hecho: "verdad de la ficción", "imaginación histórica", "historia narrativa".<sup>4</sup> Por lo demás, Sarmiento usa las lenguas "naturales" del letrado, no las jergas ni la lexicografía oscura del observador/especialista. En *Os Sertões*, la alianza ciencia(s)/arte — fórmula que resume el norte de esa escritura poligráfica—, obliga a convivir no sin conflictos, disonancias y altercados, las voces/lenguas/saberes del geógrafo, del geólogo, del topógrafo, del orografista, del climatólogo, del botánico, del zoólogo, del antropólogo, del historiador—de hecho la enumeración podría continuar— y por supuesto del escritor decadentista (último resto de legibilidad para el lector 'neófito' que a falta de conocimientos adecuados se apoya en los procedimientos estilísticos —aposiciones, paráfrasis, locuciones figuradas, etc.—, para sortear los muchos blancos de saber o auténticos enigmas que le propone el texto. Sobre todo, en sus trechos descriptivos, particularmente en "La Tierra"). Recortándose sobre el horizonte que define el proceso de compartimentación disciplinar ya maduro de los albores de este siglo, la exacerbada e hiperbólica hibridez del discurso euclideano propone una yunción, quizás una de las últimas, entre reparticiones de saber y de decir condenadas a una creciente incomunicabilidad. O mejor aún, es a la vez retrato de esa circunstancia histórica y resistencia a ella, realización y rechazo al mismo tiempo.

Otra distancia legible en el pasaje de *Facundo* a *Os Sertões*: la que da cuenta del colapso de la célebre dicotomía santificada por Sarmiento y de las "vergonzosas inversiones de papel" entre civilizado y bárbaro testimoniadas cuarenta y tantos años después, en un desierto otro, el de Canudos. Porque en rigor, aún cuando en *Facundo* los valores atribuidos a cada zona y a los representantes e íconos de cada una de esas zonas amenacen confundirse con frecuencia, un *deus ex máquina* apertrechado de razones, pseudorazones, buena fe o mala fe, según la zona en juego, salva las distinciones entre lo uno y lo otro. Muy sarmientinamente, claro, pues en *Facundo* "las contradicciones se acaban a fuerza de contradecirlas" como sostiene el narrador (Sarmiento 1977, 14). Más allá de la caracteropatía o del rasgo personal vuelto estilema en la prosa de *Don Yo* esto remite a un 'tiempo alto' del modelo. De un lado, la civilización y sus emblemas; del otro, la barbarie. No por casualidad el tiempo alto se escribe desde 'afuera' del poder y de la patria mientras que el *Chacho* (las complicaciones o complicidades *de* y *con* el poder) señala la bajante. Pero también allí, y aunque de modo más patético, Sarmiento acaba con las contradicciones a fuerza de contradecirlas.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> A este respecto, ver B. Reizov, *L'Historiographie romantique française*, Moscú. Éditions en langues étrangères, sin fecha.

<sup>5</sup> D. F. Sarmiento. *El último caudillo de la montonera de los llanos: El Chacho*. Buenos Aires. Jackson. 1945.

Conservada como sombra, la distinción reaparece en *Os Sertões* pero esta vez para decir su ruina, el tiempo bajo del desconcierto y la disforia. En efecto, la nítida hemorragia de sentido que afecta el curso del relato trae aparejada la transfusión, confusión, inversión y perversión de los valores y lugares sancionados en *Facundo*. Dentro de ciertos límites, obviamente, puesto que ni se da con un paradigma alternativo de recambio, ni el otro deja de ser visto, más allá de su efectiva heroización (directamente proporcional a su condición de víctima) como un "patricio retardatario y rudo". De hecho la zona más dañada, la verdadera malherida de esta historia, no es sino la propia zona. En *Os Sertões* el sueño civilizador-republicano se ha vuelto pesadilla que desemboca en "crimen" y la palabra del letrado —proferida desde los márgenes de un poder que ya no puede proyectar ni controlar pero al que de ningún modo es ajeno— busca abrir una brecha en el interior del "nos" con que se inaugura el texto, expiar, en la medida de lo posible, su condición de cómplice.<sup>6</sup>

Como se ve, todas las líneas de esta caracterización cruzada apuntan en la misma dirección: la de articular ambos textos en una suerte de *continuum*. Como si de algún modo *Facundo* revelase la etiología de *Os Sertões* y éste, a su turno, fuese el epílogo no escrito del primero. Lectura hecha 'entre dos' que dice el antes o el después de cada uno y que me propongo ensayar ahora con relación a un tópico en particular: el del pasaje del periódico al volumen.

\*\*\*

Unas pocas observaciones de orden general sobre la relación literatura/periodismo, a manera de preámbulo. Es indudable que buena parte de la literatura de fundación de ambos países no solo vio la luz en el espacio de la prensa cotidiana, sino que se encuentra indisolublemente vinculada a ese medio. Los motivos de esa estrecha asociación son variados, complejos, y su análisis supera en mucho el propósito de este trabajo. Baste decir que a menudo falta y exceso se conjugan para santificar la alianza. Por ejemplo: falta de un público lector suficientemente numeroso (de una "sociedad de lectura", como la llama Sarmiento), y consecuentemente de un mercado editorial diversificado, lo que presupondría la co-existencia simultánea y 'no problemática' de periódicos, revistas, libros de diversa índole.<sup>7</sup> O más precisamente aún: falta de un mercado editorial ver-

<sup>6</sup> Cfr. la *Nota preliminar* del autor en op. cit. (edición organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo. Brasiliense. 1985). 85-6.

<sup>7</sup> Sobre este tema pueden confrontarse las siempre agudas consideraciones de autor presentes en los siguientes artículos: *Periódicos* (*El Zonda* 5). *El diarismo* (*El Nacional*, 15 y 29/5/1842). *La publicación de libros en Chile* (*El Mercurio*. 10/7/1841) *Sobre la lectura de periódicos* (*El Mercurio*. 4/7 y 7/8/1842). *Nuestro folletín* (*El Progreso*. 10/11/1842).

náculo, puesto que en ambos casos fundación del Estado, de las letras nacionales y de sus correspondientes canales de difusión caminan juntos. Correlato o contrapartida de esa falta, es el exceso de un verbo literario que reivindica para sí una multiplicidad de funciones ejercidas en toda circunstancia y lugar: proyectar, formar, educar, convencer, mover a la acción, inventar una memoria, tradiciones, una comunidad imaginada que recubra y suture las cesuras instaladas en lo real. Desde varios puntos de vista, y aunque estos rasgos no puedan considerarse un patrimonio exclusivo de las letras del continente, como se verá más adelante, también en este aspecto *Facundo* representa el 'tiempo alto', es decir, el de mayor contacto, contaminación y por lo mismo congruencia entre prensa y literatura. Las páginas destinadas al examen del texto sarmientino abordan una faceta lateral, pero no creo que intrascendente, de la relación mencionada.

En lo que respecta a *Os Sertões*, la praxis periodística que contra-dicha y des-dicha se encuentra en sus orígenes, pone de manifiesto ciertas transformaciones operadas en la prensa de pasaje de siglo. Transformaciones que no llegan al divorcio pero que redistribuyen espacios, incumbencias, funciones: tanto en el interior del diario, donde una progresiva diferenciación de los discursos empuja 'lo literario' hacia ciertas zonas delimitadas, como más allá de sus márgenes. En ese sentido, y por paradójal que pueda parecer dada su vocación verista o su espíritu de denuncia, *Os Sertões* se sitúa en el umbral del proceso de autonomización en curso, en el tiempo de reflujo del contacto aunque también contra él: con los restos de la noticia de ayer edifica un monumento para el mañana; forja algo más que una "estética de las grandes desgracias colectivas", estética que la literatura brasileña, según Euclides da Cunha, se había revelado incapaz de producir; forja algo menos (o algo otro) que la "piedra arrojada para derrumbar al tirano", una de las tantas definiciones sarmientinas de *Facundo*.

\*\*\*

Entre la aparición de *Facundo* en *El Progreso* de Santiago de Chile y su republicación en libro median algunos meses y casi ninguna alteración (no así en lo que respecta a las ediciones ulteriores, donde entran cartas, salen prólogos o hasta capítulos enteros en virtud de solicitaciones coyunturales).<sup>8</sup> Hasta qué punto ese *habitat* primero es congruente, tanto en términos discursivos cuanto en su concreción material, con las características de la "obra" que alberga? Cuál es el grado de solidaridad, por una parte, entre el marco y lo enmarcado (entre *El Progreso* y el *Facundo* "folletín") y, por la otra, de ambos considerados como

<sup>8</sup> Ver G. Ara, "Las ediciones del *Facundo*". *Revista Iberoamericana* 46 (s/f) y E. Garrels, "El *Facundo* como folletín". en *Revista Iberoamericana* 143, abril-junio 1988.

un todo con relación a otras modalidades de texto impreso, en particular con el objeto libro? Cómo circulan y se intercomunican esas instancias a mediados del XIX?

Comienzo por hacer algunas observaciones de orden general que deberían ser llevadas en cuenta para pensar esos interrogantes, no para responderlos, ya que se trata de una investigación en curso.

Fruto de nuevas demandas y posibilidades técnicas, buscando ecuacionar en su interior (y a la vez reflejándolo), el surgimiento de una nueva realidad donde los tiempos de producción, circulación, utilidad y consumo de lo escrito se aceleran y acortan cada vez más, la página periódica tuvo que recorrer no obstante un larguísimo camino hasta dar con su *formato* y sus *fórmulas* peculiares, hasta encontrar un lugar propio en el campo de lo impreso. Porque si el diario nace, como su propio nombre indica, para satisfacer un interés y una necesidad que se renuevan día a día, si surge bajo el signo de lo efímero, su materialidad más inmediata, en cambio, se inscribe en un horizonte histórico ya habitado por volúmenes y en cierta forma es modelada por ellos. En verdad, se diría que el fantasma del libro persiguió por muchos años a diversos tipos de publicaciones regulares que si por una parte llevaban la marca indeleble de una <sup>2</sup> diferenciación y eran producto de circunstancias otras; concomitantemente establecían complejas relaciones con el objeto del que debían alejarse. Paradoja que hace del diario contradictoria y simultáneamente el espacio de representación de una distancia y de una proximidad, un territorio incierto y conflictivo.

A juzgar por un ensayo reciente de Catherine Bertho este orden de cosas se prolonga e inclusive se agudiza durante el período que nos ocupa, ya que la autora afirma que: "c'est sans doute dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que la presse et le livre sont les plus proches dans leurs forme et leurs destination" (Bertho 399). De un lado, características tangibles que van arquitectando una red de distinciones entre un dominio y otro: diferente calidad de impresión, de papel y de organización de la superficie escrita, diferente tipografía, diferencias, en principio, en cuanto a sus respectivos criterios de conservabilidad y desde luego de valor. De otro lado, y sería mejor decir 'a su lado', estrategias que recomponen la semejanza, que hacen del libro una sombra persistente. Por ejemplo, el tradicional tamaño in-folio o similares de diarios y revistas, formato proveniente de otra esfera al que la prensa habrá de sujetarse durante un buen tiempo aún. En este sentido, y dado que mi interés aquí consiste justamente en subrayar aquellas marcas materiales que dejan entrever ciertas formas de proximidad, de indeterminación o de contagio, vale la pena recordar que *El Progreso* se incluye en la familia de periódicos de tamaño reducido, la más común hacia mediados del XIX. No pocas veces el destino de estas publicaciones acababa confundándose, o si se quiere refluyendo, a su matriz primera. Comparativamente pequeños, independientes pero "coleccionables" práctica en muchas oportunidades alentadas desde las mismas páginas que se proponían como objeto de acumulación: y es

otra vez el caso de *El Progreso* y de *Facundo*, los diarios y magazines de la época solían cobrar cuerpo por medio del recurso a la encuadernación. Tapa y costura reunificaban lo que había estado suelto y le otorgaban una apariencia otra.

\*\*\*

En el ensayo ya citado, Bertho (400) sostiene asimismo que:

... depuis 1830, le journalisme est un animale hybride qui touche à la fois au monde de l'édition classique et à celui de la presse un peu comme le roman feuilleton relie le monde du livre à celui du journal et cela ne vas pas sans conflits.

Miniaturizando la indecisión de la superficie que lo encuadra y de la que forma parte, su duplicidad de señales y de usos, el folletín se desliza entre los polos de la fugacidad y de la permanencia, del fragmento y la totalidad, del suelto y el volumen. Y destaquemos que este vaivén puede advertirse tanto desde el punto de vista de la composición textual como gráfica. En efecto, configurado a partir de una unidad molecular que perentoriamente exige ser renovada (la "entrega") el folletín comparte la transitoriedad y transitividad del resto de la página periódica, se somete al mismo tipo de exigencia, reproduce su lógica y su ritmo: día tras día al pie de la hoja, o lo que no es menos usual, en suplemento independiente, se nos promete algo nuevo. Así, en principio, podría afirmarse que su tiempo de lectura, de interés, de consumo y en la inmensa mayoría de los casos asimismo de producción, sigue de cerca al del diario como un todo. Porque en cuanto entidad discreta y acotada también la entrega es un producto perecedero, caduca a corto plazo. Y sin embargo, precisamente por ser parte de una serie, fracción recuperable en una instancia mayor y ulterior compuesta por adición de términos, el folletín puede alcanzar al fin de su camino la unicidad de la obra, desenlace extremadamente frecuente. Muy a menudo (y de ser correctas las informaciones suministradas por Guillermo Ara es otra vez el caso de *Facundo o civilización y barbarie*), el libro reaprovecha inclusive las matrices del periódico. Pero por encima de que se concrete o no este destino último importa consignar que el "roman feuilleton" demarca los contornos de un *volumen virtual*.

\*\*\*

Paso a considerar ahora otros modos de indecisión o de circulación, los de naturaleza formal y discursiva.



Al historiar los primeros pasos del folletín Knibiehler y Ripoll (7) enfatizan la heterogeneidad del material inicialmente publicado bajo esa rúbrica y sostienen que “la fiction n’a pris possession du feuilleton que peu à peu”. En efecto, con-fundiéndose con lo que luego iría a tornarse su perfil característico, los folletines de *La Presse* o de *Siècle* alternan “estudios de costumbres”, “variedades”, “reseñas teatrales”, “ensayos sobre literatura nacional o extranjera” y sobre todo “chroniques de vulgarisation qui peuvent porter sur une époque, un homme, un lieu” (Knibiehler y Ripoll 8). Eso, por una parte, pues por la otra y reforzando el libre tránsito de formas y de géneros en la superficie de la página, la primera novela de Balzac publicada por *La Presse* no aparece en la sección folletín sino en el cuerpo del diario y Dumas anuncia la serie de sus “folletines históricos” jactándose precisamente de no estar escribiendo novelas.

Esta última cuestión, la de la novela histórica o la historia novelada, fue objeto de vivas discusiones justamente en el folletín de *La Presse* donde Frédéric Soulie, en artículo publicado el 7 de julio de 1836, afirmaba:

Le peuple a besoin de connaître ses ancêtres; or le roman, à la différence de l’histoire traditionnelle, peut lui en donner une connaissance concrète. La vie d’une nation vaut bien celle du plus grande héros, et comme la sienne, elle nous semble mériter d’être révélée sous tous ses aspects, d’avoir son histoire et ses mémoires. Mais les mémoires d’une nation sont, absolument parlant, une chose impossible; car ils devraient embrasser toutes les actions de tous les individus qui ont composé cette nation. Il faut donc se résoudre à ignorer cet aspect de la vie d’un peuple, ou il faut permettre de la représenter par des personnages qui concentrent en eux les intérêts, les passions, les mœurs, les préjugés d’une époque (Knibiehler y Ripoll, 11).

\*\*\*

Innecesario decir que las afirmaciones de Soulie, bastante próximas a las postuladas por el escritor sanjuanino en su artículo titulado *De las biografías* (*Mercurio*, 20/3/1842) parecen conjurar en buena parte la supuesta atipicidad de *Facundo*. O mejor aún, permiten inscribir las indecisiones de *Facundo* en el marco de una historia de la prensa, repensarlas a la luz de coordinadas otras.

Una última observación antes de pasar a *Os Sertões* y que posibilitará el pasaje. Al hojear las páginas de *El Progreso* el lector contemporáneo nota inmediatamente que, además de la ausencia de un orden regular y diferenciado (de cierta ‘promiscuidad’ en la organización formal y discursiva, cierto desorden de géneros y fórmulas), aquellos textos destinados a cubrir el espacio informativo (lo que hoy concebimos como tal y que denominaríamos ‘noticia’) están muy lejos de la supuesta precisión, exactitud, prontitud e impostura objetivista a que

nos tiene acostumbrados el lenguaje periodístico en su versión moderna. “Se dice que Lafuente y Nieto pelearon como valientes y que Torrico abandonó el campo al principiar la acción”; “Un viajero que pasó por las inmediaciones de El Hacha hace cuarenta días se apersonó en esta redacción para decirnos que...”. Ora basadas en testimonios de terceros, ora casi conjeturales, irrumpiendo hoy (y con notable atraso) para caer en el olvido durante meses, estas ‘noticias’ traducen en su hechura las ‘limitaciones’ de una praxis privada de sus recursos más característicos (de los más característicos a nuestros ojos, es claro). Ni enviados especiales que sustituyan al viajero ocasional, ni medios técnicos que aseguren y aceleren la transmisión, ni la temporalidad discreta y acotada que nos informa sobre lo que ocurrió la víspera. En este contexto, donde la propia noción de presente pareciera ser más ancha, ‘la verdad’ (lo que se supone que sea la verdad) emigra hacia otros tipos de discurso. Por ejemplo, hacia el ensayo disertativo de ‘actualidad’ (una actualidad ancha en tiempo y contenido que no recusa el concurso de la historia). O hacia la discusión de ideas y de idearios, lo que equivale a decir hacia la polémica. También en este aspecto, el marco y lo enmarcado se muestran congruentes.

\*\*\*

Entre las noticias y artículos enviados por el corresponsal de guerra Euclides da Cunha para *O Estado de São Paulo* durante los meses de setiembre/octubre de 1897 (fase final de la “campana de Canudos”) y la publicación de *Os Sertões*, median cinco años y algunas cosas más. Porque se diría que en este caso, y a diferencia de la continuidad sin traumas existente entre *Facundo*, *El Progreso* y la prensa de la época considerada como un todo, el pasaje, esta vez, representa poco menos que una ruptura (o por lo menos una agudá contra-dicción).

Consigno algunas de las transformaciones operadas en la actividad periodística y en su vehículo, el diario, durante las últimas décadas del XIX y las primeras de este siglo. En primer lugar, recordemos que a esas alturas el diario ha debido aumentar significativamente sus dimensiones y esto por varias causas: por una parte, debido al incremento del material informativo (ahora sí disciplinado en secciones regulares y siempre idénticas: noticias municipales, nacionales, del exterior, policiales, etc.); por la otra, debido al desarrollo y expansión del lenguaje publicitario (aprovecho para destacar aquí que las estrategias de promoción de muchas mercaderías ofrecidas a los lectores de *O Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *O Diário de Notícias*, se apoyan justamente en el “affair” Canudos, sobre todo bajo la forma de falsos titulares).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ver W. Nogueira Galvão, *No Calor da Hora: A Guerra de Canudos nos Jornais, Quarta Expedição*. São Paulo. Perspectiva. 1974.

En segundo lugar, los periódicos del pasaje de siglo se han liberado de las incertidumbres, vaguedades y demoras del pasado por obra y gracia del telégrafo (que llega hasta el sertón bahiano precisamente como consecuencia de la contienda). Ocioso recordar que este recurso propició la aparición de un nuevo estilo enunciativo, que favoreció la concisión y la brevedad. *Mutatis mutandi*, este laconismo primeramente forzado (fundamentalmente por motivos económicos), perfeccionó sus fórmulas y se transformó en la lengua parca de 'los hechos', en factor coadyuvante de cierta ilusión verista. Al promediar la segunda década del XX, otra conquista técnica, también indisolublemente asociada a un episodio bélico, en este caso la primera guerra mundial, tornó posible la reproducción de imágenes en la prensa cotidiana al mismo tiempo que, desde luego, fortaleció aún más esa ilusión reificante.<sup>10</sup> Texto y fotografía estrecharon sus vínculos y se ofrecieron a los ojos del lector como reducto de una verdad irrefutable que hablaba y se mostraba 'por sí sola'. O más precisamente, que hablaba y se mostraba con el auxilio de corresponsales y fotógrafos: ojos y voces pretendidamente neutros, mero reflejo o transcripción de lo ocurrido. Naturalmente, todo esto presupone un creciente desarrollo y especialización de ese "animale hibride", para usar las palabras de Catherine Bertho, que de ahora en más confina la polémica (lo opinable), el ensayo o el lujo bel-letrista en regiones demarcadas.

*O Estado de São Paulo* y las actividades de Euclides da Cunha durante el período a que hice referencia con anterioridad deben ser vistos a la luz de este reordenamiento en curso. *Os Sertões*, a su vez, como *contra-dicción* o resistencia al nuevo orden emergente, como *retorno a*, o mejor aún, como *restancia en*, la tradición libresca. En el pasaje, no se renuncia a la indagación de la verdad. Por el contrario, se corrige una versión equivocada (en contenido y en forma) que desmorona las certezas y el lenguaje del otrora corresponsal. O dicho de otro modo: que hace de los artículos un pre-texto *negativo* del volumen por venir, casi un reverso del volumen por venir.

De un lado, "el lenguaje seco de los telegramas" (la expresión es del autor), su inmediatez y prontitud pero también su estrechez, por así decir, la ausencia de una palabra capaz de trascender lo episódico, lo acotado, lo circunscrito del evento. Del otro, la verbosidad poligráfica y pluridisciplinar de un discurso que explora, morosa y demoradamente, desde todos los ángulos posibles o disponibles en la época (muchas veces sin trascenderlos), los por qué de la catástrofe. De un lado, la cobertura de la "campana"; del otro, la reconstrucción del "crimen" y de sus sinrazones. De un lado, la mirada próxima

<sup>10</sup> Ver A. C. Ambróise-Rendu. "Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle". en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. tomo XXXIX. 1992.

pero efimera y evanescente; del otro, la distancia, hecha de espacio y tiempo, que interroga en profundidad. En el pasaje, el escritor *contra-dice* al periodista.

MIRIAM V. GARATE

UNICAMP/Brasil  
Departamento de Teoria Literaria

#### OBRAS CITADAS

- CATERINE BERTHO. 1985. *La concurrence de la presse en Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris, Promodis. Dir. Martin, H.J; Chartier, R..
- KNIBIEHLER Y RIPOLL. 1974. *Les premiers pas du feuilleton: chronique historique, nouvelle, roman, Europe*, 542.
- SARMIENTO, D. F. 1977. *Facundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

## LAIS Y ROMANCES: UN EJEMPLO DE RECONTEXTUALIZACIÓN DE MOTIVOS TRADICIONALES

La génesis misma de la literatura europea medieval la convierte en campo propicio para un abordaje que considere a la disciplina en el marco de un conjunto supranacional.<sup>1</sup> En la Edad Media el concepto en sí de literatura se explica en términos muy diversos de los que entendemos actualmente. En lo que respecta al periodo medieval nos hallamos frente a textos compuestos en una lengua vacilante, que se manifiesta en pleno proceso de formación, y que, en su mismo desarrollo, ofrecen un lento movimiento que va desde el mundo oral, con todos los códigos que implica (pienso fundamentalmente en la voz, la música y la gestualidad),<sup>2</sup> hasta su traducción en términos de escritura. Dicho pasaje conlleva modificaciones sustanciales en esos textos, y determina, por otra parte, su ingreso en el mundo de la tradición escrita occidental, su entidad como eslabones de esa cultura y la posibilidad concreta de haber llegado hasta nosotros como monumentos de un período cultural cuyas marcas intentamos descifrar.

Se ha dicho reiteradamente que las obras de la cultura medieval representan un texto que participa de un todo, de un macrotexto al que explícita o veladamente hacen referencia. En lo que se refiere a la letra escrita, podríamos entender ese macrotexto como la Biblia, origen y síntesis de todo el conocimiento para el medioevo cristiano. En igual medida el hombre funciona como un microcosmos que remite al orden de la naturaleza, y éste al orden divino, a Dios, volviendo a cerrar la idea en el mismo sentido.<sup>3</sup> Con esta caracterización fundamental se relaciona la anonimidad, tan frecuente en las obras literarias medievales, y el concepto de originalidad, distante del que se impone a partir del canon estético renacentista. ¿En qué consiste la originalidad para los literatos medievales? En la recreación de un tema ya tratado; la vena literaria se evidencia en la

<sup>1</sup> Ver Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona. Crítica. 1985.

<sup>2</sup> Ver Paul Zumthor. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris. Seuil. 1987.

<sup>3</sup> Cfr. Jurij Lotman. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra. 1979 y Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre*. Madrid. Castalia. 1970.

formulación personal de una problemática previamente abordada y fácilmente reconocible por el circuito receptor de los textos, ya sea en el ámbito de la oralidad como en el de la escritura. En muchos casos, y este proceso es el que nos interesa especialmente en la presente ocasión, la reelaboración de contenidos o estructuras genéricas que circulaban en el ámbito de la oralidad es efectuada por escritores pertenecientes al estamento "culto", a la *élite* letrada vinculada con el poder institucional que a partir del siglo XII comenzó a escribir literatura en lengua vernácula.

En estas páginas me propongo estudiar las relaciones enunciadas, a partir de la consideración de un motivo folklórico (y una constelación de motivos relacionados con él): el del niño abandonado por su madre en el momento del nacimiento<sup>4</sup> por haber tenido un parto doble, tal como es tratado en un *lai* de María de Francia, el "*Lai de Fresno*", y en un romance español, el "Romance de Espinelo".<sup>5</sup> Me detendré en la elaboración narrativa que el motivo ofrece en el *lai* y en el romance, en relación con las convenciones de cada género, y en la función que cumple cada texto en el imaginario cultural de su respectivo circuito emisor-receptor.

El motivo folklórico del niño abandonado da lugar a narraciones de carácter legendario como el original *lai* bretón que puso por escrito María de Francia y el romance español. Dicho motivo se convierte en materia de un poeta culto, en nuestro caso la misma María, quien acude a él para llevar a cabo una reconstrucción ficcional en un mundo cortés, del que se describen hábitos y costumbres, pero también para desplegar elementos mágicos que emergen del sustrato previo y vuelven a aparecer en el romance.

En este sentido se torna posible conectar la migración genérica de los motivos folklóricos con un proceso de descontextualización y recontextualización,<sup>6</sup> que implica modificaciones en la forma en que se expresan dichos motivos, en relación con los diferentes modelos culturales que transita.

El "*Lai de Fresno*" forma parte de la colección de *lais* que a mediados del siglo XII compuso María de Francia, a partir de la reelaboración de la materia

<sup>4</sup> El motivo del niño abandonado y rescatado es el R131ff de Stith Thompson (*Motif Index of Folk Literature*. Bloomington, 1932-37) y el del niño abandonado en una arquilla, el H157. La presencia del motivo en la cultura occidental se remonta a la figura de Moisés en la tradición judeocristiana. En la literatura española podemos citar el caso de Amadis de Gaula. La importancia de los hermanos gemelos en la estructuración familiar de la Edad Media y su significación se desarrolla en Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada (II, III y IV)*. Madrid, Taurus, 1988. IV. 38-41).

<sup>5</sup> Cabe destacar la presencia de un relato semejante en un texto italiano del siglo XV. "Gibello", un poema toscano compuesto en octavas (Menéndez Pidal, 1953. X. 2), que hemos excluido del presente análisis.

<sup>6</sup> Ver Richard Bauman y Charles Briggs (eds.), "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, 59-88.

tradicional de composiciones poético-musicales que circulaban entre los bretones.<sup>7</sup> “Fresno” relata la historia de una mujer rica y poderosa que ha divulgado en su entorno la creencia, muy arraigada en la Edad Media, de que un parto doble indicaba que la madre había cometido adulterio. Posteriormente ella misma tiene dos niñas gemelas y para ocultarlo decide abandonar a una de ellas al pie de un fresno en las inmediaciones de un monasterio, cubierta con un rico manto y provista de un valioso anillo (elementos que servirán para su crianza y para el posterior reconocimiento). La niña, nombrada Fresno, como el árbol, será criada en el monasterio, se enamorará de un caballero con quien convivirá como barragana hasta que, obligado por sus súbditos, el caballero decide desposarse con una mujer de su mismo rango. La prometida es hermana de Fresno, pero en el momento en que se va a consumir la boda, las prendas con que fue abandonada la niña permitirán el reconocimiento y darán lugar a un final feliz.

El romancero tradicional español ofrece una versión de la leyenda en un romance novelesco,<sup>8</sup> “Espino”, documentado a mediados del siglo XVI y reencontrado en la tradición oral moderna, en versiones que ofrecen variantes de especial interés para completar el rompecabezas del desarrollo narrativo que la misma esencia del discurso romancístico y el gusto por el fragmentarismo propio de la primera etapa de recolección dificultan aprehender. Las distintas versiones documentadas del romance nos presentan una construcción narrativa móvil, que solo se podrá captar en una visión del *corpus* en su conjunto,<sup>9</sup> debido a su carácter

<sup>7</sup> María de Francia pretende reconstruir los hechos que llevaron a los bretones a la composición de los *lais*; en sus textos no solo se han producido modificaciones en la materia narrativa y en el empleo de elementos maravillosos, sino que también traducen una fina sensibilidad que afecta a los matices psicológicos y a detalles constitutivos del ambiente que rodea a los personajes, determinando un rico entrelazado de elementos folklóricos, cortesés, influjo de textos latinos y rasgos maravillosos. Entre la abundantísima bibliografía sobre *lais* véanse Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, 1979; Jeann Rychner, *Les lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1973; Jean Payen, *Le lai narratif. Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, Brepols, 1975. Las citas textuales incluidas en este trabajo proceden de la edición bilingüe de Luis Alberto de Cuenca (*María de Francia. Lais*, Madrid, Editora Nacional, 1975); también se ha utilizado la edición española de Carlos Alvar (*María de Francia: Lais*, Madrid, Alianza, 1994).

<sup>8</sup> Mientras que es fácilmente determinable el origen de los romances de tema épico, ya sean hispánicos o franceses, así también como los que proceden de hechos históricos contemporáneos al florecimiento del género, el grupo de los llamados romances novelescos se caracteriza por reunir elementos diversos que denotan un proceso de poligénesis, a veces difícil de discernir (Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, cap. IX y X; Paloma Díaz Mas, *Romancero*, Barcelona, Critica, 1994, 263). Este conjunto heterogéneo puede estar relacionado con la narrativa francesa, la balada paneuropea, como también con poesías árabes o ambientes cultos italianos del siglo XV: los hay también que muy posiblemente proceden de tradiciones hispánicas locales. Con respecto a su temática, podemos decir que es lo suficientemente vasta como para tratar la problemática esencial de las relaciones humanas, entre las que predominan, con un tratamiento muy dispar, las aventuras amorosas.

<sup>9</sup> El romance ha llegado a través de la *Flor de enamorados* (1562 y reediciones), y *Rosa de amores de Timoneda* (1573). Los elementos dispersos en la versión antigua hacen pensar en la

de poesía narrativa tradicional breve, que se transmite oralmente, a través de variantes discursivas que remiten a invariantes semánticas en diferentes niveles de estructuración del mensaje.<sup>10</sup>

El "Romance de Espinelo" recoge el motivo de la ilegitimidad del parto doble. El mismo protagonista en su lecho de enfermo relata la historia de su vida: hijo del rey de Francia, su madre, gran dama de Lombardía, declara como ley que toda mujer que tuviera un parto doble era adúltera, y que por lo tanto merecía la muerte:

Mi madre, como señora, una ley introducía,  
que mujer que dos pariese, de un parto y en un día,  
que la den por alevosa, y la quemem por justicia,  
o la echen a la mar, porque adulterado había

La dama tiene ella misma mellizos y, por consejo de una mora, decide echar a la mar a uno de los niños, en una barca valiosa cargada de riquezas. Después de una tormenta la barca va a parar al pie de un espino, donde es hallado el niño y nombrado Espinelo. Es entregado a un sultán que lo cría como un hijo y a quien hereda, o, en versiones modernas se encuentra con un rey a quien relata los hechos, y que finalmente resulta ser su padre.

En primer lugar ambos textos determinan su desarrollo narrativo a partir de una creencia difundida en la Edad Media: el nacimiento de mellizos como resultado de relaciones adúlteras de la madre.<sup>11</sup> Tanto en el *lai* como en el romance es la dama la encargada de difundir esta creencia, perjudicando en el primer caso a una vecina y en el segundo dictando una ley que castiga con la muerte a las mujeres que pasaran por el trance. En ambos textos se evidencia la falsedad de la creencia, al ser las mismas damas que la transmitieron víctimas de ella, por parir mellizos. La primera reacción de las madres es la de matar al niño,<sup>12</sup>

circulación de más de una versión; también contamos con un incipit de un himnario hebreo. La versión conservada evidencia la intromisión de una mano culta que ha efectuado una reorganización formal del texto y el cambio de asonancia -oa a la asonancia -fa. En la tradición oral moderna, las versiones de Zamora y de los judíos sefarditas, son fundamentales por aportar motivos ausentes en las versiones antiguas que contribuyen a reconstruir el nexo con la tradición francesa. Citamos las versiones del romance editadas por Díaz Mas.

<sup>10</sup> Ver Diego Catalán et al., *El Romancero Panhispánico. Catálogo General*, Madrid, Gredos, 1982-84.

<sup>11</sup> Carlos Alvar (*op. cit.*, 61) señala la presencia del motivo en la Leyenda del caballero del Cisne (Cap. V), inserta en la Gran Conquista de Ultramar, donde se especifica que: "en ese tiempo toda muger que de un parto pariese más de una criatura, era acusada de adulterio e matavan la por ello" (ed. Mazorriaga, 15).

<sup>12</sup> Para la frecuencia del infanticidio en la Edad Media, como práctica heredada de la antigüedad véanse Régine Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Granica, 1987 y Ariès-Duby (*op. cit.*, II, 54 y III, 224, 263). El infanticidio era frecuente en la Europa medieval.



y en este punto adquiere especial importancia el consejo de la criada en el *lai* y de la mora sabia en “nigromancia” en el romance, que sugieren reemplazar la muerte por el abandono. La niña del *lai* y el niño del romance son elegidos al azar por la madre y abandonados provistos de un rico manto, que servirá para el reconocimiento final, y de joyas, que si bien tienen también en los relatos folklóricos la función de posibilitar la anagnórisis, en nuestros textos se convierten en indicios de la procedencia noble del niño y contribuyen materialmente a su crianza. El manto<sup>13</sup> es usado como colcha por Fresno en la noche de las bodas de su hermana. En la versión antigua del romance sobrevive la mención a la rica manta que cubre la cama de Espinelo, pero no con la función de objeto de reconocimiento, que ha sido perdida. De todos modos es importante que el objeto mismo haya impuesto su presencia aun cuando ya se había olvidado su función narrativa. En la versión moderna el mismo protagonista borda el manto que se ofrecerá como prenda de reconocimiento. La presencia de un anillo es muy frecuente en los cuentos folklóricos para posibilitar el reconocimiento de los personajes y en ocasiones es portador de poderes mágicos, generalmente relacionados con la protección de quien lo posee, otorgándole invulnerabilidad o invisibilidad.<sup>14</sup>

El abandono de los niños tiene ligeras variantes en uno y otro texto. En el *lai* la niña es dejada debajo del fresno, mientras que en el romance aparece el motivo del niño arrojado al mar y es el azar que lo conduce después de una tormenta a la sombra protectora del espino. La figura del árbol está rodeada de connotaciones folklóricas que se transfieren a los niños en cada caso junto con el nombre del árbol. Flexibilidad, modestia, nobleza, sentimiento de grandeza, prudencia, como también conexiones con la simbología cristiana, subyacen en la significación que aporta la presencia del árbol en el desarrollo de nuestros relatos.<sup>15</sup> El crecimiento de los niños se llevará a cabo de acuerdo con la protección que les brindan sus objetos simbólicos (el árbol y las pertenencias

como atestiguan los penitenciales, los decretos episcopales y papales y las más variadas recopilaciones jurídicas, civiles y eclesiásticas. El castigo para las mujeres que habían dado muerte a un niño era el ahogamiento o el enterramiento en vida.

<sup>13</sup> El manto era de cendal o ciclatón. El cendal era una tela de seda o lino muy delgada y de gran riqueza. El texto francés habla de “paille roé”, que en castellano se denominaba ciclatón: se trata de un grueso tejido de seda con brocado de oro, que se hacía en Oriente y en Almería, estaba adornado con círculos entretejidos en la seda.

<sup>14</sup> Recordemos en este sentido, la proliferación de anillos que protegen al protagonista en la novela artúrica, por ejemplo, los anillos que en distintos episodios acompañan al caballero en Yvain de Chrétien de Troyes.

<sup>15</sup> La sombra del fresno aleja a las serpientes: la niña Fresno será protegida de las serpientes y por lo tanto, en sentido figurado del demonio. El nombre Espinelo es un derivado de espino. La vida en variantes del romancero permitió cierta movilidad en el nombre. Espiné. Spinela. Spinel. Pinel: en una versión de Zamora la protagonista es femenina de nombre Pinela.

personales), pero solo al final del relato se producirá el reconocimiento que dará lugar a la reinserción en el espacio social que los personajes merecen por su nacimiento. En el *lai*, Fresno vivirá placenteramente junto a su amado, pero como barragana, ya que las diferencias sociales no permitirán que la unión sea bendecida con el matrimonio y con la llegada de hijos; después sufrirá la vergüenza de ser desplazada por su propia hermana, como pruebas previas al reconocimiento y justicia que se cumple al final del relato. La reinstauración del lugar social, fundamental para la cultura medieval (cfr. Lotman, *op.cit.*), se lleva a cabo a través del casamiento en el *lai* y el reconocimiento por padre o hermano en el romance,<sup>16</sup> en relación directa con el rol cultural de cada personaje de acuerdo con su género.

Si atendemos al desarrollo de la materia narrativa considerada hasta aquí, podemos pensar en un tránsito de motivos tradicionales que se ha operado sin mayores marcas distintivas. Pero quienes estudiamos este tipo de trayectorias en el marco de las culturas orales, sabemos con certidumbre que estos movimientos siempre implican cambios en algún nivel de la articulación del mensaje. En nuestros textos estamos frente a traducciones. Más allá de la traducción estrictamente lingüística, que no consideraremos en esta oportunidad, pero que no debemos olvidar que siempre conlleva una particular percepción del mundo, estamos además frente a una traducción genérica cuyos pasos son prácticamente imposibles de restaurar. Hubo un canto o relato oral bretón que interesó a una mujer letrada del siglo XII en Francia, por lo cual lo fijó por escrito. La intencionalidad de esta mujer enmarca el relato. En la introducción anuncia: "Os contaré el *lai* de Fresno según el relato que conozco", y lo cierra aludiendo a su sustrato oral: "Cuando la aventura fue conocida, compusieron con ella un *lai* llamado Fresno, en recuerdo del nombre de su heroína."

Es evidente que María se presenta como quien va a reconstruir los hechos verídicos que dieron lugar al *lai* bretón; existe un propósito de verosimilitud, podríamos decir de verdad histórica<sup>17</sup> en presentar los hechos que dieron lugar al canto, es decir, a la ficción. Pero el relato resultante está esencialmente estructurado con marcas de ficcionalización. Todo se desarrolla en un mundo ideal en que las acciones están ordenadas por un destino, o fuerzas sobrenaturales que guían el cosmos. Hay en el ambiente recreado en el *lai*, un halo de magia en torno a la niña injustamente abandonada, que la protegerá hasta el reconocimiento final. Este ambiente que se halla en una posición límite entre lo ideal y lo maravilloso está construido por la presencia de los elementos indiciales que

<sup>16</sup> En el texto antiguo no se le restaura la dignidad a Espinelo, que solo llega a ser heredero del sultán; debemos recurrir a las versiones modernas para armar el rompecabezas.

<sup>17</sup> Ver Hyden White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" en *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1992.

acompañan a Fresno: la figura del árbol y la presencia fundamental del amor en la formación de su carácter, tanto el de la abadesa que la cría, como el del caballero que la elige como su compañera. Por último creo que es significativo el hecho de que el bebé abandonado sea una niña, porque en el momento en que se cumple la justicia poética, contribuye al enaltecimiento de la posición de la mujer en la sociedad que reflejan los relatos de María de Francia.

En el romance, los versos octosílabos que relatan la historia, denotan un grado de tradicionalidad más puro, aunque su documentación es más tardía. Es poco probable que el romance documentado en el siglo XVI español proceda del *lai* francés, mientras que es factible que se haya nutrido de un estadio legendario del relato semejante al que conoció María de Francia. Los elementos folklóricos aparecen descarnados y solo podemos acceder a su función narrativa cuando consideramos en su conjunto el *corpus* romanceril, constituido por las versiones antiguas y las modernas de las diferentes tradiciones. Lo que en el *lai* es relato cerrado, en el romance se presenta como relato abierto que podemos reconstruir a partir de diferentes fragmentos textuales.

Por otra parte el romance español tiene marcas muy específicas que lo alejan del texto francés. En primer lugar los hechos son narrados por el mismo protagonista, en circunstancias previas a su muerte, a partir de una interrogación sobre su nacimiento. Las señales del día del nacimiento se mencionan detenidamente, indicando un destino particular. En la versión antigua se explicita:

Espino, Espino, cómo naciste un buen día:  
el día que tú naciste, la luna estaba crecida;  
ni un punto le faltaba, ni un punto le fallecía.

La pregunta sobre el nacimiento es formulada en la versión antigua por la mora y en las modernas por el rey (que resulta ser su padre o hermano), y adquiere el valor de un pretexto para que el héroe cuente su historia y se produzca el reconocimiento. En el texto español, la restitución de la honra se inscribe claramente dentro de los parámetros de un código de hombres, ya que lo que se recupera es la legitimidad y el poder.

En este sentido el romance, puesto en boca del protagonista, representa, como señala Catalán, el trazo de la trayectoria vital de Espino, desde su cuna hasta su sepultura, si entendemos la grave enfermedad como anuncio de muerte, y por esta razón incluye de un modo más directo el valor ejemplar de la fábula que en el *lai* está presente, pero mediatizado por la elaboración ficcional. El mundo fantástico tiene una presencia tenue en el romancero, el ambiente tiene una construcción mucho más realista (el viaje del protagonista, la enfermedad, las penurias), y la simbología de los motivos folklóricos se ha adecuado al camino de la vida cristiana (en este aspecto considero importante la reelaboración del motivo del abandono del niño en la barca que se entronca linealmente con

el abandono de Moisés, tal como se relata en el texto bíblico). En la versión antigua del romance no se produce el reconocimiento, y en las versiones modernas, cuando se produce, podemos inferir que precede a la muerte; por lo tanto la reinstauración de la dignidad injustamente quitada, no significará el comienzo de una vida feliz, sino un puente en el camino de la trascendencia.

Considero que este rasgo indica el proceso de recontextualización al que aludimos al comienzo del presente trabajo. El motivo folklórico es descontextualizado de su tradición oral para integrar el discurso del *lai*, por lo tanto sufre la adaptación a un conjunto de convenciones genéricas de las que pasa inmediatamente a formar parte, relacionándolo con el código cortés y un simbolismo fantástico-maravilloso. Pero de ninguna manera se fija en esa nueva contextualización, sino que sigue su camino de oralidad hasta llegar al romancero español. En este caso se produce un movimiento análogo en el sentido de que vuelve a extirparse, para volver a contextualizarse, pero el texto resultante ofrecerá transformaciones sustanciales en relación con un imaginario cultural diferente.

El motivo del niño abandonado tiene una larga vida en la historia de la narrativa oral. *Lais* y romances representan dos posibles reelaboraciones de dicho motivo que se reviste del aura sobrenatural de los *lais* y vuelve a vestirse con las tonalidades realistas del romancero. Ni una ni otra fijación determinan el cierre de su etapa oral, sino que se limitan a señalar hitos, fundamentales para nuestra comprensión del fenómeno, pero que no excluyen la continuidad de su fluir tradicional y la posibilidad de reencontrarlo en otros textos.

GLORIA BEATRIZ CHICOTE

Universidad de Buenos Aires

CONICET

## DE GÉNEROS: PORNOGRAFÍA<sup>1</sup>

No se trata de un género prestigioso. Se lo lee a escondidas, se lo exhibe con cautela, está siempre lejos del alcance de los niños. No obstante, se trata de un segmento significativo del mercado de consumos culturales. Semiclandestino y masivo a la vez, la pornografía no es un género menor cuando de lo que se trata es de esbozar el perfil de la cultura de masas contemporánea. Analizar su funcionamiento implica, entre otras, la tarea de identificar aquellos rasgos que lo constituyen como género: o a la inversa, si se piensa a los géneros como matrices que organizan la percepción, registrar la acumulación de los *modos* a partir de los cuales trazar un límite, la línea imaginaria que delimita su territorio móvil: aquel dentro del cual el género se impone.

Se trata, en cualquier caso, de *contaminaciones*: manchas, impurezas, la “economía del parásito” (Derrida 1980). Porque no es nuestro interés el de concluir en una definición—imposible—del género sino el de seguir—o inventar—el curso posible de las transformaciones de los modos de organización de la percepción en relación con los mecanismos de construcción de los regímenes de visibilidad que propone la cultura de masas contemporánea.

De esas transformaciones y de sus vínculos con otros *géneros* (el terror y el “gore”<sup>2</sup> en particular) es de lo que hablaremos.

<sup>1</sup> Muchas de las hipótesis desarrolladas en este trabajo se deben a las siempre agudas observaciones y sugerencias de Daniel Link, en especial aquellas relacionadas con las categorías de análisis y los “modos” de lo pornográfico. A él, así como a los integrantes de la cátedra de Literatura del Siglo XX que leyeron los borradores y aportaron sus valiosos comentarios, mi agradecimiento.

<sup>2</sup> “Gore: ...sangre coagulada, cuajarón; ...agujerear o apuñalar (ej. con una espada)” (*Simon and Schuster's International Dictionary*): el término se aplica por extensión a un subgénero de films de terror de bajo presupuesto cuyas características más salientes son el uso explícito hiperbólico de la violencia y la mostración detallada de mutilaciones corporales.

¿De qué hablamos cuando hablamos hoy de *pornografía*? Según Walter Kendrick (1987), “la palabra [cuya primera mención de que se tenga noticia aparece registrada en el *Deipnosophistai* del cronista griego Athenaeus y es adoptada por Restif de la Bretonne en *El Pornógrafo* de 1769] ha sido retomada en el siglo XIX por la historia del arte y por la arqueología, que necesitaban un término nuevo para designar todos esos objetos obscenos que las excavaciones de Pompeya descubrían a un ritmo inquietante”. Estas representaciones obscenas adquieren a lo largo del siglo veinte rasgos particulares que permiten hablar de una cierta especificidad del porno moderno, en la cual coinciden la mayoría de los autores y que consistiría en el hecho de que se trata de un producto de consumo *masivo* que se orienta de manera exclusiva a la *estimulación sexual* del lector/espectador/consumidor. Así, pues, tanto su disponibilidad masiva (facilitada históricamente por la aparición de la imprenta), como la separación que establece entre el sexo y el resto de la experiencia humana<sup>3</sup> permiten pensar estos textos en relación con los fenómenos propios de la modernidad. La Revolución Francesa marcó un punto de inflexión en la apropiación del género —tradicionalmente reservado a las élites—, que en ese momento cambió de manos: a partir de un uso inmediato como elemento de burla y denuncia del poder, el sexo mismo fue el que poco a poco se volvió atractivo. Correlativamente con las transformaciones de la revolución industrial, la aplicación de los principios de eficacia y especialización se extendieron al género, todo ello en un contexto en el que se redefine el lugar de lo público y de lo privado en términos de una disociación del espacio público —regido por las reglas del mercado— respecto del ámbito de lo privado y aún de lo individual.<sup>4</sup> Se inicia el fenómeno global de atomización de las relaciones sociales que culmina en el siglo XX y por el cual se vincula el individuo con el mercado: en tanto consumidor, sus expectativas están puestas en la exigencia de eficacia técnica de los productos: se trata de consumidores, y la excelencia está en relación directa con la velocidad y la inmediatez del consumo: la pornografía se convierte en el *fast food* de la industria cultural. De este modo, esa “avería en la sociabilidad” (que toma cuerpo, por citar solo un ejemplo entre otros, en el

<sup>3</sup> “...detenerse para describir (fríamente dirán algunos) el sexo en sus gestos y sus detalles como una actividad autónoma y atrayente que podía ser extraída de su contexto moral, jurídico y social”... “La innovación [del siglo XIX] consiste en poder hablar cada vez más solamente de sexo, en describirlo y en soñar con él sin tener que deshacerse de la moral, de la religión o de la legalidad...El sexo se transforma en objeto de contemplación y de disección intelectual, como una industria, como Dios, como la cultura... Ahora es pensable considerarlo con cierta distancia” (Arcand 143 y 151).

<sup>4</sup> *Fanny Hill* o *Memoirs of a Woman of Pleasure* (John Cleland, Londres, 1749) describe la transformación de la prostituta en máquina, como si el sexo hubiera sido industrializado antes que todo lo demás.

reemplazo del cine por el video o la TV por cable)<sup>5</sup> es la condición de posibilidad para la existencia de la pornografía actual, en un clima de "indiferencia pura", como la define Lipovetsky,<sup>6</sup> respecto de la desaparición de formas tradicionales de la sociabilidad (solo basta con mirar) que hace pensar a algunos en términos de decadencia moral ("putrefacción")<sup>7</sup> o bien a otros en términos de ampliación de los límites de la democracia en tanto acceso a una mayor libertad de expresión.<sup>8</sup> En cualquier caso, de lo que se trata es de un modelo específico (en tanto histórico) de construcción cultural del placer que presenta rasgos propios y diferenciales.

## LO PORNO MANCHA

Lo pornográfico aparece como una *categoría transversal* que entra en combinación con otras categorías de diferentes series estéticas: hay cuentos porno, novelas porno, fotos porno, historietas porno.<sup>9</sup> Pero la aparición del elemento porno califica el producto y se convierte en dominante: lo porno mancha y, a la vez, genera un sistema de exclusiones. Lo pornográfico circula, pero no lo hace libremente; se mezcla, pero no con cualquiera.

Podemos plantear como hipótesis general la existencia de dos tipos de *restricciones combinatorias* de lo pornográfico: —unas que podrían denominarse *analíticas*— aparecen ligadas a un rasgo semántico del término: la cuestión narrativa. No hay porno sin un mínimo de narración. El rasgo narrativo parece imprescindible a la hora de marcar los límites de lo pornográfico; así como no hay pornografía sin un resto narrativo —por exiguo que sea—, por otra parte el porno narrativiza: introduce un tipo de relato: mancha.

El otro tipo de restricciones —que llamaremos *sintéticas*— apuntan a las combinaciones efectivamente existentes de lo porno con otras categorías: estas combinaciones no son libres, sino que están determinadas por el carácter contaminante

<sup>5</sup> Al respecto resultan pertinentes las observaciones que hacen Schmucler y Terrero (136) en "Técnica y cultura urbana": "...la presencia del videoclub es un mero acto mercantil que da el derecho de abandonar lo público...".

<sup>6</sup> "Dios está muerto, las grandes finalidades se extinguen, pero a todos les importa un bledo. he aquí el límite del diagnóstico de Nietzsche" (Gilles Lipovetsky 1989).

<sup>7</sup> El término es de Paul Virilio. *Le pourrissement des sociétés*. Paris. Union Générale d'éditions. 1975.

<sup>8</sup> "Pero tal como cabía esperar, la democracia cambia todo: mientras que las imágenes permanecen idénticas, su valor se ha dado vuelta, y la misma pornografía en la actualidad comprendida como vulgar y proletaria, grosera y despreciable, hacia hace cien años las delicias de algunos grandes burgueses de buena educación..." (Arcand 49).

<sup>9</sup> "Un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros. no hay texto *sui generis*, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia" (Jacques Derrida, 1980).

de lo porno. Esta restricción se hace evidente al considerar ciertos productos del cine porno: por ejemplo, las versiones eróticas de cuentos infantiles o los pretendidos documentales con que el género se introdujo en el mercado norteamericano tratando de esquivar la censura.<sup>10</sup> Se trata de casos en los que lo porno se mezcla con otros géneros, pero imponiendo sus *modos*; desplaza y domina, hasta convertirse en el amo del relato.

Aquí se plantea una cuestión que pone en evidencia el alcance de estas restricciones de que estamos hablando, en tanto remite a los límites de la pornografía como género: es la cuestión de las relaciones entre parodia y pornografía: ¿puede existir parodia de la pornografía? Susan Sontag da una respuesta categórica a esta pregunta: “la pornografía no es una forma que pueda parodiarse a sí misma... Una parodia de la pornografía, si tiene un ápice de auténtica eficacia, seguirá siendo siempre pornografía” (Sontag 61). En efecto, los modos de funcionamiento de la pornografía —a los que me referiré en detalle más adelante— determinan este carácter restrictivo en cuanto a su capacidad de exclusión y subordinación de los demás géneros, hasta el punto de neutralizar el efecto pretendidamente paródico de ciertos textos, que terminan así convirtiéndose en parte del género: los casos antes citados respecto de los cuentos infantiles o los “documentales” son pruebas de ello, aunque, claro está, no son los únicos.<sup>11</sup>

En resumen, tanto el rasgo narrativo que subsiste en la pornografía de consumo masivo (no obstante su necesidad de efectividad inmediata según el modelo de estímulo-respuesta que parece venirle impuesto por las reglas del mercado) así como su dominancia sobre otras categorías con las que puede efectivamente combinarse dan cuenta de un proceso simultáneo de exclusión y contaminación: un virus que se reproduce en un medio narrativo, pero que contamina el sentido; que necesita de la narración como medio para desarrollarse pero que a la vez excluye—defrauda— la expectativa de relato y genera un mensaje de error: la mancha porno.

<sup>10</sup> Las historias de *Blanca Nieves y los siete enanitos* y de *Caperucita Roja y el lobo* entre otros hits de la literatura infantil han dado pie a varios productores para su reescritura en clave pornográfica. Por otra parte, “la exhibición en Nueva York de *Censorship in Denmark: A New Approach* (1970) constituyó el primer reconocimiento oficial del nuevo género ... La excusa era irrefutable: no se trataba de un filme porno sino de un reportaje sobre el mercado del cine porno...” (tomado de “Soft/hard”, en *El erotismo en el cine*, incluido en la recopilación realizada por Flavia Puppo. Editorial La Marca. Buenos Aires, en prensa).

<sup>11</sup> Este efecto pretendidamente paródico ha sido usado asimismo como argumento de defensa por los editores o productores de textos y films porno en los casos de procesos judiciales por obscenidad.



## PORNARTGRAFÍA

Las definiciones de lo que es considerado pornográfico no solo varían históricamente sino que además se caracterizan por la propia inespecificidad de su objeto. "Pornografía designa un argumento, no una cosa" (Kendrick 25): si cualquier cosa puede volverse pornografía, si el término cubre un rango no solo amplio sino —y sobre todo— cambiante de objetos, sucede entonces que cuando hablamos de pornografía no estamos hablando de objetos específicos sino de formas vacías. En este aspecto, la sanción social de la pornografía a través de la censura funciona como índice de tipo histórico —con todas sus contradicciones— respecto de lo que se ha considerado "pornográfico".<sup>12</sup> El intento extremo que caracteriza a los censores de tratar de precisar los límites a partir de los cuales un texto o una imagen se vuelven pornográficos, vuelven sobre esta concepción que hace de la pornografía una forma vacía, en tanto cualquier cosa es potencialmente pornográfica: así es como el término no se aplica a un objeto dado sino que lo construye en función de *argumentos variables*; y también, claro, el término mismo designa un *argumento* —descalificatorio *a-priori*— contra aquello a lo que se lo aplica.

Esta ausencia de objeto específico aproxima la cuestión de la definición de lo pornográfico al problema de la definición del arte; en tanto etiqueta que se aplica a determinados productos, "es pornográfico lo que una sociedad declara como tal... la definición debe tener en cuenta el contexto de recepción: para ciertos grupos sociales el mundo moderno desde hace mucho tiempo ha caído en la obscenidad más decadente, mientras que otros jamás encuentran nada lo suficientemente audaz como para merecer verdaderamente la etiqueta de pornografía" (Arcand 28). Sin embargo, si esto es así, ¿cómo se forma ese consenso que permite, entre otras cosas, reconocer ciertos productos como pertenecientes a un género masivo, con un mercado específico, productos que, en tanto tales, deben ser fácilmente reconocibles por los consumidores potenciales? Lo que parece ser para varios autores la piedra de toque de la pornografía es la cuestión del contexto: "ya no son los cuerpos los que son obscenos, es la gratuidad de su ostentación" (Bruckner y Finkielkraut 56). Si el único objetivo de la pornografía es mostrar la sexualidad en todos sus detalles, entonces no le queda otro recurso que hablar de sexo, siempre, todo el tiempo, sin darle una forma cultural y sin otra referencia. Y es esto probablemente lo que mejor permite definirla: el sexo sin artificio. Así es como la pornografía llega a coincidir con el sentido etimológico de lo obsceno: aquello que se adelanta a la vista del espectador, aquello que se coloca directamente bajo la mirada en todos sus detalles,

<sup>12</sup> "Todo etnógrafo debe aprender a conocer la censura de la sociedad que estudia. simplemente porque ella es indisoluble de una declaración de principios sobre el buen orden del mundo, el estado ideal de las relaciones sociales y el sentido de la vida. La censura es la elección consciente e inevitable de una división entre el bien y el mal al que una sociedad no puede sustraerse" (Arcand 56).

como un primer plano sin fondo, descontextualizado, que desnuda lo propio del objeto.<sup>13</sup> Esa eliminación de la "realidad social" en tanto contexto aspira a vaciar de significado toda representación y, al eliminar toda significación, a colocar a la pornografía —a pesar de su carácter irremediablemente narrativo— fuera del universo de los signos: utopía de un biólogo monomaniaco, forma extrema del documental.<sup>14</sup>

#### YENDO DE LA CAMA AL LIVING

Para encontrar los límites de lo pornográfico será necesario entonces referirse a un conjunto de *modos* propios de lo porno; modos que, en función de su aparición determinarán diferentes aspectos o grados de lo pornográfico como fenómeno de la cultura contemporánea. El primero de estos modos será un *modo de circulación* particular: clandestino, o al menos "clandestinizado" según reglas específicas de circulación económica, que hacen de lo pornográfico algo exótico, prohibido y asequible al mismo tiempo, un objeto de consumo que reúne de manera ambigua valores en tensión: lo secreto se exhibe públicamente, asociando —sobre todo en la vertiente *soft* del género— al sexo con valores de la cultura consumista.<sup>15</sup> Y puesto que el sexo toca precisamente el margen de la moralidad pública, la pornografía rápidamente reveló ser un muy buen negocio, como cualquier otro comercio que ocupa las fronteras sociales de lo legítimo y de lo criminal. Público y privado, mercado y crimen, el secreto y la amenaza: el propio género define su lugar a partir de esta colocación limítrofe entre la diversión y el placer por un lado y el crimen y la amenaza por el otro. Se reconoce en esto algo que ya fuera señalado por la crítica como parte de la singularidad de la obra sadiana y que persiste —insiste— en la pornografía actual: el vínculo profundo —"estructural"— entre el género y el crimen.<sup>16</sup> Y a partir de esa relación, la pornografía —como ningún otro tipo de

<sup>13</sup> "Es el contexto lo que permite comprender que una imagen de mujer desnuda, golpeada y a punto de morir puede ser declarada perfectamente pornográfica mientras que la de un hombre desnudo, golpeado y maltratado hasta la muerte puede no ser ni pornográfica ni incluso erótica si el individuo en cuestión está clavado en una cruz en todas las iglesias de la cristiandad" (Arcand 32).

<sup>14</sup> Claro que el funcionamiento del mercado parece contradecir a veces estas aspiraciones: en particular en la década del setenta la filmografía porno se apoyó tanto en la puesta en contexto como en el aumento de la dosis "narrativa" con el fin de ampliar y mantener su público. *Deep Throat*, *Devil in Miss Jones* o *Behind the Green Door*, hoy considerados "clásicos" del porno, son ejemplos de lo dicho.

<sup>15</sup> Maurice Charney desarrolla específicamente esta cuestión de lo erótico como consumo cultural en las sociedades capitalistas avanzadas. Su vinculación con los símbolos de ascenso económico y social no es trivial: si se pudiese hablar de tabúes en el porno, habría que referirse al tratamiento por omisión de los signos de la pobreza material.

<sup>16</sup> "No solo lo escrito por Sade es poético, sino que además Sade ha tomado todas las precauciones para que esta poesía sea intratable: la pornografía nunca podrá recuperar un mundo

discurso en la actualidad— lleva hasta sus extremos la ambigüedad y la contradicción entre ficción y no ficción: el “snuff”,<sup>17</sup> más allá de la discusión nunca cerrada acerca del valor documental de sus imágenes, permite pensar en los modos en que se lee una imagen, en ese límite siempre ambiguo y en tensión entre el documental y el relato de ficción. Y también: cómo una película de terror —*Snuff*— fue efectivamente leída —sobre todo en los debates que generó dentro del movimiento feminista— como una variante genérica del porno.

#### HENRY, RETRATO DE UN ASESINO<sup>18</sup> [¿QUÉ VES CUANDO ME VES?]

Henry y su amigo ex convicto asesinan a un vendedor de electrónicos robados y se llevan una video filmadora con la que registran sus propios crímenes. Sentados más tarde en el sillón de su departamento, miran el video del último crimen (el secuestro de una familia en su propia casa, su posterior asesinato y la violación del cadáver de la mujer): parodia de video familiar, rebobinan para ver mejor los detalles, y luego los comentan: la familia del crimen en la era del *do it yourself*. En *Henry...* se marca claramente el cruce de géneros: la variante gore de los filmes de terror (su especialidad es el descuartizamiento) y una puesta en escena de la utopía pornográfica: verse a sí mismo en la escena del crimen, construir la mirada de la ficción a partir del documento.

Este modo de circular supone, entonces, por una parte, una colocación en el límite entre lo público y lo privado: se muestra públicamente aquello más íntimo y secreto; por otra parte, este modo de circulación permite una fragmentación del público según códigos estrictos: del mismo modo que las vanguardias estéticas, la producción de pornografía supone unos tipos determinados de espectadores / consumidores, apunta a un segmento del mercado.<sup>19</sup> Se trata de abarcar el mayor segmento de mercado posible, de satisfacer los gustos de cada grupo de consumidores: hombres y mujeres, adultos y adolescentes, heterosexuales y homosexuales, zoófilos, paidofílicos, s&m, etc.

que solo existe en proporción con su escritura, y la sociedad nunca podrá reconocer una escritura que está unida estructuralmente al crimen”. escribe Barthes en “El árbol del crimen”.

<sup>17</sup> “En 1975 circularon en Nueva York versiones de que la policía había secuestrado algunas películas underground sudamericanas que contenían escenas de mujeres que eran asesinadas frente a la cámara en el clímax del acto sexual. Fueron llamadas películas snuff” (Williams 1989).

<sup>18</sup> *Henry: portrait of a serial killer*. (Dir: John Mc Naughton. USA. 1986).

<sup>19</sup> Al respecto, puede consultarse el artículo de Alberto Elena, “El infierno tan temido” (*La Barca de Medusa*, Barcelona. 1988), en el que desarrolla la tesis del cine porno como cine de tesis, que presentaría “aquello que el discurso del cine de inspiración hollywoodense silencia sistemáticamente”.

Otro modo a tener en cuenta es el *modo de representación*, que implica un modo peculiar de *funcionamiento textual*. El texto pornográfico no es un texto "elusivo" —propiedad que suele atribuirse, por oposición, a lo "erótico"—: por el contrario, la pornografía dice claramente, "razona el crimen",<sup>20</sup> lo expone a la luz cruda —esa iluminación de quirófano, plana, típica de los films porno—: en esa capacidad de *decir* se juega toda su eficacia. Habría no obstante aquí un rasgo que aparece en la construcción del relato porno acotando el alcance de ese decir; ese rasgo es el *ascetismo*. Historias escuetas, personajes escasamente determinados (salvo por la contundencia de sus cuerpos), narraciones despojadas de casi todo otro interés que no sea el de contar el acople de los cuerpos. El texto pornográfico postula así una teoría sobre el sexo que se apoya básicamente en la descripción de su funcionamiento. El relato mismo funciona como máquina: máquina que cuenta el funcionamiento de la máquina de los cuerpos en carrera hacia la superación de récords de actividad,<sup>21</sup> relato en el que siempre late la amenaza de desaparición de lo humano en un devenir monstruo, y que varía según las distintas posibilidades de acople organizadas a partir de una retórica propia,<sup>22</sup> tanto más efectiva cuanto que parece no existir, retórica que privilegia la metonimia en tanto despliega sus figuras a partir de los fragmentos del cuerpo: pieza mínima, "pornema", en el que se descomponen los cuerpos —masculino o femenino, ya no importa, a pesar de cierto feminismo— para reconstruirlos en un objeto nuevo dotado de identidad propia: si la máquina es el resultado de una construcción, la retórica es la que establece las reglas según las que se lleva a cabo la combinación. La noción de la técnica como amenaza, concepto típicamente moderno, se desplaza por los intersticios del relato porno y lo carga de tensión.

No obstante, esta amenaza no se funda, como cabría esperar, en la existencia de algún secreto, entendido en términos de algo no dicho. Por el contrario, el relato porno no esconde sino que cuenta, exhibe y muestra, como queriendo traspasar los límites de lo visible. Pero es justamente esta mostración exacerbada la que se vuelve amenazante, en tanto pone ante nuestra mirada —lector o espectador— aquello que nunca podemos ver, y que por lo tanto era secreto aun para nosotros mismos: el trabajo genital durante la cópula, o Henry y su compinche mirándose en plena

<sup>20</sup> "Para Sade solo hay erotismo si se razona el crimen; y razonar aquí quiere decir filosofar, disertar, arrear, en una palabra, someter el crimen (término genérico que designa todas las pasiones sadianas) al sistema del lenguaje articulado" (Barthes 58).

<sup>21</sup> Virilio (109) plantea la hipótesis de que los productos de la ciencia y la técnica modernas son "larvas de velocidad, esbozos abandonados de un único e irresistible proyecto o proyección de Occidente hacia un más allá técnico" en el que la máquina técnica se aproximará en "un imaginario sin fin" a través del récord, de la necesidad de batir marcas de velocidad.

<sup>22</sup> "De hecho, el porno funda una estética que despliega todos los aspectos que convierten al sexo en una cuestión de producción, enfatizando con sus imágenes la potencia, el ajuste entre las diferentes piezas que componen la maquinaria llamada cópula" (Sánchez 1992).

actividad criminal (gozando doblemente, como actores y espectadores de sí mismos). En este sentido, el texto pornográfico funciona de manera doble: acentuando lo real hasta el hiperrealismo, con ambición documentalista, se aproxima sin embargo a la idea de trucaje cinematográfico,<sup>23</sup> en tanto desfamiliariza el cuerpo humano hasta convertirlo en algo siniestro: monstruo, artificio fabuloso de la ficción.<sup>24</sup>

Esto nos lleva al problema central que plantea el modo de representación pornográfico, en tanto presenta una tensión permanente alrededor de la cuestión del realismo. Por una parte, se plantea que los rasgos propios del género tienen que ver con lo real de los actos mostrados, privilegiando el mostrar por sobre el narrar. El film porno cuenta lo no-dicho en un film tradicional: todo aquello que los demás films eliden<sup>25</sup> aparece contado en la misma medida en que todo lo que no es ejercicio genital queda fuera del relato; se elimina la puesta en contexto en tanto resulte superflua para lo que de verdad interesa mostrar. Así considerado, "el porno duro constituye una categoría peculiar de *cinéma-verité* focalizado sobre las intimidades de la anatomía" (Gubern 13). Esta es, a primera vista, una descripción aceptable del funcionamiento del género; no obstante, el mismo desarrollo de estas hipótesis sobre el modo de representación ponen en cuestión el carácter aparentemente documental del porno. En efecto, ese esfuerzo por señalar lo verdadero de la representación produce un exceso de realidad, y "eso es lo obsceno, lo más verdadero que lo verdadero" (Baudrillard 1989a, 56). Lo obsceno, "fin de toda escena",<sup>26</sup> lleva hasta el límite la potencia de lo real y en ese viaje se vuelve hacia atrás: el porno genera un exceso de sentido y la "hipersemiotización" del cuerpo termina por *vaciario*:<sup>27</sup> de todo contenido, de todo significado. Este efecto de hiperrealidad constituye al género y necesita a su vez, como condición de existencia, de la gratuidad de la imagen porno y de la ausencia de contexto; si el porno elimina lo imaginario de la seducción y lo sustituye por un exceso de realidad, más real que lo real, esta

<sup>23</sup> "‘Filmar lo que no existe’ dicen aún hoy los especialistas anglosajones de efectos especiales" (Virilio 14).

<sup>24</sup> Resulta en este punto interesante comparar el funcionamiento del porno contemporáneo con lo que Barthes plantea en relación con Sade: "La condena legal que se hace de Sade está, pues, fundada en cierto sistema de la literatura, y ese sistema es el del realismo: postula que la literatura 'representa', 'figura', 'imita'.... La función del discurso no es, en efecto, 'causar miedo, vergüenza, envidia, impresión, etc.' sino *concebir lo inconcebible*, es decir, no dejar nada fuera de la palabra y *no conceder al mundo nada inefable*..." (Barthes 72: las bastardillas no están en el original).

<sup>25</sup> Gubern (13) afirma que "el valor esencial que para su público tiene el porno duro reside en su carácter de documental fisiológico".

<sup>26</sup> "La escena es del orden de lo visible. Pero ya no hay escena de lo obsceno, solo hay la dilatación de la visibilidad de todas las cosas hasta el éxtasis. Lo obsceno es el fin de toda escena... esta hipervisibilidad de las cosas también es la inminencia de su fin." (Baudrillard 1989a, 57).

<sup>27</sup> "...el porno pone fin mediante el sexo a cualquier seducción, pero al mismo tiempo pone fin al sexo mediante la acumulación de signos del sexo". (Baudrillard 1989b, 39).

hiperrealidad, al “consumir y quemar su objeto”, elimina también toda posibilidad de representación dentro del sistema del realismo. El porno se constituye así en un discurso que no puede más que dar cuenta de sí mismo, y en esto se acerca al arte: el fin de la escena es el fin de la ilusión, la imposibilidad de la mimesis por exceso de realidad.<sup>28</sup> El porno pertenece así no al orden de la verdad sino al del simulacro: “no enmascara nada en absoluto...no es una ideología, es decir, no esconde la verdad, es un simulacro, es decir, el efecto de verdad que oculta que ésta no existe” (Baudrillard 1989b, 39). El documentalismo, el hiperrealismo, la alucinación por el detalle: rasgos en apariencia contradictorios con el carácter narrativo de lo porno; no obstante, ese elemento narrativo (y argumental) permanece, aunque más no sea como resto, y en esa contradicción entre narrar y mostrar se define el estatuto específico de la pornografía.

El porno entonces no reproduce sino que es producción: hace visible (produce), materializa por la fuerza lo que es de otro orden (produce), erige lo oculto en evidencia (produce). Este modo de representar del porno carece, sin embargo, del contenido sexual de transgresión de lo obsceno tradicional. No hay perversión ni provocación violenta sino apenas “un sexo neutralizado por la tolerancia”. El porno está alucinado con fragmentos del cuerpo exasperados hasta el detalle, y en esa microscopía anatómica encuentra sus límites en la superficie de la piel. La nueva obscenidad es la de la representación que atraviesa ese límite, la que llega a las vísceras, la que perfora la superficie de la piel y derrama sangre y molleja: la obscenidad del “gore” es el más allá de la pornografía.

#### EL MODO DE PERCEPCIÓN

El porno introduce (es el síntoma de) una alteración importante en los regímenes de visibilidad. Exacerbación de lo visible hasta el punto en que se pierde la capacidad de reconocer aquello que la imagen muestra: la mostración del detalle del cuerpo alcanza su límite en el poro de la piel, donde lo exterior se hace interior, donde se accede a la intimidad literal del cuerpo, en las entrañas mismas. Y allí la excitación cambia de sentido; se mira otra cosa en el mismo cuerpo, se engendran otros tipos de goces ligados a las fantasías sobre el cuerpo. El porno des-organiza la percepción del cuerpo: cuerpo que pierde sus órganos y su organicidad, se fragmenta y agranda sus partes en un crecimiento desmesurado: que pierde las medidas habituales: “bigger than life”. Todo ello en medio de una escena delirante, desnarrativizada y descontextualizada, en la que a la vez que el cuerpo se fragmenta hay una mirada que lo devora.

<sup>28</sup> Nuevamente, Sade (cfr. nota 24 *supra*).

El porno, como todo género, supone —funda— modos de leer.<sup>29</sup> Hay, por un lado, una intencionalidad específica en el porno en términos de búsqueda de un efecto estimulante, que remite específicamente a sus modos de circulación. La identificación entre fragmentación del público y tipos de representación sexual lleva a igualar tipos de público y tipos de prácticas representadas, y esto supone admitir la existencia de una relación estímulo-respuesta entre la imagen porno y su público. La pornografía, que es contemporánea de lo que Deleuze denomina la “tercera edad de la imagen”, también problematiza “cómo insertarse, cómo deslizar en ella [la imagen], ya que toda imagen se desliza ahora sobre otras imágenes, ¿a que el fondo de la imagen es desde siempre una imagen y el ojo vacío, una lente de contacto?” (Deleuze 143). La edad de la televisión (el porno de los ochenta/noventa se mira por tv) reemplaza la “función estética y noética” —que el cine conserva— por una mirada “técnica-social” que le es propia, mirada cuya perfección técnica coincide “estrictamente con la nulidad estética y noética absoluta” (Deleuze 143). El porno funciona así sobre la base de la identificación (cuanto más breve más intensa) entre el espectador y el o los personajes: un problema de eficacia técnica. Esta ilusión se basaría en la desaparición momentánea del “yo” perceptor, fundido con la situación y los actores de la pantalla: proyectado allí dentro, extraídos ellos aquí afuera, ni acá ni allá.<sup>30</sup> Pero esta imagen ¿logrará sacar de quicio al mirón? La pregunta es: ¿funciona realmente (o solamente) así la pornografía? ¿esto es la descripción de un efecto o la postulación de una utopía? Como señala Daniel Bell, “en las nuevas concepciones del espacio hay una eliminación intrínseca de la distancia ... las técnicas de las artes nuevas, principalmente el cine y la pintura moderna, tienen el efecto de anular la distancia psíquica y estética entre el espectador y la experiencia visual ... los medios visuales no invitan a la conceptualización sino a la dramatización ... y crean un seudorritual de seudoparticipación en los sucesos” (Bell 40-41). Emociones efímeras, fundadas en la pasividad; acumular signos sobre el sexo produce un efecto de riqueza que invita al ocio, es decir a la pasividad de la contemplación de un espectador aislado y encerrado, cuya función principal es la de ser *testigo*: tensión entre la mirada necesariamente distante y el deseo de confusión con lo mirado, que no hace sino poner en evidencia esa distancia insuprimible.

<sup>29</sup> “Los géneros incluyen, así, modos de percepción: la novela, el drama, el folletín permiten leer la experiencia de la ciudad como una forma de ficción cultural ... El análisis de la relación entre tecnología y lenguaje percibe no la homogeneización de un mundo dislocado e interrumpido sino nuevos modos de dramatización de la vida cotidiana.” (Delfino 13).

<sup>30</sup> Cfr. el artículo de Milan Chlumsky, “Esteticidad, erotismo y pornografía”. Buenos Aires. CEFyL. 1990.

La pornografía es también un *modo de sexualizar*, es decir una moral: supone la posibilidad de un “sexo bueno” del cual él (el porno) sería su caricatura. Si esto es lo grotesco es por que en otra parte (¿dónde?) está la verdad, el sexo “puro”.<sup>31</sup> Cuestión moral que aparece con toda su fuerza en los debates que, respecto del análisis de la pornografía, sostiene el movimiento feminista (en donde el tema planteó una división fuerte entre prohibicionistas —aliadas con los sectores más conservadores de la sociedad norteamericana— y antiprohibicionistas),<sup>32</sup> debate que tuvo por consecuencia la reflexión sobre la condición masculina y sobre la masculinización de la mujer en relación con la textualidad pornográfica: “el cuerpo femenino desaparece en la inversión y el travestismo: lo que es visto en su lugar es una mujer fálica, portadora de un clitoris-falo, una mujer macho que se excita, eyacula y a la que se sodomiza ... lo que un hombre desea encontrar frente a él es otro hombre” (Dardigna 299).

La técnica no es ajena a esta modalidad del porno; más bien es su condición previa. La buena técnica sexual —la máquina genital— prevalece sobre el deseo: la estética se subordina a la moral fundada en la máquina en un juego en el que lo genital organiza y distribuye las identidades. El modo de representar, vinculado a la técnica, decide sobre los modos de sexualizar: de ahí la discusión eterna —inoperante— sobre la diferencia entre erotismo y pornografía, que funcionan como dos regímenes diferentes de sexualidad, pero organizados a partir del mismo “genitocentrismo furioso que se perpetúa a través de los dos lenguajes” (Bruckner y Finkielkraut 67). Lo que los separa es la investidura semiótica que adorna al erotismo con su retórica del rodeo, en tanto la pornografía aparece aliviada de esos mismos signos: no hay lugar para ellos en la urgencia del mostrar: el sexo es una máquina veloz, que se consume ya, instantánea: fast sex-fast food, órganos sin cuerpo en acción.

<sup>31</sup> “El porno dice: hay un sexo bueno en alguna parte, puesto que yo soy su caricatura ... La pregunta es esa: ¿hay un sexo bueno, hay sencillamente sexo en alguna parte, sexo como valor de uso ideal del cuerpo, como potencial de goce que pueda y deba ser ‘liberado’?” (Baudrillard 1989b, 39).

<sup>32</sup> El movimiento feminista en EE.UU. y Canadá se ha dividido respecto de esta cuestión. En efecto, el debate sobre la pornografía aparece articulado alrededor de la tensión entre lo que ella implica en tanto subversión de la ideología conservadora respecto del papel de la mujer y su correlativo potencial de liberación de la sexualidad femenina y, por otra parte, lo que la pornografía misma implica como ilusión de libertad, en tanto consolida la dominación y los privilegios masculinos: dos modelos de femineidad que no terminan de ser aceptados.



## MÁS ALLÁ ES MÁS ADENTRO: EL GORE

Pensar la pornografía desde el gore<sup>33</sup> (o viceversa) pone en evidencia un supuesto común a ambos: aquel que remite a las fantasías sobre el cuerpo y que, al apoyarse sobre un despliegue desmesurado de carne o sangre, resaltan su irrealidad en contraste con la pretensión documentalista. Simulacros de documental que acentúan esa tensión básica entre el documento como copia fiel de lo real y la ficcionalización inevitable que implica la puesta en relato. Dos filmes de la década del ochenta hicieron efectivo este cruce: *Henry, retrato de un asesino*<sup>34</sup> y *Videodrome*<sup>35</sup> son estilizaciones construidas a partir del cruce de estos géneros "bajos", de los que no solo toman los recursos formales: también se los puede leer como reflexiones sobre el género.

(Otis) Quisiera matar a alguien.

(Henry) Dilo de nuevo.

(O) Quisiera matar a alguien. Quisiera matar a alguien. Quisiera matar a alguien.

(H) Eso es.

*Henry* como bildungsroman: el diálogo de los compinches, ex-convictos, convierte el deseo en una cuestión de lenguaje; basta con enunciarlo para que

<sup>33</sup> Una contextualización del gore como género supone hacer un poco de historia: hablar de su origen, hacia los años 60, en EE.UU., sobre todo a partir de las películas de Herschell Gordon Lewis, hoy prócer del gore, ex-profesor de literatura de la Universidad de Mississippi que pasó de las *nudies* variante soft de lo que posteriormente sería el porno y los *roughies* sexo más violencia a los filmes de terror: *Blood Feast* (1963), *Color me Blood Red* (1965) y *The Gore Gore Girls* (1972) son películas de culto absolutas para los círculos de fans del género. El recorrido de Lewis *nudies*, *roughies*, gore pone en evidencia la conexión efectiva entre ambos géneros. "Cuando la demanda de *nudies* disminuyó, Lewis y Friedman se sentaron e hicieron una lista de los posibles tópicos que podrían vender. En la lista quedó un solo tópico: gore. *Blood Feast* es un accidente de la historia. No intentamos deliberadamente establecer un nuevo género de películas; antes bien, tratábamos de escapar de uno... Eso es parte de estar en el mercado: te posicionas. No se puede interesar a todos todo el tiempo" (Entrevista y biografía de Herschell Gordon Lewis, 34). En cualquier caso, lo que queda claro es que: a) a pesar de no tratarse de films incluidos en el *mainstream* (vgr. Hollywood), tampoco se trata de películas *underground*: más bien a medio camino de ambos, relatos "socialmente poco aceptables" como para no estar incluidos en la filmografía de las majors pero lo suficientemente rentables como para autofinanciarse; b) el modo de circulación de estos films, así como su estrategia de fragmentación del público, coincide con el que señalamos para la pornografía. *Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivos. George Romero). *Eraserhead* (primer medimétraje de David Lynch, 1969). *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hopper, 1974) y *Basket Case* (Frank Hennenlotter, 1981) son los otros títulos principales del parnaso gore.

<sup>34</sup> *Henry, portrait of a serial killer* (Dir: John Mc Naughton. USA, 1986).

<sup>35</sup> *Videodrome* (*Cuerpos invadidos*, según la versión en español). David Cronenberg. Canadá, 1982.

acontezca: las palabras desencadenan episodios (“hagámoslo ya”, es la frase implícita en todo relato pornográfico).

Henry inicia a su amigo en el crimen y formula las reglas técnicas del crimen perfecto: el crimen perfecto es el crimen gratuito. Henry no sabe leer ni escribir, pero mira televisión: aprende en los policiales. Así es como Henry se convierte en una figura amenazante: mata al azar y sin motivo, pero este azar es el resultado de la aplicación de una técnica. “Cualquiera puede obtener un arma; no hay que matar a un chico de la universidad; hay que cambiar siempre el modus operandi; y, sobre todo, lo importante es moverse siempre —“keep moving”—, de ese modo nunca te atraparán”: no dejar huellas.

Los asesinatos de Henry suelen terminar en descuartizamientos: desaparece el cuerpo, desaparece el delito. Reacio a la práctica del sexo, su placer consiste en matar para luego poder “abrir” los cuerpos de sus víctimas. Descuartizar es, literalmente, fragmentar un cuerpo: el goce está ligado a una mirada que devora la interioridad del cuerpo. El asesinato reemplaza al coito e incluso a la violación: sexo fúnebre.

*Videodrome* construye un relato paranoico en el que se cuenta la lucha entre dos entidades abstractas: la New Age (la nueva era) y Videodrome. ¿Qué es videodrome? “Videodrome es solo tortura y homicidio, sin tema ni personajes, es muy real”. “La batalla por la mente de Norteamérica se realizará en la videoarena, en videodrome”. La trama es simple: el dueño de un canal de cable “sensacionalista” —Max— se entera de la existencia de videodrome, un ¿género de películas, canal de cable clandestino? que combina violaciones, torturas y asesinatos, pero con una característica adicional: se transmiten en directo y todo lo que ocurre en ellas es “real”. Sin duda inspirada en el subgénero de las películas “snuff”, es un relato sobre las transformaciones de un cuerpo: el del protagonista —que se convierte en una máquina de video viviente (“matar el antiguo cuerpo, generar la nueva carne”: carne de video)—, el de los espectadores —que se desprenden de la materialidad de sus cuerpos reales para convertirse en imagen—, el de los géneros, en su relación con la tecnología. Si el porno tradicional tiene como motivación inmediata el deseo de probar las delicias del mundo no visible del cuerpo (generalmente el femenino), aquí se trata de gozar a partir de otras fantasías: ver, en una “extensión perversa de la pomografía”,<sup>36</sup> cómo el placer se transforma en dolor. El límite ya no está en la superficie de la piel, sino que ahora hay que investigarlo por dentro.

<sup>36</sup> La expresión es de Linda Williams.

“VAS A ROMPERME EL CORAZÓN” (O ¿DE QUIÉN ES ESA NARICTA?)

Henry rechaza —a su manera, asesinando y descuartizando— todo contacto sexual; Max trata durante todo el film de acostarse con Niki, sin conseguirlo: se ha convertido en pura imagen y esa imagen lo matará. Lo adelantábamos: el género piensa el sexo desde el asesinato y el horror, y el visceramiento y la curiosidad por los interiores del cuerpo reemplazan a la pasión.

El gore se preocupa por la verosimilitud de lo que muestra, no importa cuán terrible o descabellado sea. “Reverencio la verosimilitud, la apariencia de verdad” dice Herschel G. Lewis, uno de los padres del gore, al que le gustaría filmar una película en la que pueda darse el lujo de alguien sangrando de veras ante las cámaras [“the pure luxury of somebody bleeding on the carpet... I would just let 'em bleed!”] (Entrevista a H. G. Lewis, 27). En el mismo sentido, la aparición de monstruos entre el público en los films de terror la idea del *happening* o la puesta en escena de *live shows* dedicados a experiencias gore (con bolsas para vómitos en cada butaca) remiten tanto a los modos de circulación del porno como a la pretensión realista que caracteriza sus modos de representación. Ambos géneros basan la intensidad de sus imágenes en la preeminencia que dan al *mostrar* por sobre el narrar: el gore basa su efecto en la demora, en el detenerse de la mirada sobre el objeto, que es objeto del horror y de placer a la vez.<sup>37</sup>

En tanto reflexión sobre el género, *Henry*... repite esta mirada detenida sobre el horror, pero cambia el centro de interés: ya no es la viscera goteante lo que interesa, sino el plano detalle de la cara del descuartizador en el acto de serruchar, que denota el esfuerzo de su tarea; no importa el acto mismo de matar, sino la mirada fija y alucinada del cadáver de la prostituta con que se abre la película (“show people dying with their eyes open” era la divisa de Lewis; *Henry*... muestra el instante después) o el conjunto de jadeos y gritos que, deliberadamente desincronizados con la imagen, acompañan los paneos sobre las víctimas y que remiten a la escena del asesinato, librando los detalles a la imaginación del espectador. O la escena donde más claro aparece el vínculo genérico, la ya citada de Henry y Otis mirando la filmación de sus crímenes.

En todos los casos estamos frente al mismo problema del modo de representación de la pornografía: el exceso de realidad que, a fuerza de adelantarse a la mirada —a fuerza de ser *obsceno*—, consume su propio objeto y lo desrealiza, lo convierte en un otro siniestro.

<sup>37</sup> “... No tenía presupuesto... ya que no podía mostrar un alien saltando del interior del pecho de alguien (un efecto de esos hubiese costado más que toda mi película) lo que hacía en su lugar era penetrar en alguien y realmente sacarle todo afuera y acariciarlo y dejar las vísceras goteando [dig into somebody and actually pull the stuff apart and fondle it and let the viscera drip]... Aún hoy no conozco a ningún productor de cine que tenga el coraje (coraje sea quizá equivocado: quizá ¿ falta de buen gusto?) para demorarse en las tomas del modo que nosotros lo hacíamos” (Entrevista a H. G. Lewis. 28).

## LOS FERROS DE PAVLOV

Si la pornografía se define por sus efectos (“excitar al espectador”), el gore no pone menor énfasis en ello. La identificación con los personajes que estimula al pornógrafo, en relación con lo que definimos como los modos de percepción del género, se piensa desde el gore como preconditionamiento para producir el horror: desde monstruos vivos en la entrada del cine o bolsas para vómitos en los asientos hasta los trucos clásicos de las películas clase B (efectos de la banda sonora, close-ups por la espalda de los actores un instante antes de la aparición de lo siniestro, etc.), todo está en función del efecto.<sup>38</sup>

*Videodrome* analiza este funcionamiento en términos de conspiración. La sociedad es un campo de batalla (“La batalla por la mente de Norteamérica se realizará en la videoarena, en videodrome” enuncia uno de sus personajes) y el arma principal de esta batalla es la televisión: videodrome es el sexo y la muerte en directo, la culminación de la pulsión escópica que aspira a hacer real la imagen (realizar lo imaginario), pero que ante la imposibilidad de su objetivo revierte en su contrario: imaginariza lo real. Cuando todo es imagen, el cuerpo se reduce a la mirada y no quedan sino distancias. En videodrome se habla sobre sexo, pero el sexo no existe: puro efecto de discurso, no se lo muestra en absoluto; como la perversión sadiana, basta con enunciarlo para que exista. Los medios (la tv) se conciben así como parte de un gran aparato hipnótico, máquina de control social orientada a lograr una perfección técnica que la ficción organiza alrededor de la representación conjunta del sexo y la violencia.

## UN PASO AL MÁS ALLÁ

La caracterización de la pornografía contemporánea intentó describir los modos en que el género lleva a cabo una construcción particular de lo visible en relación con las alteraciones en la percepción del cuerpo y la fragmentación de la imagen. Pero esta construcción se mueve, se transforma, modifica su perfil: los géneros se contaminan y cambian, estableciendo nuevas relaciones entre ellos y el estado de la sociedad en que se operan los cambios.<sup>39</sup> En este sentido es que planteamos el cruce del gore con ciertos modos específicos de la pornografía: no una mera

<sup>38</sup> “Debes colocarte en la posición de la persona que mira... [se debería pensar] en términos de la reacción de la audiencia... los directores suelen preocuparse más por la toma en sí que por el efecto sobre la pantalla” (Entrevista a H. G. Lewis, 29).

<sup>39</sup> Este planteo se hace en el mismo sentido en que Ricardo Piglia postula sus tesis acerca del cruce de elementos de la ciencia ficción y del policial (principalmente las nociones de amenaza y de delirio interpretativo) para dar lugar a un nuevo género que define como “ficción paranoica”.

continuación sino más bien una formación paralela que se articula a partir de las mismas obsesiones sobre el cuerpo. Se trata a veces de reemplazar simplemente unas piezas por otras: donde la pornografía coloca el orgasmo, el gore prefiere el asesinato. Todo ello puede ser obviamente pensado a partir de lo que Foucault denomina el "eretismo discursivo generalizado" (Foucault 1987) que, desde el siglo XVIII, no deja de producir discursos sobre el sexo: así, el crimen del gore puede ser pensado como una variante en la que el siglo XX piensa el sexo: sexo y terror, horror al sexo.

Si "la belleza es aquel grado de lo terrible que todavía podemos soportar" (Rilke), se entiende que, en cierto sentido, hasta cierto punto, la pornografía y el gore son formas que aspiran a un más allá; en tanto lo terrible que no podemos soportar, eligen colocarse más allá de toda belleza.

HORACIO L. GUIDO

Universidad Nacional de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- ARCAND, BERNARD. 1993. *Antropología de la pornografía. El jaguar y el oso hormiguero*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BARTHES, ROLAND. 1969. "El árbol del crimen", en AA.VV. *El pensamiento de Sade*. Buenos Aires, Paidós.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1989 a. *Las estrategias fatales*. Madrid, Anagrama.
- . 1989 b. *De la seducción*. Buenos Aires, REI.
- BELL, DANIEL. 1993. "Las contradicciones culturales del capitalismo", en Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires, La Marca.
- BRUCKNER Y FINKIELKRAUT. 1988. *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Anagrama.
- CHARNEY, MAURICE. 1981. *Sexual Fiction*. New York, Methuen & Co..
- DARDIGNA, ANN MARIE. 1981. *Les Chateaux d'Eros*. Paris, Máspero.
- DELEUZE, GILLES. 1993. "Tocar la técnica", en Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires, La Marca.
- DERRIDA, JACQUES. 1980. *La ley del género*. Glyph, n° 7, París.
- Entrevista y biografía de Herschell Gordon Lewis ("Incredible strange films": entrevista a Herschell Gordon Lewis por Boyd Rice). en *Re-Search*, N° 10, New York. 1986.
- FOUCAULT, MICHEL. 1987. *Historia de la sexualidad*. Madrid, Siglo XXI. 3 vol.
- GUBERN, ROMAN. 1989. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal.
- KENDRICK, WALTER. 1987. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. Harmondsworth, Penguin Books.
- LIFOVETSKY, GILLES. 1989. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.

- SÁNCHEZ, MATILDE. 1992. "Anatomía de un montaje de imágenes", en *Clarín. Cultura y Nación*, Buenos Aires, 4 de junio.
- SCHMUCLER, HÉCTOR Y PATRICIA TERRERO. 1993. "Técnica y cultura urbana", en Silvia Delfino (comp.)
- SONTAG, SUSAN. 1985. "La imaginación pornográfica", en *Estilos Radicales*. Barcelona, Muchnik.
- VIRILIO, PAUL. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.
- WILLIAMS, LINDA. 1989. *Hard Core Power, Pleasure and "The frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

## DE LA ANTROPOFAGIA AL TROPICALISMO: EL SIGNO CONCRETO DE UNA CULTURA EN FORMACIÓN

*"Leer y escribir", dos disyuntivas que fundan el gesto cultural que reconocemos como "Occidente". Lo supo Barthes en Francia, aquí lo sabía Borges y hoy podemos cifrarlo en los signos de Homi Babha: "Occidente" es el resultado de una escritura (política) cuya lectura (religiosa) está obligada a confirmar la "verdad" en esas creaciones (bajo el régimen necesario de la trascendencia). Aún es frecuente, en este lado del mapa, que cierta crítica literaria lea las producciones de principio de siglo en arreglo a categorías culturales adecuadas a la manufactura europea sin evaluar el peso específico de lo realizado aquí y allá y su proyección (hacia atrás y hacia adelante) en la experiencia histórica de América Latina. Luego, el concepto de "vanguardia histórica" surge de un corpus que no excede ni el estilo ni los rasgos étnicos ni las fronteras del mapa del "Viejo Mundo".*

*En los asuntos culturales del Brasil, desde el año 22 hasta el presente, los poetas mutaron en constructores de una "historia" que primero imaginaron y luego llevaron a la práctica a través de acciones en verso y "reverso". Su método y su objeto fueron los "recorridos": la embestida contra toda forma cristalizada de sometimiento. A partir de los manifiestos "antropófagos", el intelectual brasileño fue tentado de movimiento y desde entonces interrogó hasta los pliegues más arrugados de su tránsito histórico, deservolviendo aptitudes y fracasos, ideas de extraña subversión y belleza. "El deseo de buscar uno por uno y pronunciar el escándalo", según resume un verso de Ana Cesar.*

*Lo que sigue es una suscita reflexión sobre cierta poesía producida en el Brasil a lo largo del siglo XX y es, además, el fruto de una voluntad: la de no restablecer las formas de manipulación consagradas contra la diferencia cultural para homologarlas luego, en el campo de los estudios literarios.*

SEGUIMOS NOSSO CAMINO: ANTROPOFAGIA, ANTITRADICIÓN DIALÓGICA

Desde el punto de vista programático, el Modernismo brasileño no fue un movimiento homogéneo ni en los antecedentes que reconoció ni en las consignas que supo elaborar. Al igual que otras vanguardias, los brasileños cantaron a la máquina, al vértigo y al desenfado apropiándose del espacio urbano como horizonte en el cual, a partir de ese momento, pondrían en práctica sus acciones. En el discurso de apertura de la segunda noche de la Semana de Arte Moderno (San Pablo, 1922), Menotti del Picchia, orador oficial, declara:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. [...] Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacrônicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a fruta dos pastôres da Arcádia e os seios divinos de Helena! (Bosi 380)

La proclama celebrará, además, el advenimiento de “um arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério” (Bosi, 381). No obstante, si en la ponderación programática de la vanguardia europea se pueden trazar redes de filiación estética y/o ideológica divergentes, lo mismo ocurrió con los brasileños que, con posterioridad a la Semana se reagruparon según estas divergencias: el grupo *Anta* -ultranacionalista, ufanista-, el *Verde-amarelo* -de extracción nacionalista popular- y *Antropofagia* -de filiación izquierdista-. Cada una de las facciones produjo materiales de calidad diversa aunque emparentados en un sentimiento que adquirió estatus nacional: la conciencia de que Brasil había ingresado (o que debía hacerlo) al campo de la Modernidad.

¿En qué se diferencian los planteos de Oswald de las otras propuestas vanguardistas? En primer lugar, es válido pensar que la elaboración de manifiestos (Oswald produjo dos: “Poesía Pau Brasil” -1924-, y “Antropófago” -1928-), supone una formulación teórica más o menos orgánica. En segundo lugar, dichos manifiestos, no sólo ordenaron significativamente la serie de ocurrencias estéticas, sino que diseñaron un perfil de intelectual al cual los artistas brasileños ya no podrían ser indiferentes. En el Postfacio de su edición de los Manifiestos Antropófagos, Gonzalo Aguilar (86) comenta: “La invención de la antropofagia reformula la vanguardia y, como práctica viene a resolver la inserción de la cultura y el arte nacionales en la modernidad cosmopolita, de un modo crítico y novedoso.”

En este sentido pueden leerse las líneas que siguen: “...hubo un estallido en los aprendizajes. Los hombres que todo lo sabían se deformaron como látex inflado. Reventaron.” (“Manifiesto Poesía Pau Brasil”, en De Andrade 1993, 16). O estas otras:



Tupi or not tupi that is the question. [...] Queremos la Revolución de los indios Caribes. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre. (...) Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo sin fecha. Sin firma. Sin Napoleón ni César (“Manifiesto Antropófago”, en De Andrade 1993, 31).

Ya puede inferirse el centro neurálgico al que Oswald remite el dato histórico ocupado, sobre todo, en la cuestión indígena. También, el hecho evidente de que la exhortación revisionista que articula programáticamente ambos manifiestos, se entrama con la cuestión estética y no como un dato ajeno a ella.

Otra distancia que se abre entre Oswald y las demás facciones modernistas, es lo que podríamos llamar (sólo provisionalmente de acuerdo con Gonzalo Aguilar) *la utopía antropófaga* en virtud de la cual la creación y el desarrollo de la identidad cultural brasileña estarán íntimamente ligados a una práctica estética sostenida por la voluntad de operar sobre la historia social como estrategia de ingreso a la modernidad.

En este plan, el nombre del grupo no resulta una invención caprichosa. Oswald escoge el término “antropofagia” para designar su ecuación estético-conceptual ya que

como acto religioso, pertenece al rico mundo del hombre primitivo. Su sentido armónico y comunal se opone al canibalismo, que viene a ser la antropofagia por gula y también la antropofagia por hambre, conocida a través de la crónica de las ciudades sitiadas y de los viajeros extraviados.

La operación metafísica que se relaciona con el rito antropofágico es la de la transformación del tabú en tótem. Desde el valor opuesto, al valor favorable. La vida es devoración pura. En ese devorar que amenaza cada minuto la existencia humana, al hombre le corresponde totemizar el tabú (De Andrade 1981, 177).

Se comprende ahora en qué medida los antropófagos se inscriben en una línea de reflexión histórica y cultural para reclamar una síntesis que impugne la lógica oficial. Esta resituación en la “tradición” resulta necesaria ya no para homologar el canon estético burgués -proveniente de una versión histórica que se pone en cuestión-, sino para reestablecer, en los objetos y en los discursos producidos a partir de la “Conquista”, los rastros de una cultura anterior a la irrupción europea. En otras palabras, lo que se juega aquí es el nombre, el origen, la paternidad y, como propone Haroldo de Campos, en este caso “tradición” debe entenderse como *antitradición*.

Mientras el dilema de la vanguardia europea fue el grado de ruptura con las ofertas estético-formales del pasado pero, al mismo tiempo, su inobjetable filiación con aquéllas, la Antropofagia postulará la negación absoluta de

conceptos tales como “Descubrimiento/Conquista” en tanto ecuación que data el origen histórico de América. Es que, así concebida la historia, dicha noción legitima la violencia ejercida contra la diferencia cultural y, en esos términos, la ruptura del diálogo posible entre Occidente y el “Nuevo Mundo” homologará, más tarde, categorías tales como “civilización”, “barbarie” o “subdesarrollo”.

Desde este punto de vista, los antropófagos pueden ser concebidos como “artistas orgánicos” dispuestos a ganar un espacio hegemónico; para ello, toda categoría cultural positiva (la “Verdad”), será puesta a contraluz con la noción de “antropofagia” tal como la describe Haroldo de Campos (1982):

...el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” (...), sino según el punto de vista irrespetuoso del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago. (Antropofagia) no supone una sumisión (una catequesis), sino una transculturación: aún mejor, una “transvaloración”, una visión crítica de la historia como función negativa, susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción. Todo pasado que nos es “otro” merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado.

Al cabo, la lógica del catecismo y la lanza, protagonista de la voz histórica oficial, devienen travestidas en el diálogo carnalesco-nutritivo imaginado por Oswald.

#### *VÍCIO NA FALA: ANTROPOFAGIA, POÉTICA Y LENGUAJE*

En cuanto a los procedimientos, Oswald desarrolla la experimentación formal en todos sus aspectos sin desestimar técnicas ni materiales. Un recurso impuesto por los modernistas, y que la Antropofagia explotó de manera ejemplar, fue la confección de textos en trama con fragmentos de crónicas históricas. Aplicando la técnica del montaje se ensamblan, con los propios versos, párrafos, sintagmas o palabras hasta componer una poesía de alto contenido sustantivo (concentración significante), que resultará el antecedente más firme del Concretismo de los años 50. Estos montajes, pues, serán formalizados bajo el esquema de la ironía y la parodia, los recursos antropófagos por excelencia, como consecuencia de lo cual la poesía oswaldiana resultará fragmentaria, de escasa adjetivación y rica en juegos fonéticos.

En tanto procedimiento, la Antropofagia trasvasó la época de experimentación de la vanguardia y a sus propios actores. Como si hubiera decidido una cruzada contra el silencio, desde entonces, la poesía de Brasil reavivó en sí misma su energía significante, su voluntad de nombrar, la amistad de una métrica dispuesta a otorgar la palabra para que el diálogo no cese.

No podía estar ausente de este programa la reflexión acerca de la lengua, que también tiene sus antecedentes. En el año 1896 se funda la Academia Nacional de Letras de Brasil que declara el Portugués peninsular como la lengua nacional. Veinte años más tarde, los modernistas incluían entre sus urgencias programáticas la ampliación del diccionario a los vocablos provenientes de lenguas indígenas y africanas, y la normatización y unificación de la fonética (que, por entonces y durante mucho tiempo después, mantuvo registros orales diversos), la acentuación y la ortografía.

Acerca de esta cuestión, los antropófagos van a plantear: "La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos" (De Andrade 1993, 16).

Será en el año 1971 cuando, efectivamente, se logre la tan esperada reforma y la gravitación de este acontecimiento puede medirse en términos de inversión de la ecuación colonial: el Portugués que se habla en el mundo es el del Brasil y no el peninsular.

En resumen: sugerimos un primer plano de conceptualización en el que "Antropofagia" se articula negativamente en tanto concepto que viene a refutar la tradición histórico-cultural; y un segundo plano que refiere a la cuestión estético-lingüística, en donde "Antropofagia" funciona como procedimiento poético y como norma lingüística. Desde cualquiera de estos puntos de vista, sutil y fatalmente como el hilo de Ariadna, la "utopía antropófaga" desenvuelve su burla al escepticismo constatando en cada uno de estos actos la medida de un verso *cargado de futuro*.

#### *E SE VAE COM ELLE PERA SUAS TERRAS: RECORRIDOS*

Es tiempo de mencionar lo que aparece como el punto de renovación radical de la poética de Oswald y que, según intentamos demostrar, fue el legado que recogieron las generaciones posteriores. Dos líneas llaman la atención en sus manifiestos: "Una única lucha -la lucha por el camino" (Pau Brasil); y "Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos." (Antropófago).

"Camino" y "recorridos" comparten un buen porcentaje de su campo semántico. El sustantivo "recorrido" (*percurso*) deriva del verbo "recorrer" (*percorrere*) derivado, a su vez, del verbo latino *percurro*. Los diccionarios latino, portugués y español apuntan varias acepciones: "Atravesar corriendo/ Recorrer con los ojos, con el pensamiento, con la imaginación/ Pasar por los puntos de un camino/ Leer un escrito rápidamente para ver qué contiene o buscar algo/ Correr a un lado y otro cosas que están en fila para que ocupen más o menos espacio." El movimiento, la indagación y la aventura podrían ser la cifra semántica del verbo (*recorrer*) y su sustantivo derivado (*recorrido*).

Es allí donde queda expuesta la gran operación metonímica de Oswald, su sueño magnífico: un antropófago devora a su enemigo con el objetivo de apropiarse (y conservar) lo mejor de él. Lejos de malograr su sustancia, aquel otro devorado se transforma en objeto de nutrición de su devorador. A partir del contacto de esos dos cuerpos, esos dos lenguajes, esas dos culturas, la Antropofagia opera su síntesis: desde ahora, la "lucha por el camino" diversifica sus signos para establecer el "recorrido" virtual de todo antropófago:

Bárbaros, crédulos, pintorescos y cordiales. Lectores de diarios. Pau-Brasil. La selva y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Pau Brasil.

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Unica ley en el mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. (...) Somos concretistas. Las ideas vigilan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y otras parálisis. Por los recorridos. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas. ("Manifiesto Antropófago", en De Andrade 1993, 35-6).

Se juega, sí y cada palabra concreta un disparo después del cual "la realidad" deberá correr sus anhelos: la utopía de Oswald (cualquier utopía), como la literatura, midieron su eficacia en el tamaño de su esperanza.

#### *ONDE QUER QUE VOCE ESTEJA: LA POESÍA CONCRETA EL ESPACIO*

Los primeros diseños concretos fueron realizados por el grupo *Noigandres* integrado por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, alrededor del año 1952. El grupo se propone indagar la sintaxis espacial hasta llegar al escandaloso abandono de la frase verbal.

La poética concreta se afirma así en las antipodas de la lírica intimista y estetizante que caracterizó a la década del '40 cuyas manifestaciones exceden el mapa del Brasil (por ejemplo, Ungaretti y Montale). De hecho, los concretos retomarán las formas experimentales y temáticas de la vanguardia del '22, en particular, los postulados de Oswald de quien se imponen herederos "por antropofagia directa". Abiertamente antiimpresionista, la Poesía Concreta también reestablece los procedimientos estructurales del futurismo (en su versión rusa e italiana) y del dadaísmo. A partir de allí, el grupo *Noigandres* inicia la exploración de la materialidad del significante: el sonido, la letra impresa, la línea, la superficie de la página, eventualmente, el color y la espesura tipográficas.

Comprender la estética concreta importa, antes que nada, la consideración del contexto político-social en el cual se desempeñaron sus poetas y,

fundamentalmente, el protagonismo que, paulatinamente, adquieren los medios y la publicidad en la comunicación de masas. En manos de un nacionalismo de derecha (las libertades democráticas están restringidas, el P.C.B. proscrito), Brasil navega las aguas de una sinuosa e irregular modernización iniciada en 1937 por Getulio Vargas (Estado Novo), y que será acompañada por un enérgico desarrollo industrial —en 1953, Vargas crea Petrobras “instituyendo así el monopolio estatal de extracción y refinamiento de petróleo” (De Andrade 1981, 407).

Así pues el universo de los concretos no está impregnado de futuridad como el de las vanguardias del '22. A los desvelos de Oswald por establecer el concepto de “antitradición” como punto de partida (para la renovación estética) y campo que resignifique la ubicación cultural del Brasil, se corresponden los intentos de Augusto, Haroldo y Décio por posicionarse en el mapa (histórico y literario) de posguerra con el cual establecerán un diálogo singular. Augusto declara: “la poesía concreta comienza por asumir una responsabilidad total frente al lenguaje: aceptando el presupuesto del idioma histórico como núcleo indispensable de comunicación, se niega a absorber las palabras como meros vehículos indiferentes, sin vida sin personalidad sin historia tumbas-tabúes con que la convención insiste en sepultar a la idea”. (*De Campos*, 1994, 105).

#### *NADA É PERDIDO: UNA POESÍA MENOR*

¿De qué modo opera (puede operar) una vanguardia a mediados del siglo XX?  
 ¿Qué orden de asuntos provee sustento a la economización de la poesía bajo la perspectiva del ocaso de la aptitud comunicativa del lenguaje? Luego, si la medida de toda vanguardia es su resistencia a una tradición, ¿cuáles serían, en el caso de la Poesía Concreta brasileña, las impugnaciones y las homologaciones pertinentes? ¿Qué tipo de exploración se propone, cuál será el horizonte de sus recorridos? En un texto publicado en 1978 Augusto (7) explica:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo.

Ya no se trata, por lo visto, de discernir en atención a historicismos grandilocuentes. Además, aun en estas latitudes, la didáctica de la guerra pulverizó la urgencia y la nostalgia: la consigna será, de ahora en más, preservar el presente y su enunciado. Para que la literatura recupere un territorio de participación entre los sucesos culturales deberá desplazar sus signos, articular su mirada (y sus requiebros) políticamente, colectivizar su repertorio tecnológico.

Veinte años antes de las formulaciones de Deleuze y Guattari, la Poesía Concreta pone en acto (y conjetura la antología para) una "poesía menor":

mallarmé (un coup de dés, 1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos -ideogramas), cummings y, en un segundo plano, apollinaire (calligrammes) y las tentativas experimentales futuristas-dadaistas están en la raíz del nuevo procedimiento poético, que tiende a imponerse a la organización convencional cuya unidad formal es el verso (libre inclusive). (De Campos 1994, 106).

Sumergidos (y emergentes) en una sociedad ya industrializada (la Poesía Concreta vio la luz en San Pablo), estos poetas se reconocen en (desde y hacia) un arco de tradición "tecnicista" cuyo inicio histórico-estético habría emprendido Mallarmé. En la medida en que el material significante asume en esta estética un primer plano verbal y visual, la innovación atravesará aspectos que comprometerán diversos campos: el semántico (ideogramas, polisemia, juegos de palabras); el sintáctico (ruptura o atomización de las partes del discurso, yuxtaposición, redistribución de elementos, ruptura de la sintaxis proposicional); el lexical (sustantivos concretos, neologismos, tecnicismos, palabras extranjeras, siglas, términos plurilingües); el morfológico (desintegración del sintagma en sus morfemas, separación de los prefijos, las raíces y los sufijos, uso intensivo de ciertos morfemas); el fonético (recurrencia a figuras de repetición sonora: aliteración, asonancias, rimas internas, preferencia por los grupos consonánticos); y el topográfico (abolición del verso, ruptura de la linealidad, uso constructivo del blanco, ausencia de signos de puntuación, constelaciones, sintaxis gráfica).

El principio lingüístico general que subyace a la poética concreta es la sustitución de la estructura oracional por otras nominales, relacionadas espacialmente en dirección horizontal y vertical. Mediante el recurso del juego, el enigma y la sorpresa se proponen desautomatizar el lenguaje, sacarlo de su campo de acción y hacerlo operar en el espacio más allá de la lógica gramatical a la que está habituada el lector (cfr. Bosi, 530). Habría que agregar que la exploración de las semejanzas sonoras sugiere el presupuesto de que habría relaciones no arbitrarias entre el significante y el significado, criterio que los concretos toman de Jakobson y también de Saussure.

Palabras, sonidos, colores, el horizonte de correspondencias que los concretos habilitan es, según define Gonzalo Aguilar, la destrucción de "los hábitos de lectura obligando a un desplazamiento que transforma al receptor en un productor" (De Campos, 1994, 125). La especificidad literaria, entonces, no sólo debe buscarse en las condiciones de producción sino, en virtud de aquella ilusión que caracteriza los empeños de la literatura, en las reglas y condiciones de la recepción de una obra. En donde "obra" y "autor" desplazan (no anulan) sus competencias habituales:

funciones-relaciones gráfico-fonéticas ("factores de proximidad y semejanza") y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición implican una dialéctica simultánea de ojo y respiración que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible "verbivocovisual", yuxtaponiendo palabras y experiencia en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible. (*De Campos*, 1994, 106).

#### *CORAÇÃO CABEÇA: CRÍTICA Y VERDAD CONCRETAS*

Parece oportuno acudir a Blanchot para dilucidar cuál es la relevancia de la Poesía Concreta en tanto proyecto que, elaborado en la periferia, restablece un círculo de tradición que recorre desde Mallarmé (y su concepción de símbolo) a Valéry para cerrarse sobre el propio Blanchot (101):

Mediante el símbolo, pues, hay salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, caída; no se pasa de un sentido a otro sentido, sino a otra cosa, a lo que parece distinto a todos los sentidos posibles. [...] Todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que ha de vivirse, un salto que ha de cumplirse. Por lo tanto, no existe símbolo, sino experiencia simbólica. El símbolo nunca es destruido por lo invisible o lo indecible a que pretende apuntar; al contrario, alcanza, en ese movimiento, una realidad que nunca le otorgaría el mundo corriente, tanto más árbol cuanto que es cruz, y tanto más visible a causa de esa esencia velada, más parlante y más expresivo por lo inexpresable en cuya proximidad nos hace surgir mediante una decisión instantánea.

La versión de Valéry (115) no difiere demasiado: "símbolo [...] pobre palabra [...] no contiene sino lo que uno quiera; si alguien le atribuye su propia esperanza, en ella la encuentra".

Lo que se juega en estos conceptos es la competencia representativa del lenguaje. Que no está negada sino, caso contrario, "haciendo máquina" en una otra conciencia: el lector. Lo que sí se cancela (o por lo menos queda en suspenso), es su atribución de verdad: el lenguaje sólo puede ser una representación de otra representación. Entonces el imperativo de trascendencia queda pulverizado para dar lugar al devenir. En cada palabra, en cada verso, en cada sonido sucede la reinauguración de una voluntad desplazada (desdoblada y dispersa), que le otorgará sus propios rasgos e ilusiones.

En este sentido, no sería justo coincidir con los detractores de esta poética, según los cuales la técnica concreta banaliza el poema y provoca en el público el azoramiento y la indiferencia. Es evidente el uso intensivo del lenguaje que se propone aquí, pero también la extenuación a la cual la propia lengua se expone en su ordenamiento gramatical (piénsese en un Góngora o en un Whitman) y que es aprovechada en toda su magnitud por la retórica concreta: "poesía de dar el

nombre/nombrar es dar el nombre" (*Dossier Brasil, Diario de Poesía* 5). Como aclara Augusto:

En cuanto a la acusación de que yo descarto la palabra a causa de la preocupación por la imagen, es más que nada un preconceito, en este caso de índole literaria. Son raros los poemas en que no uso palabras. Con los recursos visuales y la concisión en el vocabulario, creo, por el contrario, valorizarlas, restituirles su valor original, en vez de diluirlas en vano palabrerío. Mi poesía es -si así lo quieren- una poesía de palabrotas. LUXO LIXO. (*De Campos, 1994, 97*)

El círculo se abre, dijimos, en Mallarmé: "Todo ocurre, en resumen, por hipótesis: se evita el relato" (Baudelaire 33). A mitad de camino entre los sueños de Oswald y las ruidosas correspondencias del Tropicalismo, la Poesía Concreta retoma los términos a partir de los cuales Valéry (131) interroga a la obra de Mallarmé:

¿Qué queremos, si no es producir la impresión portentosa, y durante algún tiempo continua, de que entre la forma sensible de un discurso y su valor de cambio en ideas existe no sé qué unión mística, qué armonía, gracias a las cuales participamos de un mundo enteramente distinto del mundo donde las palabras y los actos se responden?

En ese mismo texto, unas páginas más adelante, Valéry (139) sostiene que la letra mallarmeana "hacia suponer imperiosamente todo un sistema de pensamiento referido a la poesía, tratada, ejercida y reanudada sin cesar como una obra esencialmente infinita, para la cual las obras realizadas o realizables no son más que los fragmentos, los ensayos, los estudios preparatorios." O como escribió Augusto De Campos (1978, 8): "A poesía é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço".

En este contexto, podemos establecer una línea de "tradición" fundada por la Antropofagia que abrió el juego de un nuevo ciclo cultural cuyos imperativos debían ser la revisión histórica, la determinación lingüística y la libertad estética. A mediados de siglo, un grupo de poetas embiste contra la opacidad del lenguaje, el aislamiento de la poesía y la pastoral del autoritarismo, todo eso junto y de una sola vez. Se llamaron Poetas Concretos (como Oswald) y se devoraron lo mejor del pasado para *trans(h)istorizarlo* y devolverlo hecho imagen y sonido en un anuncio multimediático que dejó perplejo a su propio entorno. Como recuerda Haroldo (1982): "La poesía concreta representa el momento de sincronía absoluta de la literatura brasileña. No sólo puede hablar la diferencia en un código universal [...] sino que también, metalingüísticamente, repensó el propio código, la propia función poética (o la manipulación de ese código). La diferencia (lo nacional) pasó a ser con ella el lugar operativo de la nueva síntesis del código universal."



*MAS TUDO É MUITO MAIS: LA METONIMIA TROPICALISTA*

Estamos en los años sesenta. Si algo caracterizó a los jóvenes de esa época, en cualquier punto del planeta, fue la gravedad de sus enunciados: la muerte impregnó sus papeles, sus ruidos y sus prácticas (públicas y privadas). La contrapartida de esto no superó el fundamentalismo ingenuo del *flower power*. De todos modos, proliferaron las fórmulas binarias cautivando fieles en uno y otro extremo: lo viejo o lo nuevo, subdesarrollo o tecnología, libertad o dependencia, la guerra o la paz. Sometida, inadvertidamente, a una nueva versión maniqueísta, la década del '60, en general, no alcanzó a producir una síntesis que superara la estrategia fundante de la cultura occidental. La guerra, también en este caso, contaminó las prácticas culturales en tanto dato histórico (pasado) y acontecimiento-marco de producción (presente) de las mismas.

Como en todo el mundo, en Brasil las consignas de los jóvenes parecen admitir un formato "agremiado" y de doble signo: reaccionarios ("joven guardia") y revolucionarios ("M.P.B.")<sup>1</sup>. País de indígenas, africanos y blancos, la historia de sus ritos y creencias revelará (disuelta, extenuada y hermosa), la secreta intimidad entre la música y la poesía. En resumen, la música popular será el escenario de la disputa y también el campo donde germinará una experiencia estética cuya dimensión e intensidad no registran antecedentes.

Sonidos electrónicos, yuxtaposiciones rítmicas, caos gramatical, parodias y absurdos conjeturales, leyendas míticas y la actualidad de los periódicos, son algunos de los materiales que reunió el Tropicalismo en el desmesurado tejido de sus versos. La técnica será igualmente diversa a los elementos: la *bossa nova* con pie en João Gilberto, el *pop* a partir de las dilucidaciones de Stevie Wonder, las notaciones musicales afrobrahianas heredadas de los cultos religiosos, la rítmica inquietante del carnaval de Salvador.

"O Tropicalismo [...] era um movimento sincrético, sem estilo, sem forma. Era um antimovimento, uma ação para libertar as pessoas da obrigação de participar desse ou daquele movimento" (Luccessi 248). La base del Tropicalismo es sencilla, vital y procaz: la vida puesta en movimiento, corcheas y metáforas cohabitando el film cotidiano. Y sobre todo eso: la conciencia de un sujeto cuyo devenir cinematográfico es irrefutable. La masa y el individuo, la prosa y la poesía, el tiempo histórico y el tiempo emocional, el paraíso y el desierto, pueblos nordestinos y metrópolis futuristas se corresponden en los ambientes carnavalizados y tan salvajemente reales que describe la estética tropicalista: una detonación de risa contra el oxímoron de su generación.

Situando-se desde logo no grupo dos inventores, isto é. dos artistas vocacionados para a descoberta de territórios inexplorados. Caetano não

<sup>1</sup> M.P.B. = música popular brasileira.

se limitou a impelir a música popular, até então contida numa dinâmica cultural acanhada, a participar ativamente da renovação da linguagem artística. Baiano e estrangeiro, ele foi o nosso grande sincretista. Um novo antropófago, bárbaro e doce, capaz de ligar, em sua música aberta, em sua poesia-qualquer-coisa, as pontas das mais diversas poéticas potencialmente vivas, de Gregório a Pastinha, de Gil a Sousândrade, do rock a Smetak, do concreto ao Xingu. Puxada por Caetano, a poesia-música rompeu as barreiras entre o popular e o erudito. E se expôs, radicalmente, com todos os riscos, às largas e despreparadas platéias do consumo, levando a um extremo limite a tensão comunicativa entre a informação nova e o repertório coletivo de redundâncias. Vivas e vaías".<sup>2</sup>

Todo y mucho más.

#### AVANÇANDO ATRAVÉS DOS GROSSOS PORTÕES: EL CULTO ANTROPÓFAGO

A principios de siglo, está dicho, la Antropofagia sentó las bases de una estética radical que propiciaba la revisión de la historia y la norma lingüística como acrobacias imperativas para una reafirmación cultural auténticamente brasileña e innovadora. La poética de los recorridos formulada por Oswald, definió la simpatía antropófaga hacia toda y cualquier manifestación cultural (local y foránea), eliminando de su diccionario las conjunciones disyuntivas. El banquete oswaldiano no impugnó el exceso, la sensualidad ni la irreverente cercanía de las formas cultas y las populares. Y así abrió los límites de la constelación poética hasta las lógicas (o ilógicas) fronteras del universo concebible.

En un punto, este sistema hace puente con la máquina de guerra deleuzeana y las discontinuidades discursivas que Foucault planificó para imaginar la historia de Occidente. En ese punto, la vanguardia antropófaga recorre el mismo sinuoso camino de abominar del documento histórico que despachó los asuntos del Brasil a fuerza de una sangrienta transculturación.<sup>3</sup>

Pero si Oswald echó a rodar una piedra fatídica para Drummond o para Augusto, cuando ellá misma irrumpe en los cuadernos de Caetano se pulveriza y, transformada en *poemacanción* recupera su forma de erizo. Es el momento en que el Tropicalismo establece su coartada:

<sup>2</sup> Augusto de Campos citado por Hebert Fonseca en *Caetano. esse cara*. Editora Revan, 145.

<sup>3</sup> "En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad: mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos" (Michel Foucault, *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1987).

- I Nada de novo sob o sol. Mas o sob o sol.  
 II Evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa.  
 III Cantar muito.  
 IV Soltar os demônios contra o seco dos anjos.  
 V A subliteratura. A subliteratura e a superliteratura. E até mesmo a literatura.  
 VI Por que não?  
 VII Jazz carioca. Samba paulista. Rock baiano. Baião mineiro.  
 VIII Jazz carioca feito por mineiros. Samba paulista feito por baianos. Baião mineiro feito por cariocas. Rock baiano feito por paulistas.  
 IX E até mesmo a música, por que não?  
 X Mas sob o sol.  
 XI A década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.  
 XII Exemplos: a obra de Jorge Mautner. A pessoa de Donato. O papo de Gil. O significante em Maria Bethânia. O significado em Elis Regina. Baiano e os Novos Caetanos etc.  
 XIII Fama e cama. Sempre de novo deitar e criar.  
 XIV Salvador Dali no Fantástico.  
 XV O show da vida.  
 XVI Bob Dylan Live.  
 XVII Qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. Ridiculamente, não vê nenhum paradoxo nisso. Decididamente a favor do advérbio de modo.  
 XVIII A televisão está melhor do que o carnaval. Insistir no carnaval.  
 XIX E de novo sob o sol. E sempre.<sup>4</sup>

Sin embargo, la declaración de guerra fue anterior y, paradójicamente, se llamó *Alegria, Alegria*,<sup>5</sup> *la marchinha* que evoca en su introducción los primeros acordes del himno nacional brasileño. Éste no es un dato menor, porque *Alegria, Alegria*, pone en primer plano la voluntad de desfigurar el documento sobre el cual se reconoce la versión oficial de la historia:

Caminando contra o vento  
 Sem lenço sem sem documento  
 No sol de quase dezembro  
 Eu vou...

Si en el despojo del documento (que, no obstante, se repone musicalmente), podemos leer una advertencia sobre el marco de interpretación del pasado, en los lugares que describí el recorrido del sujeto podemos reponer el presente de sus enunciados, las condiciones en que los mismos son producidos:

<sup>4</sup> Caetano Veloso. "Manifiesto del Movimiento Cualquier Cosa" en *Qualquer Coisa*. Philips/Phonogram. 1975.

<sup>5</sup> En *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

...O sol se reparte em crimes  
 Espaçonaves, guerrilhas  
 Em Cardinales bonitas  
 Eu vou  
 Em caras de presidentes  
 Em grandes beijos de amor  
 Em dentes, pernas, bandeiras  
 Bomba e Brigitte Bardot...

Como Baudelaire, Caetano mira la ciudad con la avidez de quien la quiere poseer. Y la posee y hace de ella un monumento que colisiona, conceptualmente, con el glosario documental. A la anquilosis característica del relato histórico, se la carea aquí con la movilidad incesante de un sujeto que se instaura a partir de su propia experiencia (sobre este particular volveremos más adelante), recapitulando la visión que resulta de sus propios recorridos.

Contemporánea a *Alegria, Alegria* (que fue cantada por primera vez en San Pablo, en el año 1967), es una canción de Chico Buarque de Holanda cuya propuesta se ubica en las antípodas:

...O homem sério  
 Que contava dinheiro  
 Parou  
 O faroleiro  
 Que contava vantagens  
 Parou  
 A namorada  
 Que contava as estrelas  
 Parou pra ver  
 Ouvir e dar passagem...  
 Minha cidade  
 Toda se enfeitou  
 Pra ver a banda passar...<sup>6</sup>

Sea cual fuere la interpretación que hagamos del poema en su conjunto, es evidente que el sujeto que narra y los que participan en los hechos narrados, escogen una actitud pasiva: se paran para ver pasar (la tradición, el presente o lo que sea). Esta inmovilidad resulta inversamente proporcional a la movilidad que expone el sujeto de *Alegria, Alegria* y sobre la cual insistirá Caetano, una y otra vez (*Tropicália, Os Argonautas, Paisagem útil, Podres poderes, Língua*).

La voluntad de movimiento, sumada a la descripción de un mundo presente y real con referencias sutiles al pasado, son algunos de los gestos que

<sup>6</sup> Chico Buarque de Holanda. *A Banda*.

formatean la poética de Caetano Veloso en los márgenes de la estética vanguardista antropófaga de la cual heredará sus cauces.

Lá (se refiere a *Alegria, Alegria*), como aquí, em *Tropicália*, há uma presentificação da realidade brasileira -não a sua cópia- através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos. Em suma, embora ainda se utilize da linguagem discursiva, Caetano não a usa linearmente, mas numa montagem de “fotos e nomes”, numa justaposição de frases-feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros. Essa linguagem -que é a linguagem própria da poesia- não entra, é claro, na cabeça dos que querem reduzir tudo a esquemas, perdão, a “estruturas” quadradas e slogans bifidos, do tipo alienação/participação, ainda que, por uma estranha ironia, Caetano seja um dos nossos compositores mais “participantes”, como o comprova este disco (Augusto De Campos 1993, 163).

Esta forma narrativa trastroca la norma cronológica de la historia, para la cual el pasado está “atrás” y el futuro “al frente”. Queda también impugnado el sujeto romántico canónico: imagen de una mente colectiva, observador solitario y abstraído que sobrehabita al resto de los mortales. Si aceptamos el diseño de Caetano como una “poética de la inclusión”, será oportuno considerar que lo primero que queda incluido es el sujeto, quien, apropiándose de los mecanismos de enunciación y de los objetos pertenecientes a campos de saber diversos, desproporcionará en ese acto, el canon formal de aquellos saberes. Esto es: comete antropofagia, devoración y transformación, totemiza el tabú como pedía Oswald, trastroca *los gruesos portones*.

#### OLHOS ABERTOS: SUJETO Y DIFERENCIA CULTURAL

Si la Antropofagia hizo de la diferencia cultural uno de sus ejes programáticos, el Tropicalismo retoma esa tesis y la replica. Es interesante en este punto volver la mirada sobre las formulaciones teóricas de Deleuze acerca de lo que él entiende como una literatura menor.<sup>7</sup> Dejando el aspecto de la lengua para más adelante, nos vamos a centrar en la concepción y la enunciación del conflicto. La relectura del poema-canción *Tropicália*<sup>8</sup> iluminará algunas curiosidades.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> En *Kafka, por una literatura menor*. Gilles Deleuze puntualiza las condiciones para que una literatura sea tal: 1) la lengua debe estar afectada por un alto coeficiente de desterritorialización. 2) el conflicto es político y 3) se enuncia colectivamente el drama individual.

<sup>8</sup> En *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

<sup>9</sup> Caetano compuso *Tropicália* (1967) desconociendo por completo la obra de Oswald de Andrade a la cual accede gracias a Haroldo de Campos.

Se trata de un texto cuya técnica de composición es el montaje (el collage) a partir del cual quedan establecidas relaciones con la historia (la fundación de Brasilia en la región del Planalto Central, la industrialización), la literatura (alusiones a Alencar, Drummond, Guimarães Rosa y Cassiano Ricardo), los diarios de la época, el cancionero popular (Vinícius, Chico Buarque, Milton Nascimento, Carmen Miranda y Roberto Carlos) y el folklore regional (el carnaval, el samba, la negritud).

En la versión musicalizada del poema (cuyas cuatro primeras notas reproducen una vez más la secuencia musical de un fragmento del himno nacional brasileño), se incluye el recitado de un par de líneas de la *Carta*,<sup>10</sup> contextualizando la red de referencias mencionadas líneas arriba. Luego el texto acude a distintos registros de lengua que actualizan percepciones también diversas (generacionales, sociales, geográficas). Por ejemplo, la comparación del pensamiento popular brasileño con un monumento *pop* ("O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata / A cabeleira esconde atrás da verde mata / O luar do sertão"), expuesto desde lo que podría entenderse como una mirada dotada de infantil perplejidad ("O monumento não tem porta / A entrada de uma rua antiga estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente feia e morta / Estende a mão").

Pero tal vez lo más llamativo de este texto es la manera en la que se articula la instauración del *yo*. Es frecuente, en la poética de Caetano, la explicitación de la primera persona, pronominalidad que, de hecho, el Portugués no requiere. Sin embargo, esta cercanía entre la subjetividad y la objetividad del texto poético contribuye con un efecto singular:

1) afecta los límites del género ya que desproporciona la relación sujeto/objeto esperable para un poema y, consecuentemente, funde los bordes prosa/poesía;

2) si bien la enunciación queda a cargo de una primera persona del singular, en varios tramos del texto esa voz se sitúa como objeto de sus propios enunciados lo que redundará en una suerte de pluralización del sujeto de la enunciación;

3) el tramado de referencias extratextuales, acentúa el efecto de una enunciación colectiva a partir de la revisión de un saber común (la historia brasileña) razón por la cual, además, puede eludir la prolijidad cronológica;

4) la pluralización del sujeto es solidaria con la pluralización del objeto y cada cosa es otra y dos al mismo tiempo: lo que se narra aquí, en última instancia, es el desarrollo de la cultura brasileña, desde su primer texto hasta el presente de la enunciación;

<sup>10</sup> Texto enviado por Pero Vaz de Caminha a Don Manuel, rey de Portugal, a propósito del desembarco en Puerto Seguro y que es considerada, por cierta crítica literaria, el "acto" de fundación de la literatura brasileña.

5) por último, la escena particular de lectura de un poemacanción (el espectáculo y su repetición), amplía el dominio del presente de enunciación: no se trata sólo de un presente virtual, desde el punto de vista de la disposición de los elementos retóricos (escritura), sino que tiene el valor agregado de una enunciación nuevamente realizada (reescritura o lectura), en voz alta, frente al "lector" real.

También en este poema, Caetano parece jugar con la cámara, privilegiando el foco sobre determinados objetos y generando cuadros donde lo que se ve en primer plano es un conjunto de elementos heterogéneos que esperan su resignificación, su transformación y que, por eso mismo, alcanzan una estabilidad apenas formal.

Contra todos os ventos, o movimento tropicalista, a cada investida, ousava mais, disseminando atitudes capazes de assustar os segmentos bem-comportados. Tratava-se de virar o "bom senso" e o "bom gosto" pelo avesso, transformando o Tropicalismo -para citar uma vez mais Max Bense- numa "consciência espermática predisposta e dirigida para aproximações, contatos, penetrações", capaz de semear novas percepções da realidade, ora através das músicas, ora das declarações à imprensa, bem como do comportamento no palco e do vestuário -um somatório de signos instituidor de um corte profundo no discurso oficial (Lucchesi 41).

El ojo abre sus contornos para ensayar miradas trasversales sobre el presente. El sujeto deviene multitud desempeñándose en el infinito planetario. Luego, el presente no es presente ni el planeta infinito ni el sujeto un pronombre imaginable de carne y huesos de un solo color. Aquí no se invierte la historia para contarla al revés y éste es el ángulo en el que la narración se impugna a sí misma, explota desterritorializada. No se trata de un recurso estético sino de una voluntad política. Lo que se narra (el objeto), la narración misma (el acontecimiento, el sujeto que lo realiza y los recursos materiales que emplea) y las formas en que ésta debería ser percibida (la recepción), conforman el punto de tensión de la estética tropicalista cuyo argumento global actualiza una violencia histórica que aún espera ser reparada: *la llegada de los bárbaros*.

#### *O QUE PODE ESTA LINGUA?:* ACTOS DE HABLA

La lengua del Brasil, dijimos, supo invertir el mapa colonial. Luego de abrir su diccionario a voces tupías y africanas, lució más universal y más brasileña. Lengua negra, roja y blanca. Lengua que actúa desde la cumbre de su propio nombre el viaje por la conquista del espacio. El ser de una lengua se expresa a través de una voluntad ahistórica e inestable. No le basta nombrar y renovar en ello la ilusión de la existencia. Sino que torna material esa ilusión inaugurando

la virtualidad del acontecimiento lingüístico. Puro acto, puro acontecimiento que se difunde mediante la voz y la mano. El ser del hombre es un ser lingüístico, pero todo ser lingüístico es, antes que nada, un ser en trance de acontecimiento, un ser en acto y desorden.

La lengua de Caetano<sup>11</sup> extenua su potencia, sospecha sus atributos, los interroga con insistencia porque aspira a resolver (constatar) otras afinidades: con la historia, con el presente, con la música, con el cine. La lengua con la que Oswald soñó encuentra su materialidad en la poética tropicalista: lengua menor que en su guerra por legitimarse históricamente impugna la hipótesis del origen, desterritorializando su matriz mayor:

Gosto de sentir a minha língua roçar  
 A língua de Luís de Camões  
 Gosto de ser e de estar  
 E quero me dedicar  
 A criar confusões de prosódia  
 E uma profusão de paródias  
 Que encurtem dores  
 E furtem cores como camaleões<sup>12</sup>

Lengua que se inscribe en una tradición y en ella reconoce a Camões y a Pessoa (los poetas de Portugal), para inmediatamente establecer su amistad con Guimarães Rosa y Manguera,<sup>13</sup> el carnaval, la filosofía (que no puede sino ser en lengua alemana) y el cine (que no puede ser sino en lengua americana) y haciendo bisagra con todo eso, la Poesía Concreta como referencia verbivocovisual del presente.

<sup>11</sup> "Desde o início, sempre considerei meus desejos de mudar o mundo como sinal de um movimento interno da história do Brasil, e cada pensamento ambicioso meu, um esboço de aventura da própria língua portuguesa"; fragmento de un texto inédito de Caetano Veloso leído en una conferencia realizada durante el evento Enciclopédia da Virada do Século/Milenio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en octubre de 1993. El texto completo se reproduce en el libro publicado por el *Museu Aberto do Descobrimento - O Brasil renasce onde nasce*, bajo el auspicio de la Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994, São Paulo.

<sup>12</sup> Fragmento de "Língua", en *Felô*. Philips, 1984.

<sup>13</sup> Estação Primeira de Mangueira. Escola de Samba fundada el 29 de abril de 1928 cuyos colores característicos son el verde y el rosa. Su carta astral señala: "Na Mangueira predomina o elemento Terra: Sol em Touro e Lua em Virgem. retrato típico de uma comunidade que faz da coesão sua principal referência. É uma Escola que assume toda sua identidade. indissociável do morro do qual toma o nome emprestado. como um quesito a seu favor. É o elemento Terra que a torna auto-suficiente. de acordo com os interesses e necessidades de sua comunidade. A nova geração de mangueirenses. por exemplo. está sendo formada em sua própria vila olímpica. A força da Mangueira é tal que não perde sua autenticidade mesmo quando seu enredo deixa de explorar os temas cariocas, pois a paixão que desperta está além de sua fronteira". Suplemento Especial de Carnaval *Abre-Alas. Revista Oficial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. 1993.



Este complejo sistema de señales e indicios hilvanados en la trama vertiginosa del poemacanción, denuncia la indiferencia democrática que lo fundamenta: las palabras se rebelan a una limitación de sentido. Todo aquí respira en la expansión, en la proliferación, en el desvío.<sup>14</sup> El sintagma se pone de pie y deviene paradigma, retornando a la infancia de la palabra.

Desde el punto de vista de la teoría de la enunciación que subyace a estos textos, habría que señalar varias filiaciones: ya mencionamos la Antropofagia, luego la Poesía Concreta.<sup>15</sup> Podríamos incluir las descripciones del neobarroco latinoamericano emitidas por Sarduy, fundamentalmente, como marco de producción de la poética tropicalista. Desde aquí, no se hace difícil establecer parentescos con Lezama Lima o Borges, cuyas textualidades se caracterizan por la desestabilización del significante, la descentralización genérica y la proliferación caótica de sentidos. Atento a estas estéticas, el Tropicalismo produce textos en los cuales los elementos internos y los extratextuales están extrañados (o por su registro o por el contexto en el que irrumpen) y lo que los reúne es una voluntad de transformación incesante.<sup>16</sup>

Desde otro punto de vista, recupera ejemplarmente la didáctica antropófaga de los recorridos. Y crea entidades vigorosas que se resisten a los imperativos de la representación. Valéry imaginó muchas veces la secreta contigüidad entre la poesía y la música que Baudelaire habría confirmado en el *Tannhäuser* de Richard Wagner. Aquí también letra y música deponen sus especificidades para crear una nueva sintaxis cuyo acontecimiento imita la gramática cinematográfica:<sup>17</sup> sucesiones, discontinuidades, devenir otra cosa, imágenes, sonidos, palabras, gestos de un lenguaje que no quiere cristalizar. Actos de habla.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> En *Utopía de un hombre que está cansado*, Jorge Luis Borges señala que "a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir sub specie aeternitatis. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. [...] Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas."

<sup>15</sup> Un capítulo especial merece la musicalización de poemas concretos como *O Pulsar* (Augusto de Campos, en *Velô*, Philips, 1984) y *Circuladô de fulô* (Haroldo de Campos, en *Circuladô vivo*, Philips, 1992), en los cuales la correspondencia de la notación musical con la fonética de los textos es extrañamente mágica.

<sup>16</sup> En referencia a este aspecto, puede consultarse el manifiesto Poesía Concreta reproducido por Gonzalo Aguilar en *Augusto de Campos - poemas* (1994), en el cual Augusto afirma: "el poeta concreto ve la palabra en sí misma -campo magnético de posibilidades- como un objeto dinámico, una célula viva, un organismo completo, con propiedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulación corazón: vivá. [...] el poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones."

*O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO: LA ÉPICA TROPICALISTA*

En el prefacio a *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI, 1988), Foucault alude a un texto de Borges<sup>19</sup> abriendo el espacio de una posible sospecha:

Hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común.

Este mismo espacio fue homologado por el concreto Décio Pignatari como la "luta pelo avesso"<sup>20</sup> y Caetano potenciará la frase en *Sampa*<sup>21</sup>, poema que es considerado uno de los "maiores momentos da obra de Caetano". Según Lucchesi y Korff Dieguez (151-2) "mais que uma homenagem à cidade que o acolheu e onde se deram as primeiras e expressivas emoções de conquista, "Sampa" é rememoração épico-lírica de toda a "viagem" artístico-existencial do eu."

<sup>19</sup> Según Arnold Hauser (*Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1976, Tomo 2, 91-6), "la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, incommensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölfliniana del Barroco. [...] La intención artística del Barroco es, en otras palabras, 'cinematográfica'; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso."

<sup>20</sup> Desde la pragmática inglesa, pero también desde el lacanismo. En *Matemas II*, de Jacques-Alain Miller (Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1988, 12-14), leemos: "Lacan localizó en la experiencia analítica el operador maravilloso que permite que el significante que no significa nada se ponga a significar cualquier cosa. Ese operador es lo que llamó el sujeto supuesto al saber. el que no sabe nada, pero basta con que opere en la experiencia analítica para que, milagrosamente, cuanto menos algo significa algo, más significa algo. Esta es una operación propiamente lógica en la que se verifica que el significante crea por sus permutaciones, como dice Lacan, el significado. [...] Todo un esfuerzo, que se cree filosófico en Lacan, consiste en extender en forma metódica el dominio de los objetos admitidos en psicoanálisis, precisamente porque la experiencia con la asociación libre, con el significante, determinó el surgimiento de objetos imposibles, nuevos, absurdos respecto a los criterios de la experiencia. Hizo surgir, por ejemplo, un sujeto que se identifica y no a una única cosa sino a veces a muchas."

<sup>19</sup> *El idioma analítico de John Wilkins*, en *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974

<sup>20</sup> "La disputa por el revés".

<sup>21</sup> En *Muito (Dentro da estrela azulada)*. Philips, 1978.

Desde el título, *Sampa* nos hace guiños antropófagoconcretos para que leamos allí “samba+são paulo”. Luego, el texto se irá poblando de desvíos referenciales: el verso “teus deuses da chuva” es una alusión a la primera novela de Jorge Mautner, *O deus da chuva e da morte* (1962); en “túmulo do samba”, se evoca la expresión con la que Vinicius de Moraes caracterizó San Pablo en 1965; “somos mutantes” nombra la banda que acompañaba los recitales de Gil y Caetano, *Os mutantes*; “kilombo de Zumbi”, recuerda la resistencia negra más prolongada de la historia del Brasil. Liderada por Zumbi, la rebelión se localizó en Palmares (Estado de Alagoas), en el transcurso del siglo XVII y duró setenta años; por último, se nombra a Rita Lee y se alude al mito de Narciso.

Si bien desde los primeros versos el sujeto localiza la enunciación en el cruce de las avenidas Ipiranga y São João (pleno centro de San Pablo), a través del pegote de citas, nombres y referencias irá ampliando el espacio de su acontecimiento hasta ser superado por el acontecimiento mismo: el poema deviene poética. Y lo que declara es la voluntad de constatar una realidad múltiple en la que, de hecho, conviven elementos ilusoriamente opuestos: el pueblo oprimido, el poder del dinero, el humo de las chimeneas industriales tanto como los hermanos De Campos o Jorge Mautner, Vinicius de Moraes y Luis Gonzaga. La realidad como “revés” en potencia y en su doble designación (“lo contrario” y “el contratiempo”).

Una vez más, la subjetividad es atraída por la constelación de objetos/sujetos que enuncia hasta quedar atrapada por esos significantes. Luego, los presupuestos explotan dinamitados por la potencia del acontecimiento y la existencia presente que se le consagra:

1. *E foste um difícil começo*
2. *Afasto o que não conheço*
3. *E quem vem de outro sonho feliz de cidade*
4. *Aprende depressa a chamar-te de realidade*
5. *Porque é o avesso do avesso*
6. *Do avesso do avesso*

El pasaje del pasado perfecto (en 1) al presente del indicativo (en las cláusulas siguientes), y de la primera persona singular (en 2) a la segunda (en 5) con una interrupción en el uso impersonal (en 3 y 4) conforman la apoyatura formal de la instancia de presentización que mencionamos líneas arriba. Este tratamiento temporal se repite en otras zonas del texto.

Así, la épica del Tropicalismo dibuja y desdibuja los márgenes de su propio canon. Objetos o sujetos aparecen y desaparecen en su devenir discursivo y, en conjunto, nada es lo que podría ser fuera del texto. Esto es relevante en la medida que compromete un cambio en el punto de vista: a partir de ahora, “lo real”, no debe ser indagado más allá de la palabra sino a riesgo de quedar subrogado a los discursos de origen de los que fue capturado. “Lo real” fue

devorado y transfirió su existencia al revés de su revés enunciándose desde una voz plural y errante que se establece y discute “no para llegar a la verdad sino para vencerla” (Foucault 1983). Se sabe, la épica siempre cumple sus propósitos.

#### *NAVEGAR É PRECISO: PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO*

Cada vez que una nave se hace al mar, una porción de la vida reclama otro verbo. En efecto, “vivir” es insuficiente para designar “el vivir” y, al cabo, ese acontecimiento (ser y transcurrir) queda transferido al verbo “navegar”. Al menos eso creían los marinos portugueses.<sup>22</sup>

Verbos y poética de movimiento, delatan una y otra vez, la fuente en la que abrevó el Tropicalismo para construir su sistema de signos. Augusto de Campos (1993, 286) señala en este sentido: “Um ponto de aproximação entre os dois grupos (se refere al Tropicalismo y la Poesía Concreta) é, sem dúvida, Oswald de Andrade. O antropófago indigesto do Modernismo estava morto e amordaçado à espera de que as novas gerações recolhessem o seu legado revolucionário. Os poetas concretos lutaram por muito tempo sozinhos pela sua ressurreição, em manifestos e artigos polêmicos... Oswald, básico para os concretos, passou a sê-lo também para Caetano... E a Antropofagia oswaldiana é a própria justificação da Tropicália. Como se sabe, Oswald contrapõe ao que denomina a cultura “messiânica”, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, a cultura “antropofágica”, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva.”

La travesía tropicalista no conoce horizontes donde pueda alcanzarse el horizonte. La dulce invasión bárbara no cesa quizás porque los bárbaros fueran una solución después de todo:

Tudo ainda é tal e qual  
E no entanto nada igual  
Nós cantamos de verdade  
E é sempre outra cidade velha<sup>23</sup>

Este poema repone de manera invisible un precepto pessoano: “O mito e o nada que é tudo”.<sup>24</sup> Como en otras ocasiones, la máquina antropófaga metamorfoseó los elementos, revirtualizando las percepciones, sesgando la

<sup>22</sup> La frase que se repite en el poemacanción *Os Argonautas*, “navegar é preciso / viver não é preciso”, fue extraída por Caetano del poema “Palavras de Pórtico” de Fernando Pessoa. Sin embargo, su origen se remonta a la inscripción que ostentaba la insignia de la Escola de Sagres, en la época del Infante Don Henriques.

mirada: nada es igual a nada y, no obstante, erramos con la ilusión de capturar alguna certeza. Fuera del sol y la luna, aquí no hay otras: sólo símbolos mágicos cumpliendo su ciclo circular.

Palabra-erotizada, palabra-forma, palabra-estructura: la impronta bárbara se opone a la quietud, a la verdad y a la razón. Robada a Dionisos y Apolo, trazará la órbita que recorrerán su flecha y su lira, entre luces y sombras, bajo la noche del carnaval o en el vértigo de un cinematógrafo.

El Tropicalismo se asomó a la literatura brasileña desde la música popular. Es un primer dato. Otro: el sujeto que a veces emerge de esos textos, cumple una doble función: recorta y pega, luego, atrae hacia el presente sus objetos y los pone en movimiento. Estatuye el adverbio de modo. Tercero: el movimiento es de rotación y de traslación imitando el recorrido de los planetas y sus satélites, la cámara fija y el plano secuencia. Saltos verbales, cambios de registro, literatura culta y literatura popular, papel y celuloide. Cuarto: plurilingüismo radical. Quiere decir, inclusión de enunciados provenientes de saberes diversos/dispersos recontextualizados: montaje, gráfica verbal (el cine, la TV). Retenida su inestabilidad en el presente, la percepción de esos saberes no es ponderable sino en términos de percepción realizada. El acto impugna la verdad: contra la metafísica del ser, los recorridos. Quinto: la lengua desconoce el diccionario y la gramática. Lengua culta y vulgar, Portugués y Tupí, Jesús y Olodum. Devenir paradigma del eje sintagmático. El todo que es la nada, lenguaje y silencio. Sexto: solemos interrogar a las vanguardias acerca de la tradición. Cuando las vanguardias responden refutan, inadvertidamente, su atribución. Tropicalismo es disociación: del tiempo, de los materiales, de las formas. No hay un antes y un después, lo viejo y lo nuevo son lo mismo en el plano del devenir. Entonces, lo Otro. Antropófagos, concretos, tropicalistas: hombres bárbaros y errantes, míticos y reales, indios o astronautas. Poetas de un Brasil cósmico y folklórico que derrama sus cauces en el corazón de América del Sur.

No sería simpático a la naturaleza tropicalista, terminar esta aproximación a su estética con una conclusión definitiva, a menos que la misma fuera desmentida de antemano. En cambio, ofrecemos un mapa, es decir, un texto que sólo se sostiene en la ilusión del infinito: "Uma das vantagens da nossa abominável situação é podermos pensar que tudo ainda está por fazer. Dito assim, isto parece um lugar-comum estéril. E, pior, pode trazer a seguinte pergunta como complemento: e se justamente o Brasil tivesse sido uma grande oportunidade que se perdeu irremediavelmente, deixando-nos apenas com a degradação social que é demasiadamente complexa para servir de papel em

<sup>23</sup> Fragmento de *Os Mais Doces Bárbaros*, en *Circuladô vivo*. Polygram, 1992. Brasil.

<sup>24</sup> "El mito es la nada que lo es todo". primer verso del poema "Ulisses" en *Mensagem* (hay ediciones en español).

branco ou ponto de partida, ou seja, se estivermos diante da mera entropia e não do caos inicial de onde se pode extrair uma ordem bela?

“O fato é que tanto nas minhas canções tropicalistas como nas de agora o que eu vejo é a tensão entre esses dois últimos termos. Entropia/caos. Mas eu, eu mesmo, não o mero escravo das canções, penso os aspectos entrópicos como problemas a superar -deveres severos: temos que começar por ler com singeleza os sinais de trânsito nas cidades. Por outro lado, amo o caos; não apenas como caldo de onde se destilará a nova ordem bonita, mas como desordem atual. O adjetivo “bonita”, escolhido para qualificar a futura ordem desejada, me parece revelar que o colorido do caos -o desequilíbrio onde viceja a violência e a perversão e também o talento excepcional e a inventividade, os caprichos e os relaxos, as vanguardas estéticas e os exotismos sexuais-, o colorido desse caos, dizia, é absolutamente indispensável à composição da nação sonhada.”<sup>25</sup> En suma, los soñados recorridos.

MARIA T. IRIBARREN

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud - Poesía francesa del siglo XIX.* 1978. Buenos Aires, C.E.A.L. Estudio preliminar y traducción: Raúl Gustavo Aguirre.
- BLANCHOT, MAURICE. 1992. *El libro que vendrá.* Caracas, Monte Avila.
- BOSI, ALFREDO. 1970. *Historia Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo, Cultrix.
- DE ANDRADE, OSWALD. 1981. *Obra escogida* (Selección y prólogo de Haroldo de Campos). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Oswald de Andrade - Escritos Antropófagos* (Selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar) Buenos Aires, El cielo por asalto.
- DE CAMPOS HAROLDO. 1982. “De la Razón Antropofágica (diálogo y diferencia en la cultura brasileña)”, *Vuelta*, 68 (México: Julio).
- DE CAMPOS, AUGUSTO. 1978. *Verso, Reverso Contraverso.* São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo, Editora Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ 1994. *Augusto de Campos. Poemas.* 1994. (selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo Aguilar). Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Serie del Sinsonte. UBA.

<sup>25</sup> Caetano Veloso en *Museu Aberto do Descobrimento - O Brasil renasce onde nasce.*

*Dossier Brasil, Diario de Poesía, 5* (Buenos Aires: invierno de 1987).

FOUCAULT, MICHEL. 1983. *La verdad y las formas jurídicas*. México, Gedisa.

LUCCHESI, IVO Y GILDA KORFF DIEGUEZ. 1993. *Caetano. Por que não?: Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Río de Janeiro, Leviatã Publicações.

VALÉRY, PAUL. 1940. *Política del Espíritu*. Buenos Aires, Losada.





## JOYCE, TRA(D)ICIONES

Al hablar de Joyce y la tradición literaria no voy a usar la noción aceptada de tradición para aplicarla a Joyce, sino utilizar a Joyce y su obra para interrogar tal noción de tradición. La palabra tradición tiene una etimología curiosa. "traditio" en latín significa transmitir, legar. Pero el regalo de la tradición tiene el status curioso de no poder ser rechazado, es un regalo que obliga. El significado se vincula así al de obediencia, o mandato. Determinar cuál es la tradición literaria (nacional, por ejemplo) se vuelve una tarea de máxima importancia, porque ésta determinará qué se puede y qué no se puede escribir (y por lo tanto qué puede y qué no puede existir) en un determinado espacio geográfico, mental y emocional. En *El escritor argentino y la tradición* Borges examina el problema, enuncia respuestas anteriores (nuestra tradición es la gauchesca, o es la literatura española, o no tenemos tradición y acabamos de nacer, venimos de la nada) para finalmente proponer la suya: nuestra tradición es toda la literatura occidental. Esta es la definición que le permite a Borges la libertad de ser Borges, es decir, la de escribir la obra de Borges. Borges no quiere escribir únicamente gauchesca, aunque lo hizo; no quiere escribir *La gloria de Don Ramiro*, no quiere renunciar al *Beowulf*, a Coleridge, a Stevenson y Kafka. Acá vemos que la operación de Borges es más compleja y más inteligente que la habitual alternativa escribir desde la tradición/escribir contra la tradición: ambas suponen a la tradición como ya dada; el conservador la respeta, el innovador o rebelde la rechaza. Pero Borges va más lejos, cuestiona directamente la idea determinista de la tradición que ambas posturas antagónicas comparten: la tradición no nos determina, podemos escribir libremente y todo lo que escribamos bien pasará a formar parte de la tradición literaria argentina. Borges está mostrando que un escritor elige la tradición que más le conviene, y en el acto de decirlo, lo está haciendo: el suyo es un discurso eminentemente performativo, más que descriptivo. De hecho.

Borges (273) ni siquiera se limita a sus propios postulados, ya que es indudable que su obra incorpora no solo la literatura occidental sino también la oriental a nuestra tradición: "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una

fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.”

Una idea —una perversión— similar anida en el seno del insospechable ensayo de T.S. Eliot sobre el asunto, “La tradición y el talento individual”. La tradición, afirma el poeta norteamericano vuelto inglés “no puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico [...]; y el sentido histórico implica una percepción, no solo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia. Y más adelante, en una frase que lo convertirá en precursor de Borges cuando Borges escriba “Kafka y sus precursores”: “lo que ocurre cuando se crea una obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de la obra de arte nueva.” Y también “quienquiera que haya aprobado esta idea del orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa, no encontrará absurdo que el pasado sea alterado por el presente, así como el presente está orientado por el pasado” (Eliot, 13).

En su lectura más habitual, este ensayo enfatiza la impersonalidad de la buena poesía, que consiste no en la expresión de la personalidad sino en su desaparición; y a la vez la obligación del buen poeta de conocer la poesía de los grandes poetas muertos, para desaparecer en ella, la única manera, según Eliot, de ser original. Pero más interesante, más *revolucionaria* (en un poeta que en tanto crítico generalmente lo era a pesar suyo) me parece esta otra idea que se desprende de la lógica de su ensayo: que la tradición no es nunca el pasado sin más, sino aquella parte del pasado que está viva en el presente, y son los poetas del presente los que en cada generación deciden qué parte del pasado reviven y cuál dejan morir. Basta el olvido de una generación para que el pasado se quede en pasado y desaparezca de la tradición (con la posibilidad, por supuesto, de reaparecer en alguna generación siguiente): la lógica de la tradición no es acumulativa; es una selección que por así decirlo se hace siempre desde cero, un proceso continuo (el proceso de la tradición) y no un objeto, un cuerpo fijo de textos al que cada nueva generación agregaría lo suyo.

Esta idea de tradición como reescritura constante del pasado literario (de la literatura anterior) nos vuelve necesariamente al Borges de “Pierre Menard autor del Quijote”, donde se examina la aparente paradoja de que “para cambiar la tradición basta con repetirla, para repetirla hace falta cambiarla”. Resulta tentador relacionar esta idea con el otro significado contenido en la etimología de la palabra tradición: el de traición. Ambos se conectan a través de la idea de entrega. Se entrega un legado, se entrega una ciudad o información al enemigo. (Excursus sobre la prueba etimológica: recurro a la etimología no para fijar el significado de una palabra, utilizando su pasado como prueba, sino para abrirlo, subvertirlo, esto es, traicionarlo). Joyce, el traidor íntegro de todos sus legados, había aprendido, en la historia y la literatura de su país, y en su vida personal, que la traición es la forma más alta de la lealtad.

¿Con que tradiciones contaba Joyce para elegir? Por un lado, la antigua tradición céltica irlandesa, escrita en gaélico, correspondiente al periodo en que Irlanda era uno de los centros culturales de Europa, y de alta gradación patriótica por ser previa a la ocupación inglesa y a la imposición de su cultura: un origen, un pasado irlandés "puro" (la tradición perfecta rechaza la hibridación) e insospechable del cual agarrarse.

La segunda opción era la tradición inglesa, sustentada por el prestigio de sus grandes nombres (Chaucer, Shakespeare, y hay más) y la fuerza efectiva de una ocupación de casi ocho siglos. La lengua del enemigo, la lengua impuesta, la lengua que se levanta sobre el cadáver del irlandés (que tras una resistencia de siglos se extingue irremediamente y llega prácticamente muerta a los oídos de este autor) es ahora la lengua de Irlanda, extranjera y materna, "tan familiar y tan extraña" como la define Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*. En este tiempo, además, se ha escrito una literatura irlandesa en inglés que ha pasado a formar parte de la "gran tradición" de la literatura inglesa: Swift, Goldsmith, Burke, Sterne, Wilde, Shaw, por mencionar solo algunos nombres; elegir la tradición inglesa no implica para Joyce renunciar a una forma de tradición propia. Además, la polarización entre lo irlandés y lo inglés es vista por Joyce no como elección libre sino como un dilema paralizante ante dos servidumbres: sumisión al patriotismo o al colonialismo, con el agravante de que la primera implica necesariamente (por una ecuación que ni aun hoy ha podido ser desarmada en Irlanda) la servidumbre a la iglesia Católica, dueña del espíritu de Irlanda como Inglaterra lo es de su cuerpo.

Por último, queda el camino de rechazar la doble insularidad y situarse en la perspectiva más vasta de la literatura europea (que frecuentemente se considera a sí misma como la literatura occidental sin más). La postulación por el joven Joyce, contra todos sus contemporáneos, del drama realista de Ibsen como modelo literario, su temprano y definitivo exilio europeo (que rompe con el tradicional dilema "pudrirse en Irlanda - huir a Inglaterra" de sus predecesores), la multitud de lenguas que lee (todas las lenguas principales de Europa serán tan suyas como el inglés) y en las que finalmente escribe, señalan claramente que ésta fue la opción que tomó. Pero como es característico en un autor que, como señaló Richard Ellmann "enfrentado a dos alternativas, siempre elegía ambas", lo hace sin ignorar o rechazar las dos anteriores.

Joyce no encuentra a la antigua literatura céltica como tal, sino a través de la versión que de ella dieron los poetas del llamado "revival céltico", con Yeats a la cabeza. La empresa de este grupo era dotar al país de una identidad propia, homogénea, anterior a las divisiones que la situación colonial había introducido y perpetuado (Yeats mismo era un producto de esta división: políticamente un patriota revolucionario pero en términos de identidad de origen angloirlandés y protestante, como gran parte de los escritores e intelectuales de la Irlanda ocupada); pero el método no deja de ser paradójico: consistía en

reescribir la tradición céltica en inglés: es decir, para recuperarla se la traicionaba, traduciéndola a la lengua que la había reemplazado. Joyce satiriza esta concepción y revela sus contradicciones en dos partes del *Ulises*; una cuando el inglés Haines habla gaélico a una campesina irlandesa, y ella piensa que es francés; la otra cuando aquél se pregunta por la obsesión de Stephen Dedalus con el infierno, cuando no hay rastros de él en los antiguos mitos irlandeses el absurdo de una definición de la cultura irlandesa que pretende saltarse quince siglos de catolicismo. La conclusión parece clara: el celtismo desarrollado como símbolo nacionalista termina convertido en folklorismo para consumo del invasor, una definición del nativo que tranquiliza la conciencia del antropólogo imperial, temeroso de que las diferencias esenciales sean licuadas por la buena o mala convivencia cultural. Pero nada se pierde del todo: los "revivalistas" (la misma palabra lo anuncia) mostraron que a falta de un pasado utilizable, es posible escribirlo a medida. La necesidad de sentirlo como efectivamente existente, como formando parte de un presente que aparece como demasiado débil para dar forma al pasado, llevó a Yeats y su grupo al misticismo, a exploraciones ocultistas de la región platónica donde la vieja Irlanda nunca había desaparecido, y a considerar la actual como mala copia, caída. Joyce lo entendió a su manera, aristotélica y materialista: cuando Stephen, al final del *Retrato*, está listo para iniciar su exilio europeo, escribe en su diario: "parto para forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza".

Joyce postula que la traición se halla en el centro de la historia irlandesa, política y cultural; desde el usurpador que en el siglo XII solicitó el apoyo de Inglaterra para reemplazar al legítimo rey, hasta la traición de la que fue objeto el mayor líder irlandés del siglo XIX, Parnell, a manos del clero y el pueblo de Irlanda. Si no hay nada más irlandés que traicionar a Irlanda, Joyce se convertirá en el traidor máximo: rechaza la lengua, el nacionalismo, la religión católica, y al traicionar a los traidores, se vuelve fiel. Traduce toda su cultura a una lengua nueva, y al hacerlo, le da una lengua propia. La traición es lo opuesto del mero rechazo o indiferencia: el traidor queda para siempre pegado a su objeto, y la culpa es el motor de su producción. La complejidad y la ambición de la obra de Joyce solo pueden entenderse como la tarea de alguien que, habiendo traicionado todas sus tradiciones (familiar, nacional, lingüística, religiosa) decide reconstruirlas por entero. Joyce, el exiliado voluntario, crea a Irlanda para reemplazar a la Irlanda inexistente que había abandonado. La diferencia no se establece entre traidores y leales, sino entre traidores íntegros y traidores "veleta". A estos últimos pertenece Buck Mulligan, amigo desleal y antagonista de Stephen, que aparece en esa novela como una versión degradada de Wilde: es el escritor irlandés como bufón al servicio de la corte inglesa y perro perdiguero del *sahib* Haines, al que invita a permanecer en la torre de la que expulsa a Stephen. Antes de Joyce a lo más que podía aspirar un escritor irlandés era a insertarse en la gran tradición de la literatura inglesa: Mulligan es el término de una larga lista que

incluye a los autores irlandeses antes mencionados, que suponían un triunfo ser aceptados como parte de la cultura dominante (que se vengaba de ellos cuando traspasaban ciertos límites, como sucedió con Wilde, que no solo sufrió por homosexual sino también por irlandés). Joyce se propone algo mas enorme que todos ellos. Primero, dominar la lengua dominante, agotar no solo las posibilidades del estado actual de la lengua sino también manejar todos los estados históricos del inglés literario y escribir en todos ellos, poniéndose como antagonista nada menos que a Shakespeare,<sup>1</sup> y una vez que ha podido manejar la lengua del amo mejor que el amo mismo, quitársela. Después de *Ulises* los escritores ingleses se dan cuenta de que han perdido su bien máspreciado, ese derecho de nacimiento suyo sin esfuerzo: la relación familiar con su lengua. Deberán aprenderla de nuevo, como si fuera ajena, y deberán aprenderla de sus propios bárbaros (cada cultura construye sus bárbaros), sus sirvientes, los irlandeses. Una inversión tal de las relaciones materiales solo es posible en el campo de la cultura, que como es frecuente en los países colonizados, se ve ante la obligación y la oportunidad de crear lo que no está presente en la realidad política, social, económica: si se trata de un reflejo (como supone la teoría literaria marxista clásica) es un reflejo invertido: la cultura suministra aquello que no está presente en las condiciones materiales de vida.

Para los ingleses hubiera sido mas fácil de aceptar si *Ulises* hubiera sucedido en Estados Unidos, la humillación hubiera sido menor. Pero no podía haber sucedido nunca en Estados Unidos. Los norteamericanos se contentaron con desarrollar una lengua propia, independiente de la inglesa, y cuando se metían con Inglaterra y su lengua, lo hacían, como Eliot, sumisamente, pidiendo ser acogidos en esa cultura que estaba suficientemente lejos de la dominación efectiva para dignarse graciosamente a ejercer la dominación simbólica del prestigio a través de la siempre latente magia del origen. Los irlandeses en cambio no podían darse el lujo de ser culturalmente independientes, fueron colonia hasta 1922. Un escritor como Joyce solo podía surgir en un país como Irlanda, el imperialismo de su imaginación una contraparte necesaria del sometimiento de su lugar de origen (que ni siquiera podía definirse a sí mismo como país, nación, raza). El *Ulises* es el presente griego de Irlanda al imperio británico, el caballo de Troya que una vez adentro de las murallas de su literatura, la destruirá (quizás por esto, no solo por la obscenidad, Inglaterra fue uno de los últimos países, junto con Irlanda, en dejarlo entrar). Publicado en 1922 no en Londres o Dublín o Nueva York sino en París, su difusión es contemporánea a la decadencia del Imperio Británico: *Finnegans Wake*, publicado en 1939, anuncia su desaparición. *Finnegans* es el resultado necesario de la inercia (hablo

<sup>1</sup> Véase Harold Bloom. "Joyce's Agon with Shakespeare" en *The Western Canon*. N.Y.: Harcourt Brace & Company, 1994.

de inercia en el sentido que le da la física, por ejemplo la de una locomotora en movimiento) del proyecto joyceano: si *Ulises* terminó con la lengua inglesa, en *Finnegans* lo que desaparece es la idea misma de lengua nacional, o de lengua a secas. Jamás la literatura se independizó de tanto.

La relación de Joyce con la tradición de la literatura inglesa aparece ejemplificada en el capítulo 14 de *Ulises*, el llamado "El ganado del sol". En él, Joyce describe el nacimiento de un niño en la maternidad en un estilo cambiante que atraviesa todos los estados históricos de la prosa literaria inglesa, desde las crónicas latinas y la prosa anglosajona (óvulo y espermatozoide, respectivamente) y luego creciendo como un embrión que atraviesa distintos estados: Sir John Mandeville, Sir Thomas Malory, Milton, Bunyan, Samuel Pepys, Defoe, Swift, Sterne, De Quincey, Dickens hasta el nacimiento de una nueva lengua, la lengua del s. XX que anticipa la lengua inventada del *Finnegans Wake*. ¿Que está haciendo Joyce sino apropiarse de la tradición del amo, y apropiándose de ella de la única manera que siempre ha habido, es decir reescribiéndola? Todos estos autores, muestra Joyce, no son sino etapas de una evolución (la metáfora extendida del desarrollo de una literatura como desarrollo embrionario y biológico ontogénesis y filogénesis de la literatura estructura el capítulo) que culmina en Joyce mismo. Anthony Burgess afirma que este es un "author's chapter", o "capítulo de autor". Si esto es aceptado, de qué es autor Joyce resulta fácil de adivinar: de toda la literatura que lo ha precedido. Esta paternidad sobre el pasado podrá ser más evidente en los grandes autores que en los menores, pero vale para todos.

Eric Hobsbawm, en su ensayo "Inventando tradiciones", nos advierte: "tradiciones que aparecen o proclaman ser antiguas con frecuencia tienen un origen reciente y algunas veces son inventadas". Encuentra en ellas una función conservadora, la de legitimar el presente estableciendo continuidades con el pasado histórico, la de suplir, en las sociedades modernas donde el cambio y la ruptura son la norma, la ilusión de una identidad y una normatividad ininterrumpida desde el pasado, constante generación a generación, como en las sociedades tradicionales (para las cuales, debo aclarar, no valen de manera general los puntos de vista desarrollados en este ensayo). No solo la continuidad con el pasado puede ser artificial, sino el pasado mismo, muchas veces postulado o inventado para que tal continuidad pueda ser establecida: lo único real, en todo caso, es el presente, y si el pasado no ofrece coherencia con éste y la coherencia debe ser mantenida, será necesario reescribirlo (como se hace sistemáticamente en el mundo de *1984* de George Orwell). Hobsbawm, como historiador, se ocupa de tradiciones en las conductas y las prácticas sociales, y si bien establece la diferencia entre las auténticas tradiciones y las inventadas ("donde las viejas formas están vivas, no hay que resucitar ni inventar las tradiciones"), a veces parece dudar de que pueda establecerse ("la antropología puede ayudarnos a elucidar las diferencias, si es que las hay, entre las prácticas tradicionales

antiguas y las inventadas”). Si bien en la tradición literaria es necesario a veces establecer la diferencia entre el descubrimiento de un manuscrito antiguo y su falsificación (Ossian, el manuscrito medieval checo), es indudable que no podemos observar en este nivel “viejas formas vivas” sin más; los textos del pasado, tal como los caracteriza Stephen Dedalus cuando mira los libros de la biblioteca, son “ideas en ataúdes alrededor de mí, en cajas de momias, embalsamadas en especia de palabras... Están inmóviles. No hace mucho activos en los cerebros de los hombres. Inmóviles: pero una picazón de muerte está en ellos, para contarme un cuento lacrimógeno al oído y para urgirme a que yo cumpla su voluntad” (Joyce, 1978, 220).<sup>2</sup> Resulta difícil hablar de tradiciones auténticas en las sociedades no tradicionales; justamente allí donde surge el tradicionalismo es donde más fácilmente podemos encontrar el momento de ruptura (como en el caso de la postulación de la tradición gauchesca en el momento de la inmigración masiva en Argentina). La continuidad sin fisuras que la tradición intenta establecer con el pasado es siempre una ficción y a nivel de su mecanismo de funcionamiento (de la misma manera que un silogismo es correcto o incorrecto independientemente de la verdad de su premisa) se vuelve irrelevante si el texto que se invoca para establecerla existía o no previamente: la operación de postularlo como tradicional, o como origen y norma del canon de la tradición (lo que hace Lugones con el *Martín Fierro*) es siempre un acto de creación; si no se lo inventa su escritura se inventan su lectura y sus glosas. La tradición es sedativa, sanciona el presente mostrando que pertenece al ámbito de lo mismo y nunca de lo otro, de lo repetido y no de lo nuevo; y el encuentro con el pasado reviste la forma ideal de la contemplación en un espejo donde uno puede a lo sumo ser más joven pero nunca otro. El verdadero encuentro con el pasado, en cambio, es otra cosa, no siempre tan tranquilizadora.

Es en otro autor irlandés, que además de a Joyce ha tenido tiempo de leer a Proust, que encontramos una ilustración de lo que de terrible y desestabilizador puede tener este encuentro. Samuel Beckett, en su obra teatral *La última cinta de Krapp*, nos presenta a un viejo solitario, acabado, que alguna vez quiso ser escritor, ejecutando el ritual de escuchar el diario que en forma de grabaciones magnetofónicas ha ido realizando a lo largo de su vida. El desconocimiento que experimenta al confrontarse con aquel que fue llega hasta el extremo de obligarlo a buscar en el diccionario palabras que alguna vez usó, tal como “viduity” (viudez). Luego, al grabar en una nueva cinta sus impresiones, dice: “acabando de escuchar a ese pobre cretino que tomé por mí hace treinta años. Difícil creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios, por lo menos todo eso ya pasó” (Beckett 73). El encuentro con el pasado, en *Krapp*, es algo radicalmente

<sup>2</sup> Todas las citas del *Ulises* corresponden a esta edición, cotejadas con la edición definitiva en inglés de Hans Walter Gabler. Me he tomado la libertad de corregir la traducción cuando los errores son evidentes.

distinto de la memoria: la memoria, al menos la memoria voluntaria, es una hipótesis retrospectiva en constante reformulación, es lo que reconstruye el pasado a partir del presente, buscando las continuidades, la coherencia, modificando y recreando al que fui para que no entre en conflicto con el que soy, para que lo explique, para que lo justifique, o al menos para que me asegure que sigo siendo yo. El encuentro con una foto, una anotación en un diario, o la súbita, arrolladora irrupción de la memoria involuntaria, como en Proust, puede tener dos efectos: el de un reconocimiento que tiene la fuerza de una revelación, en el cual el que fui irrumpe en el presente y resulta en un desconocimiento del que soy, hasta llegar a anularlo (como a veces en Proust); o por el contrario un desagrado, un rechazo del yo pasado, la certidumbre de "yo el yo que ahora soy no puede haber sido, también, ése" (como en *Krapp*). En cualquiera de los dos casos, sea la experiencia gozosa o perturbadora, lo que ocurre es una fisura, un quiebre de la identidad que la memoria existe para preservar (si la memoria no estuviera realizando constantemente esta tarea de reescribir nuestro pasado, la pluralidad de todos los sujetos que fuimos terminaría por anular nuestra identidad, una fragmentación del yo cercana a la psicosis). Pero también la memoria puede convertirse en una cárcel, escribiendo siempre la misma historia, obligándonos a mantener al yo sujeto a ciertas variables más allá de las cuales no podrá ser mantenido el imperativo de coherencia, o la falsa conciencia coherente de una realidad de fragmentos incompatibles. Si descubrimos en el pasado un yo más gozoso, si el vértigo del extrañamiento llega a trocarse en alivio y sensación de liberación, lo será a cambio de que aceptemos modificar el yo actual y futuro para hacerlo coincidir con ese yo pasado que hemos redescubierto. ¿Es posible extrapolar estas cuestiones referidas a la conciencia individual a fenómenos colectivos como la herencia cultural, reemplazar memoria por tradición y el descubrimiento de los documentos de nuestro pasado individual olvidado por el descubrimiento de los documentos de un pasado literario o histórico olvidado? Creo que sí, aunque tentativamente, a modo de analogía entre procesos más que de identidad. Descubrir que algo que la tradición literaria sancionaba como inexistente o imposible efectivamente fue escrito revela la naturaleza fictiva del trabajo de la tradición, su carácter de invención constante, libera al presente y al futuro de las cadenas del pasado, permite crear nuevas cadenas y saber que son creadas. Es además la similitud de la sensación experimentada en ambos casos, sensación física y emoción, y como tal difícil de conceptualizar intelectualmente, la que permite arriesgar la posibilidad de compararlas.

Esta tarea de relectura del pasado, como distinta del trabajo del recuerdo, puede compararse con la tarea del genealogista, tal como la define, basándose en Nietzsche, Michel Foucault: "Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas no es la identidad aún preservada de su origen es la discordia de las otras cosas, es el disparate... se trata de hacer de la historia un uso que la libere para



siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria... se trata de ajusticiar el pasado, de cortar sus raíces a cuchillo, de borrar las veneraciones tradicionales, a fin de liberar al hombre y de no dejarle otro origen que aquel en que él mismo quiera reconocerse... las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha". De hecho, sería tiempo de diferenciar tradición literaria, que es la reconstrucción imaginaria de una literatura anterior sin conflicto o fisuras con el presente, del pasado literario, que normalmente, en sociedades no tradicionales o tradicionales que han atravesado momentos de ruptura (imperios caídos, inmigraciones masivas, invasiones, colonialismo), implica la sorpresa y el extrañamiento del encuentro con la diferencia, el yo/nosotros como otro.

Y aquí radica la revisión de la idea de tradición que el proyecto de Joyce implica: toda tradición revela su carácter engañoso: no es la fuerza del pasado operando sobre el presente, sino el trabajo de las fuerzas del presente, inventando un pasado que legitime sus proyectos futuros. La tradición opera al revés, es el presente creando al pasado. Y la idea de invención debe entenderse en sentido pleno. Pero de la misma manera que el nacionalismo, la tradición solo puede funcionar si su naturaleza real permanece oculta: en ambos casos se trata de sancionar el presente mostrando que no es más que la repetición del pasado; y ni siquiera se trata de un engaño planificado, sino más bien de una falsa conciencia necesaria: debemos creer en ese pasado que acabamos de inventar, si lo percibimos como inventado no tenemos ya ninguna razón para inventarlo.

Si hasta ahora he hecho aparecer la recreación del pasado como tarea de individuos, es necesario hacer una salvedad. Sí, considero que todos los escritores que llegan a ser leídos crean o reformulan una tradición que permite leerlos; que frecuentemente algunos escritores llegan a ocupar el centro de la escena literaria y su tradición se vuelve hegemónica; pero también es necesario aclarar que si bien esta tarea puede ser realizada en un primer momento de anonimato e indiferencia, para hacerse efectiva necesita de la confirmación editorial o institucional: Borges ventura reformulando la tradición literaria argentina desde los años veinte, pero recién en los ochenta su versión adquiere fuerza de ley; la versión de T.S. Eliot se impone cuando las universidades de Inglaterra y E.E.U.U. la incorporan y difunden como postura oficial, y si los poetas beat se oponen a ella en el cincuenta su propuesta de renovación necesitará de toda la fuerza de la revuelta estudiantil y los movimientos contraculturales de los sesenta para hacerle mella. El caso de Joyce es más complejo: por un lado es indudable que también recibirá la sanción de los otros escritores, el mercado y las instituciones educativas (quizás, visto desde hoy resulta previsible, en un primer momento mucho más por el formidable aparato de las universidades norteamericanas que por las inglesas e irlandesas), pero también es cierto que Joyce es el autor antieanónico por excelencia; que más que constituir una nueva tradición, lo que su empresa revela es el mecanismo mediante el cual las

tradiciones se inventan primero y luego esta invención se disfraza y aparece cubierta bajo el manto del mito del origen. La parodia y la ironía son las maneras privilegiadas en que Joyce invoca al espíritu del pasado, basta comparar la utilización que hace de *La Odisea*, o la reescritura de prosistas ingleses en el capítulo "El ganado del sol" con la pedante lista de citas que T.S.Eliot agrega al final de *La tierra yerma* para ver las diferencias. Un texto de Joyce incluye ya la parodia y la crítica de sí mismo, relativiza sus propias pretensiones; viene, como se ha dicho muchas veces, previamente deconstruido.

Se ha hecho hora de volver a Borges, al Borges de "Kafka y sus precursores": "Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (Borges 712) (Incidentalmente, Borges en este punto nos remite a T.S. Eliot.). La idea de "precursor" apela más a las afinidades electivas que a los mandatos culturales, los precursores se definen en función de un autor y la tradición en función de una cultura frecuentemente nacional. Pero la dinámica de ambos procesos presenta más similitudes que diferencias: en ambas vamos del presente al pasado, en ambas el efecto crea la causa.

Quizás sea momento de preguntarnos por qué en los tres autores considerados encontramos ciertas similitudes. Lo que salta a la vista es la inserción incómoda que cada uno tiene en la tradición que intenta definir como propia: Joyce y Borges por no contar con tradiciones nacionales autónomas y homogéneas (es dudoso que los países centrales las tengan, pero al menos pueden imaginar que las tienen; la falta, en casos como el de Irlanda o Argentina, es en cambio imposible de negar), Eliot por ser un americano en Londres que intenta definir su lugar ya no en relación a la literatura americana sino a la inglesa es decir, definir una literatura inglesa que guarde un lugar para Eliot: armar por ejemplo la ecuación Shakespeare-poetas metafísicos en lugar de la anterior Shakespeare-poetas románticos, lo que por supuesto implica no solo el reemplazo del segundo término sino también la construcción de un Shakespeare más metafísico que romántico, y en una filiación de ambos términos basada más en la Edad Media sacra y oficial de Dante que en la popular y profana de Chaucer. Pero si algo los une en el punto de partida la resolución del conflicto de pertenencia es radicalmente distinta: Eliot, al trasladarse de una cultura imperialista nueva a una vieja, busca fortalecer el centro en el que ocupará su lugar: Joyce y Borges desplazar el centro a la periferia sin anular su status periférico: Dublín se vuelve la capital desplazada del mundo, y el punto donde se encuentran todos los puntos es descubierto en un oscuro altílo de la ciudad de Buenos Aires. La aparente paradoja de la universalidad de ambos autores de culturas provinciales

parece resolverse en que a través del acto imaginativo, la falta se convierte en plenitud: la cultura deficitaria se articula como total. De hecho, podríamos arriesgar esta caracterización: las culturas periféricas se universalizan por inclusión de lo heterogéneo, las centrales o imperiales por difusión/imposición de su núcleo propio y homogéneo a los demás.<sup>3</sup> Existe un provincialismo de la periferia, defensivo, que contiene su opuesto dialéctico (el celtismo, contra el que se rebela Joyce; la gauchesca, que Borges decide reescribir), y existe un provincialismo de la metrópoli (la literatura victoriana) que termina floreciendo en su negatividad, en el reflujo que empieza por los caballeros imperiales en el extranjero (Kipling y Conrad) y sigue por los ex nativos o sus descendientes asentados en la metrópoli (Rushdie, Kureishi). Que el universo pertenece a sus márgenes lo dice Borges (272) de manera tajante:

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la literatura occidental. Se pregunta si esa preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esta cita (que resume mejor que cualquier otra que yo conozca los motivos por los cuales Bloom, irlandés y judío, llega a convertirse en el “everyman” del s. XX) se hace doblemente significativa cuando advertimos que

<sup>3</sup> Apenas terminé de escribirlo y me veo obligado a admitir que lo contrario también es verdad: por un lado la universalidad de Joyce y Borges termina si no imponiéndose al menos vendiéndose en los países centrales: por el otro la cultura imperial romana o inglesa no puede frenar el reflujo de las culturas de cada una de sus colonias, que terminan, tanto en los procesos de colonización como los de descolonización, colonizando el núcleo mismo de su cultura. Roma o Londres.

sin proponérselo reestablece su contraparte, la otra preeminencia: los irlandeses son importantes porque han modificado la cultura inglesa, los sudamericanos lo seremos porque estamos modificando la europea. El centro, insidiosamente, reestablece sus prerrogativas: nadie justifica a la literatura inglesa por sus contribuciones a la irlandesa, ni habla de la importancia de la europea por su manejo de los temas sudamericanos.

Resulta tentador examinar otras similitudes entre Joyce y Borges, tales como su relación con las tradiciones literarias nacionales que ambos encuentran: el revival céltico y la gauchesca. En ambos casos se trataba de un intento por definir un núcleo propio, auténtico, diferencial y homogéneo a través de la definición de un mundo, una temática, unas formas que no se encontrarían en ninguna otra literatura —lo cual muchas veces abre las puertas a otra forma de dependencia, la definición negativa a partir de lo que es diferente de la cultura dominante: como señala Seamus Deane, el peligro que acechaba a los poetas del revival céltico era el de terminar utilizando para definir lo irlandés el criterio base de lo “no inglés”—; y junto con aquel el de construir una literatura cuya primera cualidad sea la de ser “exportable”, pintoresca o de color local, que tranquilice a los países compradores acerca del carácter primitivo o subordinado o al menos diferente de esa cultura dominada: la lectura como turismo de lo exótico, como aparece en *Ulises* cuando el folklorista inglés Haines decide ir a comprar un librito de poemas de inspiración céltica en lugar de escuchar las teorías de Stephen sobre Hamlet. ¿Qué podría decir un irlandés acerca del más inglés de los poemas? Tanto en Joyce como en Borges la relación con esta tradición que se les ofrece está corporizada a través de la ambivalente relación personal con los grandes de la generación anterior: Yeats y Lugones (ambos poetas que pasan del romanticismo tardío a formas protomodernas, ambos miembros de minorías amenazadas, defensores de valores tradicionales —rurales— frente al cambio social, político y económico, ambos pasando de posiciones nacionalistas a fascistas en la década del treinta). No son idénticas las situaciones para las cuales estas tradiciones nacionales han sido creadas: la de Yeats se inscribe en el marco de la lucha por la independencia, por liberarse de un presente oprimido por el pasado, en Lugones por defender a su grupo de la inmigración, por sostener un presente amenazado por el futuro. Pero la respuesta en ambos casos es similar; el miedo a la modernización, la ruptura de estructuras tradicionales reales o imaginarias (que a veces deben ser postuladas para luego sentir las como amenazadas); el enemigo es la mezcla, el cambalache, el materialismo; la defensa es la de una idealidad. También en la actitud de Joyce y Borges con sus respectivas tradiciones encontramos diferencias: Joyce parodia la literatura céltica y su variante *aggiornada*, el ruralismo, pero no la practica; Borges, si bien señala en sus ensayos el carácter artificioso de la gauchesca, cuando la practica lo hace de manera seria, si bien dotándola de otra lengua (no pintoresquista ni fonéticamente caricaturizada) y frecuentemente de otra geografía (las orillas

más que la pampa). Por supuesto es necesario recordar que Borges pertenece a la minoría que creó este mito, y a ella también sus primeros lectores potenciales; mientras que Joyce opta por el exilio y escribe desde el vago para un público europeo. Lo fantástico y lo mágico, por otra parte, núcleo de la existencia misma del celtismo irlandés, aparece en la gauchesca negado y reprimido apenas a veces tímidamente, en los relatos de los personajes gauchos, nunca asumida por el narrador por los escritores cultos que la practican, sujetos por los lazos consensuados pero obligatorios de su clase al racionalismo y al realismo decimonónicos, manifestados como una vergüenza común que deberá esperar la vinculación de la gauchesca en un proyecto político popular para disiparse lo sobrenatural reaparecerá con fuerza y sin vergüenza, autenticada en parte por la posibilidad de insertarla en la corriente del realismo mágico, cuando la tradición se redefine en, por ejemplo, el cine de Leonardo Favio (evidente de manera total en "Nazareno Cruz y el Lobo" pero también en la reescritura mítica de la Crónica policial-folletinesca *Juan Moreira*). También en el cine de Favio, y metafóricamente en el del Solanas de *Los hijos de Fierro*, se redefine el género en función de las luchas sociales colectivas; un aspecto que la gauchesca anarquista trató de desarrollar a principios de siglo pero que fue desplazado por la fijación de criterios canónicos que realiza la élite literaria y política.<sup>4</sup> Más allá de las diferencias, la posición de Joyce y Borges como autores que han sido incorporados centralmente al canon universal (más bien occidental) a partir de un origen periférico y provinciano, ilustra la de dos autores que, encontrándose con una tradición literaria estrecha, local, obligatoria y a la vez evidentemente inventada y artificial, aprenden la lección y se sienten libres para hacer conscientemente lo que habían practicado con falsa conciencia sus predecesores: la invención de una tradición literaria en la cual puedan insertarse. No todos los escritores tienen este privilegio, frecuentemente la tradición es el resultado de colaboración no consciente de todos los escritores, artistas e intelectuales de una época; muchos intentos quedan en el camino (caso de la gauchesca anarquista, que desaparece casi sin rastros de la gauchesca oficial). Incluso, podemos decir, la redefinición de la tradición literaria por parte de un escritor es siempre el resultado de un esfuerzo colectivo: tanto Eliot como Joyce como Borges se constituyen en las figuras visibles que aglutinan el trabajo de numerosos escritores anteriores y sobre todo posteriores: nadie modifica una tradición sin imposición, consenso o aceptación de los otros, y esto a veces sucede tardíamente, en el caso de Borges recién en la década del ochenta. No hay, por otra parte, posibilidad de que un escritor sea considerado canónico o central sin que a la vez se acepte su redefinición de la tradición literaria, o la redefinición de ésta que a partir de su obra realicen escritores o críticos posteriores.

<sup>4</sup> Cfr. Carlos Gnamero. "Sobre la gauchesca anarquista". *Filología*, 24: 1-2 (Buenos Aires: 1989).

Hasta ahora me he referido a la función de la tradición como si fuera característica de las tendencias conservadoras y continuistas, quizás por enfatizar que “conservar”, en sociedades en permanente cambio como las modernas, no es más que el nombre que se le da a una actividad constante y a veces febril por crear un pasado que disimule sus diferencias con el presente. Pero es indudable que muchas veces la tradición se invoca justamente en el momento de cambiar, de revolucionar una sociedad, una literatura: es en las crisis donde el miedo a lo nuevo aparece en su forma más irracional, y la idea de que meramente se está repitiendo algo hecho, algo ya dado, una parte de nuestra identidad, permite enfrentar el vacío del presente y del futuro, la angustia de la libertad creadora (la página en blanco de la escritura o de la historia). Frecuentemente tal operación toma la forma del salto: la negación del pasado inmediato (no hay revoluciones contra el pasado distante) y la elección de algún momento anterior: los renacentistas condenando la Edad Media para “volver” a la Antigüedad, los románticos rechazando el Iluminismo para recrear la Edad Media, los poetas del revival céltico salteándose ocho siglos de dominación británica para reencontrar la pureza de una Irlanda anterior a la caída, etc. . Es, en otras palabras, momento de la cita de rigor:

los hombres hacen su historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmiten el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen precisamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal (Karl Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*).

Joyce nunca nos da la práctica sin darnos a la vez y en el mismo texto la teoría (por algo casi no escribió artículos críticos, salvo en su primera época); y la teoría estética de Joyce es en general, teología aplicada. Joyce no era capaz de rechazar algo sin justificarse reemplazándolo por algo mejor: secularizado, el dogma católico cumple a través de su aplicación por Joyce al campo estético, su último gran acto en la cultura occidental; otro ejemplo de por qué para este autor la traición es más íntegra que el abandono. Quiero entonces ver si esta dinámica de la tradición según Joyce se encuentra formulada y teorizada en algún lugar de su obra. Creo que puede encontrársela, como teoría general aplicable luego a casos particulares, en las ideas de Joyce sobre paternidad y maternidad.

Como uno de los temas principales del *Ulises* es el “misterio de la paternidad”, debemos buscar las características de la maternidad en los intersticios del texto, o como subtexto. Stephen, en el capítulo 1, nos es presentado como un hijo que ha perdido a su madre. Lo maternal es determinante, no elegible, fatalidad biológica; simbólicamente, Stephen lo rechaza al rechazar la leche que la campesina irlandesa (aquella que confundía gaélico y francés) trae a la torre: tomar el té sin leche es para Mulligan apenas una “moda parisina” (eso es, europea); Stephen rechaza la Irlanda mamada en la leche materna (la Irlanda rural) para tener libertad de crear una Irlanda a *su* imagen y semejanza. En el capítulo siguiente, contemplando a su alumno Sargent, “hijo eterno”, Stephen reflexiona: “Ella (la madre de Sargent) había amado la débil sangre aguachenta de este niño, extraída de la suya. ¿Era eso real, pues? ¿Lo único cierto en la vida? ... *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo” (Joyce 1978, 59). La maternidad es real, es decir, no ficcional: no puede reescribirse, porque es anterior al lenguaje mismo, a toda la cultura. Era frecuente, en la literatura irlandesa anterior a Joyce, y en la literatura revolucionaria, caracterizar a Irlanda como una mujer (Kathleen ni Houlihan), como una pobre vieja (Old Gummy Granny): una Irlanda así definida desde lo materno, desde la tierra misma, no puede ser creada en la fragua del espíritu de ningún artista. Así Stephen, a diferencia de Hamlet, es acosado por el fantasma de su madre, al que debe enfrentarse, ya en el capítulo 1 diciéndole mentalmente: “No madre. Déjame ser y déjame vivir”, orden o ruego que Stephen recién podrá hacer efectivo en el capítulo 15, cuando lo ataque convertida en el cangrejo del cáncer que clava sus pinzas en su corazón. La cadena de la maternidad que nos vincula al origen aparece en el capítulo 3, donde Stephen contempla a unas parteras en la playa: “Una de su hermandad me arrastró chillando a la vida. Creación de la nada. ¿Qué lleva ella en la valija? Un aborto a remolque de su cordón umbilical, acondicionado en lana rojiza. Los cordones de todos se encadenan hacia el pasado, cable de hebras retorcidas de toda carne... Esposa y compañera de Adam Kadmon: Heva, Eva desnuda. Ella no tenía ombligo. Vean. Vientre sin tacha.” (Joyce 1978, 70). El cable de la maternidad nunca se corta, corre por debajo de la historia y sus fisuras. siguiéndolo llegaremos hasta el origen, que no es el padre sino Eva, la primera mujer y madre. El ombligo es la marca de carne, el texto indeleble que la madre deja como rastro de su presencia “¿Queréis ser como dioses? Contemplad vuestro *omphalos*. Hola, Kinch aquí. Comuniquenme con Edenville. Alef, alfa: cero. cero, uno” (Joyce 1978, 70). La marca de la madre, por otra parte, no da la identidad, sino la pertenencia a la especie; es genérico en lugar de particular, es, como la mancha de nacimiento, una marca a la cual podrá superponerse, pero nunca obliterar, la firma del padre. Una pertenencia, un doble anonimato (por sus marcas no puede reconocerse ni a la madre ni al hijo, a diferencia de los que sucede con el Nombre) que no podrá borrarse sin destrucción del cuerpo en que está estampada (recordemos ese relato de Hawthorne que parece concebido por

Henry James, "la marca de nacimiento", en el cual el marido intenta borrar la marca que arruina la perfección del rostro de su esposa, lográndolo a costa de la vida de ella.). En este sentido no es posible traicionar a la madre, ni como esposo —porque como lo dramatiza August Strindberg en "El padre" el hombre nunca puede darle un hijo ilegítimo, la madre nunca dudará de su maternidad como el padre duda de su paternidad— ni como hijo, que no tiene el poder simbólico de negarla. La maternidad es el campo de las certezas absolutas, del pasado inalterable, lo resistente a cualquier creación o recreación. Stephen identifica a su madre con la iglesia católica, y su *Non serviam* luciferino las une en el mismo rechazo, cuando Stephen se rehusa a arrodillarse y rezar cuando su madre moribunda se lo suplica.

En este sentido resulta atinada la perplejidad de la crítica Karen Lawrence (238) acerca del capítulo 14, el que transcurre en la Maternidad: "Para un capítulo que transcurre en una Maternidad y, según su autor, imita el desarrollo del feto, es notable hasta qué punto la paternidad de la autoría desplaza a la maternidad, a nivel de la trama (el nacimiento del bebé) y del lenguaje (el desarrollo del feto)". La literatura parece ser más bien el dominio del nombre propio, de la paternidad, de la relación entre padres e hijos. ¿En qué consiste dicha relación?

Si a nivel de la trama las situaciones de Stephen y Bloom dramatizan la fragilidad del vínculo padre-hijo (Bloom es un padre que ha perdido a su hijo, Stephen un joven que tiene un padre biológico (Simon Dedalus) que no cumple con su rol (ni en tanto modelo ni en tanto guía efectiva), y que por lo tanto no detenta la paternidad espiritual que debería ser su legado para el primogénito. De hecho, la antorcha única que pasa de padre a hijo (hay solamente un padre por vez, los otros miembros masculinos de la línea son abuelos o hijos) se ha apagado antes de que pueda pasar a las manos de Stephen. El paralelismo entre Stephen, Telémaco y Hamlet, sostenido a lo largo de toda la novela, refuerza esta lectura. Es en el capítulo 9, justamente, cuando Stephen expone sus ideas sobre Shakespeare, que la cuestión del padre aparece conceptualizada. Shakespeare, nos dice, escribió *Hamlet* en los meses que siguieron a la muerte de su padre, y se puso a sí mismo, en la obra, como el fantasma del rey, que le habla a su hijo, Hamlet (cuya edad es la que tendría Hamnet, único hijo varón de Shakespeare, de no haber muerto a los 11 años). Shakespeare, el creador, entra en su obra a través de sus hijos (sus personajes); él mismo es apenas un fantasma. De la misma manera Dios, el creador, debió mandar a su hijo al mundo que había creado, para ser conocido en él. El creador se engendra a sí mismo, no tiene madre:

Quando Rutlandbaconsouthamptonshakespeare u otro poeta del mismo nombre" el origen en la paternidad es siempre incierto "en la comedia de errores escribió *Hamlet* él no era simplemente el padre de su propio hijo sino que, no siendo más un hijo era y se sentía el padre de toda su raza.



el padre de su propio abuelo. el padre de su nieto no nacido aún..." (Joyce 1978, 234).

¿Qué le da a la paternidad el poder de vencer al tiempo y a la causalidad? Paradójicamente, su tenuidad material, su indeterminación, su carácter aleatorio y azaroso:

La paternidad, en el sentido de engendramiento consciente, es desconocida para el hombre. Es un patrimonio místico, una sucesión apostólica, de único engendrador a único engendrado. Sobre ese misterio, y no sobre la madona que el astuto intelecto italiano arrojó al populacho de Europa, está fundada la iglesia y fundada inmutablemente, porque fundada, como el mundo, macro y microcosmo, sobre el vacío. Sobre la incertidumbre, sobre la improbabilidad. *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo, puede ser lo único cierto de esta vida. La paternidad puede ser una ficción legal. ¿Quién es el padre de hijo alguno que hijo alguno deba amarlo o él a hijo alguno? (Joyce, 1978, 233)

La paternidad es una ficción, entonces, pero una ficción legal: una vez sancionada por el otorgamiento del nombre, tiene fuerza de ley, de hecho es la base de la ley, de la religión, de todos los sistemas simbólicos: del lenguaje mismo, replicándose en la paradoja entre arbitrariedad y necesidad que Saussure señalaba a propósito del signo lingüístico. Siendo una relación sin base natural o real, de carácter puramente simbólico, los tabúes que la revisten deben ser los más fuertes; "Están (padre e hijo) separados por una vergüenza carnal tan categórica que los anales del mundo, manchados con todos los incestos y bestialidades, apenas registran su ruptura." (Joyce 1981, 165). Joyce no era ajeno a la fuerza de la duda y la incertidumbre; si tuviéramos que asignarle respecto de ellas un lema, podría ser "la duda puede mover montañas". En su obra *Exiliados* el escritor Richard Rowan, decidido a no saber si su esposa le ha sido o no infiel, pronuncia así su oración final: "Herí mi alma por tí. La herí con una duda profundísima que nunca podrá cicatrizar. Jamás podré saber. ¡Nunca! No quiero saber ni creer nada, no me importa. No es en la oscuridad de la fe como yo te quiero. sino en la viviente, incansable, hiriente duda" (Joyce 1978, 221). La duda que aniquiló a tantos personajes masculinos de Strindberg en situación análoga aquí es principio de vida y libertad.

¿Qué resultados tiene, para Stephen, una teoría de la paternidad semejante? Por un lado, al situar el legado de la iglesia y de la patria en la órbita de lo paterno, permite reemplazar el mito de los orígenes determinante, platónico, esencial por una verdad contingente, histórica, cambiante: permite elegir. La naturaleza ofrece una cadena ininterrumpida, pero inalterable. La cadena del ser se asienta sobre una roca, pero esta atada a ella por las cadenas del cordón umbilical. Esta puede ser la dinámica de la realidad, pero no la del mundo. El mundo es eso que

cada generación tiene que inventar, es el vacío entre padre e hijo. El lugar del padre ilumina el de la tradición: como ésta la paternidad es una *ficción legal*: en tanto ficción es inventada, pero en este invento se funda la ley, y en la ley el orden del mundo. Nadie puede ser origen de sí mismo, debe provenir de algo anterior, pero este algo anterior es creado por él mismo. La situación de Stephen le permite ver el carácter arbitrario, artificial de dicha construcción, y a la vez añorar la época en que este velo rasgado aparecía como una necesidad de hierro. Como hijo de un padre que ha perdido su investidura simbólica, deberá buscarse un padre sustituto, creado por él: inventarse un padre simbólico que le pase la antorcha cuando sea su turno (si no, no podrá ni ser creador ni ser padre, que era su situación al final de *Retrato*: por eso fracasó, cayó al mar como Ícaro en lugar de volar como Dédalo, gritando un *Pater ait!* que nadie respondió). Como hijo de un país que a causa de una invasión y una ocupación de siglos ha perdido la continuidad ilusoria con el pasado, sabe que una nación y una tradición nacional son productos inventados, ficticios; y que entonces no tiene por qué aceptar lo dado, puede ser él, el artista, el creador de su nación, su gente y su literatura.

¿Hay algún punto donde se encuentren el principio materno y el paterno, el origen determinante y la creación? Incapaz por el momento de conceptualizarlo, ofrezco esta cita: Como nosotros o la madre Dana" (naturaleza) "tejemos y destejemos nuestros cuerpos —dijo Stephen— de día a día, sus moléculas lanzadas de aquí para allá, el artista teje y desteje su imagen. Y así como el lunar de mi seno derecho está donde estaba cuando nací, a pesar de que mi cuerpo ha sido tejido y destejido de nueva materia muchas veces [...] Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos en amor. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos" (Prigogine y Stengers).

Será quizás por eso que todavía hoy, a pesar de Nietzsche y Joyce y Borges y Foucault y Hobsbawm, el maternal fantasma de la tradición, oscuro como la tierra, sigue hechizando nuestros sueños; que seguimos inventando nuestro pasado con ese fervor, que la realidad de lo ya dado nunca convoca, del huérfano inventándose unos padres para poder enfrentarse al mundo; que como en el cuadro de Magritte edificamos sobre la roca suspendida en el vacío y tratamos de darle a los temblorosos cimientos de la contingencia paterna las raíces que nunca ha tenido; que queremos creer, como supone Deleuze, en el mundo humano como un árbol surgido entero de la semilla del origen con su orden de raíces, tronco y copa en lugar de un rizoma sin principio ni fin en el tiempo y en el espacio. que crece sin jerarquías indiferente a los cortes y a las continuidades.

CARLOS A. GAMERRO

## OBRAS CITADAS

- BECKETT, SAMUEL. 1978. "La última cinta de Krapp" en *Pavesas*. Barcelona. Tusquets. Traducción de Jenaro Talens.
- BORGES, J.L. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé.
- ELIOT, T.S. 1944. *Los poetas metafísicos*. Tomo 1. Bs. As., Emecé.
- FOUCAULT, MICHEL. 1979. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" en *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- HOBBSAWM, E. "Inventando tradiciones", *Historias*, 19. Traducido por J.E. Aceves Lozano, de Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- JOYCE, JAMES. 1978. *Ulises*. Buenos Aires, Rueda. Traducción de J. Salas Subirat.
- \_\_\_\_\_ 1981. *Exiliados*. Barcelona, Bruguera.
- LAWRENCE, K. 1988. "Paternity as Legal Fiction in *Ulysses*" en Benstock, B. (ed.). *James Joyce: The Augmented Ninth*. New York, Syracuse Univ. Press.
- MARX, KARL. 1985. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires, Anteo.
- PRIGOGINE, I. Y STENGERS, I. 1983. *La nueva alianza*. Madrid, Alianza.
- SEAMUS, DEANE. 1985. *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber.



## LA CONEXIÓN TRAKL-PIZARNIK: TRANSFORMACIÓN DEL MODELO GEMELAR<sup>1</sup>

*Y ella mira hacia allá como una muerta*  
Trakl

Cuando pensaba en el título de este trabajo jugaba con la idea de dos nombres que designan a dos textos clandestinos con un código en común: la voz que habla es el de/la de un muerto/o muerta, detenido en la escena del bosque, lugar del amor y el desprendimiento gemelar. Clandestino: nos dice el diccionario, secreto y oculto, enfrentado a la ley. Por eso el orden de estos textos se afirma en la duplicidad: doble voz, doble cuerpo, doble escena; y los hablantes se declaran repetidamente muertos y cadáver: *niño muerto y pequeña difunta*. Esta familiaridad entre los textos es de larga data para la escritura de Pizarnik: su segundo libro, *Las aventuras perdidas* (1958), se abre con una cita:

Sobre negros peñascos  
se precipita, embriagada de muerte,  
la ardiente enamorada del viento.

G. Trakl (35)<sup>2</sup>

Desde allí se instaura una zona de contacto y de apropiación en una línea de sentido horizontal (fraternal o sororal);<sup>3</sup> desde allí, la poesía de Pizarnik puede leerse en trama de acuerdos con la de Trakl: en el tono de una sociedad secreta

<sup>1</sup> Este trabajo fue leído en su primera versión en el Congreso Internacional "Literatura y Crítica Cultural", realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, del 14 al 18 de noviembre de 1994.

<sup>2</sup> Se cita según las *Obras completas*. Buenos Aires. Corregidor, 1993 (edición corregida y aumentada). Las obras de Pizarnik se citan con las siguientes siglas: AD (*Arbol de Diana*, 1962); TYN (*Los trabajos y las noches*, 1965); EPL (*Extracción de la piedra de locura*, 1968); IM (*El infierno musical*, 1971); TS (*Textos de Sombra y últimos poemas*, 1982).

<sup>3</sup> Cfr. el programa político de una sociedad de hermanos en la literatura, en G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris, Minuil, 1993; y también en Schérer y Hocquenghem (1977), *Album sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama, 1979.

infantil, se adhiere a una forma del exilio, y queda prendada de ciertos emblemas y escenas con las que establece una relación especular de reflejo, desvío y proliferación. Una nueva duplicidad se agrega a este contacto clandestino: las formas trabadas entre lectura y escritura reproducen la escena del desprendimiento gemelar en el poema.

Dos textos solidarios en un punto ciego: el presente de la noche desde la que se vislumbra el oro del jardín-bosque. Para estos exiliados la casa es el bosque, es decir, la guarida fuera de la ley familiar, pero expuesta a otros modos de la cercanía y a otros modos de familiaridad. Allí en el agua-estanque y el espejo aparece la figura gemelar:

Hermana, entonces te encontré en el claro solitario  
del bosque...

Sereno florece el mirto en los blancos párpados del  
muerto ..... (190)<sup>4</sup>

Bajo el húmedo ramaje del anochecer  
.....En oscuro coloquio  
el hombre y la mujer se reconocieron.

(191)

y frescura de fuentes crepusculares: espejos gemelos (113)

En el bosque de Trakl, el azul de la noche adquiere tonalidades y matices que se acercan a la tenue luz del amanecer o del anochecer: tiempo de tránsito y de transformación, de pasaje y devenir, un tiempo que contradice el tiempo de la stirpe en decadencia. Si habla un muerto, este muerto está vivo en su tumba, como bien lee Heidegger.<sup>5</sup> Es la historia de la stirpe la que declina y lo decreta muerto, mientras el joven permanece atento entre el follaje. Y es su mirada al mismo tiempo la que ve cadáveres en los otros, y cuerpos vivos en la singularidad de la mujer-hermana y el hombre-hermano.

"Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver" nos dice Benjamin.<sup>6</sup> Paradoja que vincula nacimiento y muerte, cuerpo y tumba, en juegos de claros y oscuros en devenir y mutuo engendramiento en el *tempo* propio de la mirada. Cuando la stirpe cae, los cadáveres son bellos, sus "verdes manchas de putrefacción" son señal de lo que adviene. En esta noche de la stirpe, entonces, el joven muerto es el que vive allí en la escena del bosque mientras muere aquí sin su gemela rosada: exangüe,

<sup>4</sup> Cito a Trakl según la edición de sus *Poemas*. Buenos Aires. Corregidor. 1972. con Prólogo y traducción de Aldo Pellegrini.

<sup>5</sup> Cfr. "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl". *De camino al habla*. Barcelona. Odsós. 1979.

<sup>6</sup> Cfr. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus. 1990.

empalidece hasta la sombra. Los amantes son hermana y hermano, y en las ciudades que se desmoronan como la estirpe, ese lugar (el cuarto, la cama, las sábanas) se vuelve tumba desde la mirada de “los ancianos en el vano de la puerta”; la misma escena de amor regresa, en cambio, como ceremonia de iniciación y corona para el joven novicio en el follaje del bosque, la zona fuera de la ley. Esta ambivalencia se concentra en tonalidades y emblemas

cuando el alma de Helián se contempla en el rosado espejo  
y nieve y lepra van cayendo de su frente

El territorio libre se inscribe en el territorio capturado del cuerpo como la mancha de la enfermedad, la lepra como signo que marca al excluido, el que abreva en la duplicidad: la hermana como “radioso adolescente”. El personaje de Trakl se llama a sí mismo “el apartado”, “el caminante”, “el solitario”. Exiliado y en viaje, recorre los emblemas clásicos que las sagradas escrituras destinan a los elegidos. Sin embargo, se trata de un profanador, de un sacrilego (atributo que aparecerá para otra zona sagrada: la infancia), que se instala en un lugar mesiánico o profético solo para anunciar la disolución de la Ley: “novicio” de la unión incestuosa, el fin de la estirpe, el fuera del género que clasifica y otorga a cada cuerpo un territorio violentamente delimitado. Si, como dicen Schérer y Hocquenghem la gemelaridad instala la repetición que interrumpe el modelo reproductivo e instala el aumento óptico, el primer plano, en el que los gemelos funden sus cuerpos,<sup>7</sup> el poema de Trakl reitera una y otra vez esas zonas de expansión. En el cuarto en ruinas, ámbito cerrado donde todo se descompone bajo el peso de la estirpe que cae:

La descomposición resbala por el decrepito cuarto;  
sombras en el empapelado amarillo; en oscuros  
espejos se encorva  
la marfilina tristeza de nuestras manos.

Parduscas perlas se escurren entre los dedos muertos (119).

la pátina de la palidez tiñe o desdibuja: en el primer plano de las manos, el espejo gemelar actúa expandiendo la tonalidad marfilina que desdibuja contornos y límites. Ecos y tonalidades que actúan de la misma manera cuando Trakl transforma los masculinos *Mönch-Jüngling* (monje-mozalbete) y los feminiza en los neologismos *Mönchin-Jünglingin*. Ya no la alternativa excluyente o a como en castellano, o en alemán la otra palabra que designa a la monja (*Nonne*). Trakl coloca la terminación femenina *in*, que se añade a un cuerpo y a la vez se

<sup>7</sup> Cfr. Op. cit. nota 3.

irradia desde un cuerpo, trae el eco fantasmal del masculino, y lo proyecta especularmente en el vacío a partir de ese sonido final femenino *in*, que tiñe ambos lados de la imagen especular y le presta su acorde melancólico.<sup>8</sup> De la misma manera actúa la oscuridad del bosque, entre “el húmedo ramaje del anoche”, cuando los amantes (hombre y mujer, hermano y hermana), mirándose en el espejo se reconocen: entonces, “la mirada de lo azul” irrumpe entre las ruinas. El azul, leído muchas veces como lo espiritual en Trakl, es el espíritu no en el sentido clerical o mental metafísico, como bien aclara Heidegger, sino el del espíritu como “llama ardiente”: el absoluto espiritual y el absoluto material que conjuga el barroco según Benjamin. “El sutil cuerpo del alma”.<sup>9</sup> En la llama está el salirse de sí, el perderse y deslizarse suavemente en el delirio o en el sueño:

Oh, las horas del éxtasis salvaje, los anocheceres a orillas del verde río, las cacerías.  
Oh, el alma que entonces quedamente la canción del junco amarillento; fogosa devoción.  
Escudriñaba con calma y largamente en estelares ojos del sapo

(195)

Este es un fragmento de “Ensueño y demencia”, texto con el que el último Trakl llega a la forma de prosa poética: el mismo camino que recorrerá luego Pizarnik desde EPL, como si ambos textos inscribieran en este pasaje un nuevo modo de decir el desborde. Antes la pátina melancólica que difumina y concentra, aquí el alma que se mueve como el *yo* que Foucault describe en el funcionamiento del sueño: deslizamiento y ubicuidad, canto del junco y ojo del sapo, conjuga “éxtasis salvaje” con “fogosa devoción” y reproduce aquel gesto: profanar el lenguaje de la devoción cristiana burguesa y extremar el de los místicos. Habla del ardor, atributo del alma: una expansión del cuerpo que devora como el fuego, que no admite prohibiciones para establecer su morada, ni límites que cerquen su dominio. La posición del *durmiente*, niño y hombre, con la cabeza inclinada precipita lo que el poema llama “oscuro delirio”, o “sueño purpúreo”, que la mirada puesta en el bosque hace posible.

En este largo poema en prosa se narra el acontecimiento que rige la historia y la composición de la obra de Trakl: la decadencia de una estirpe, ya

<sup>8</sup> La situación de melancolía es recurrente en Trakl, tanto en climas y tonos, como en la verbalización explícita en títulos de poemas y en el cuerpo mismo de los textos. Otra escena en común con Pizarnik, que titula “El espejo de la melancolía” a uno de los capítulos de *La condesa sangrienta*, texto narrativo que casi puede leerse como comentario de su propia obra poética. Para la relación entre género y cuerpo melancólico, cfr. Judith Butler, *The gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

<sup>9</sup> Según la fórmula de Michel Foucault en su estudio sobre el sueño como experiencia imaginaria, “Prólogo” de 1954 a la obra de Binswanger *Le rêve et l'Existence*, en *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tomo I. (la traducción es mía).



vista como cadáver desde la voz del muerto vivo, el que suavemente delira y permanece a la escucha entre el follaje, el lugar de la otra historia, capaz de ver en el azul al no-nato.

Al comenzar la noche el padre se volvió anciano: en oscuros aposentos se petrificaba el rostro de la madre, y sobre el hijo cargaba el peso de una estirpe degenerada.

Padre-madre-hijo son los actores de la muerte, los actores de la tribu en conflicto, los dioses caducos. Por eso, el apartado en el bosque, que no puede ser hijo sino hermano, cumple su faz de solitario: "Nadie lo amaba", y su carne se consume llama en la actualización de los "juegos secretos en el jardín". El *comienzo de la noche* es el comienzo en múltiples sentidos para la historia: es el momento en que el hijo deja de ser hijo para ser en el éxtasis salvaje con la hermana, a la vez compañero de juego y rosado ángel, en el perderse del bosque; y es el momento también en el que el juego secreto se hace público, con la aparición de la mirada-voz de los padres que cerca con su límite tutelar la zona sagrada de la infancia e impone la sucesión lineal y vertical por sobre la ramificación horizontal, fraternal. El texto de Trakl establece allí su propia lógica y parece acordar con el comentario de Deleuze sobre Melville:

No hay más que padres monstruosos y devoradores e hijos sin padre, petrificados. Si la humanidad puede ser salvada, y los originales reconciliados, es únicamente en la disolución, la descomposición de la función paterna. [...] Como Dirá Joyce, la paternidad no existe, es un vacío, una nada, o más bien una zona de incertidumbre abierta por los hermanos, por el hermano y la hermana.<sup>10</sup>

Es curioso observar cómo el mismo atributo ("petrificados") aparece en ambos textos, sellando una posición: cuando la estructura termina con la singularidad, llega la muerte. El niño adolescente se vuelve sepulcro vivo porque se ha vuelto *hijo* frente al rostro-piedra de la madre y la mirada ciega del padre, en el coro de los antepasados en ruinas. Pero en ese momento, el texto ubica el desvío, el punto de fuga: el niño-joven muerto, el habitante del bosque, renuncia a la estirpe familiar que lo excluye en la figura del lobo "flamígero" y violador; y le devuelve otra mirada que hace de esa estirpe familiar "aterrorizada", cadáver y ruinas que se desmoronan. El joven muerto se elige "apátrida", exiliado en el "dorado día", se llama "vidente loco" que canta desde su propia muerte la estirpe por venir. Concluye el texto:

<sup>10</sup> Cfr. Op. cit. Esta traducción es de Silvio Mattoni, en la edición *La literatura y la vida*. Córdoba, Alción, 1994, 46, que reúne tres capítulos de *Critique et Clinique*.

cuando en el espejo resquebrajado apareció, adolescente muribundo, la hermana; la noche devoró la maldita progenie. (200)

El hijo abandona su condición de primogénito, es apátrida solitario y se pre-dice *nieto*, cortando la sucesión, como el *loco sin madre* del adolescente de Pasolini.<sup>11</sup> Desligado, vacante el trono de la primogenitura, la voz ruda del padre desaparece también frente al rostro del jacinto, la suavidad y el sigilo del bosque, el muchacho mirándose en el rosado ángel de la hermana. Este será el "cadáver sutil" que sopla tras el caminante, el forastero que ya no pertenece a la ciudad en ruinas sino el "jardín de los huérfanos". Su territorio es el de la "infancia sacrílega".

La poesía de Alejandra Pizarnik comparte esta patria desterrada: la de la infancia "ilícita". Y no es casual el pasaje de dominios que implica el cambio de adjetivo en la *traducción* que va de un texto al otro. A fines de los años 60', ya estamos en tiempos de la fiesta profana, y el texto de Pizarnik deslizará el éxtasis salvaje hacia otras zonas del canto y el exceso.<sup>12</sup> La zona de lo sagrado alcanza ahora acordes dionisiacos y una mezcla, una hibridación propia de los textos americanos: el contacto con las culturas precolombinas.<sup>13</sup>

Otro pasaje se produce y es crucial: la que muere es la niña y es ella la que se mira en el espejo. Es interesante ver cómo determinados bloques pasan de Trakl a Pizarnik y se refuncionalizan. "Los párpados del muerto", por ejemplo, se desambiguan en el poema de Pizarnik: serán siempre los párpados del padre muerto,<sup>14</sup> así como en Trakl el adolescente es siempre la adolescente, y en ambos textos, el bosque es el lugar del placer amenazado por la institución. La niña en Pizarnik empieza a morir cuando la mirada del padre la rigidiza en cadáver, y su gemela del espejo-muro reproduce el cuerpo de la muñeca de trapo: ojos cosidos, párpados cosidos. Su rastreo entre las ruinas de una memoria arrasada sigue el camino en busca del cuerpo vivo, la construcción de una mirada que ilumine en el espejo otras visibilidades. La insistencia de Pizarnik en

<sup>11</sup> Cfr. "El diablo con la madre", en mi traducción de la poesía de Pasolini: *La mejor juventud*. Buenos Aires. La Marca, 1996.

<sup>12</sup> Pienso en el poema "Para Janis Joplin", fechado en 1972, en el que se establece un claro acuerdo de voces. Entre el rock y el blues, el canto se acerca al grito: "por eso me confío a una niña monstruo" (242).

<sup>13</sup> Ivonne Bordelois recuerda que el título *Extracción de piedra de la locura* no le fue sugerido a Pizarnik, como usualmente se piensa, por textos místicos y/o pinturas medievales (Bosch et alia), sino por un largo poema-ceremonia incluido en una recopilación de poemas indígenas que cayó en sus manos y que leyó con voracidad: en Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires. Planeta, 1991.

<sup>14</sup> En "Sous la nuit" de los poemas fechados 1971-1972, la dedicatoria "a Y. Yván Pizarnik de Kolikovski, mi padre", lleva a esa atribución. El fragmento "La noche tiene el color de los párpados del muerto", variación y repetición de otros similares en otros poemas modifica retroactivamente la lectura de libros anteriores como EPL y IM.

puntualizar el femenino de las niñas muertas reclama el punto de partida de un cuerpo de mujer y de una investigación sobre género e identidades.<sup>15</sup> Una investigación que es un camino, como en Trakl, no para fijar sino para descongelar imágenes y abrir la posibilidad de la que de-lira, de la que se sale del surco y se extravía.

“Nuit du coeur” en EPL vuelve a narrar desde la posición de la niña la historia de “Ensueño y demencia”. La cacería es en Pizarnik el momento en el que el bosque se convierte en tumba, en bosque de piedra, y el momento del acontecimiento, del crimen, en el que acecha el asesino. Un mismo diseño aparece casi simultáneamente en algunos poemas de Sylvia Plath.<sup>16</sup> La instancia genera la solidaridad con la presa, misteriosa animal o minúscula salvaje, a punto de ser animal caído. Allí se abre un dispositivo colectivo de enunciación:

A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo  
de animal muy joven en la primera noche de las cacerías. (EPL, 120)

El *comparto* divide esta escena en dos y habla de las posibilidades y límites de la palabra. Porque la “misteriosa autónoma” se vuelve espejo invertido de la “hermosa autómatas” poseída por una “palabra lejana” (cfr. AD, poema 17). Como si ésta escena fuera el suplemento de la escena del bosque; y el lenguaje, por un lado, instrumento mágico y ajeno; por el otro, el “bisturi” del que se habla en los *Diarios*. Ese partir-se con la comunidad imaginada del género, de todos modos, recoge el gesto de Santa Teresa en su dedicatoria de *Las moradas*: “a sus hermanas y hijas”. Se funda así una genealogía subterránea de escrituras de mujeres para otras mujeres. Y el tópico místico de la palabra soplada por el Otro (“que cierto algunas veces tomo el papel, como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar”), pierde sus connotaciones de trascendencia divina, pero insiste en un éxtasis que ahora habla claramente del cruce entre erotismo, muerte y escritura.

Por el extravío volvemos a encontrarnos con Trakl: el presente es punto muerto y ciego, solo es posible ver en la noche hacia el bosque donde hay que perderse y recuperarse. Y Pizarnik cruza en este emblema a Trakl con Djuna Barnes. Allí reside la luz del sol negro, el claro de la noche y a la vez el hilo de oro que lleva al alba futura del no-nato y del nuevo orden, donde es posible lo que la ley de la casa familiar proscribía. Por algo al lenguaje se le vuelan los

<sup>15</sup> Cfr. esta vía de lectura en mis artículos: (1989) “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada”, en *Filología*, XXII, 1: (1996). “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga”, *Culturas del Río de la Plata. Tradición genérica e intercambio (1973-1993)*, Universitat Erlanger-Nürnberg.

<sup>16</sup> Cfr. por ejemplo, el poema “Pursuit”, incluido en el apartado “1956-1963” de sus *Collected Poems*. London. Faber and Faber. 1989.

tejados: y en ese desamparo es posible leer el camino de la descolonización: desmantelar la lengua natal, patriarcal, y la historia de un crimen, repetido en la noche de la cacería. Es este momento el que se hace ambivalente y doble, como en Trakl:

¿Por qué te dejaste asesinar escuchando  
cuentos de álamos nevados? (EPL, 141)

¿Por qué crimen?—preguntaban las damas que ululaban como las sirenas de un  
barco que se hunde (Toda azul, 210)

La historia del crimen que funda el tiempo del cadáver, la cripta o prisión del cuerpo vivo funda el tiempo de la extranjera y la sin-nombre. Dos posiciones que parecen constantes en el lenguaje de la poesía contemporánea y que la escritura de Pizarnik actualiza en el punto de cruce entre la singularidad y la enunciación colectiva, la comunidad imaginada del género. Desde ese punto crucial su poema es una práctica de inversiones y desvíos. Porque le han impuesto una lengua en la que no se reconoce y en la que es asesinada la misteriosa autónoma, como carne de presa y rehen familiar, vuelta cadáver en el secuestro. De allí el regreso al silencio musical del bosque, esa voz antigua ahora desarticulada, ese límite del lenguaje. La escena del jardín-bosque, silenciada y misteriosa, borrada en la memoria de la muerta que habla, regresa desde algún otro lugar para la que sabe permanecer en la atenta escucha. La “buscadora de oro” de la palabra: para ella, el lenguaje al que se le vuelan los tejados, no es casa sino guarida secreta:

En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín  
(Alguien mató algo, 229)

dice Sombra, que ha muerto, dice el poema. Y el jardín es el único lugar de la certeza. Hablar, escribir, es volver a inscribirse desde la noche en el oro del jardín: allí donde se sabe, allí donde se sueñan los nombres que puedan decir yo:

Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa  
(TS. 203)

Si se ha muerto y ya no hay más palabras, si se habla desde un soplo fantasmático (como aquel “cadáver sutil” de Trakl) se escribe para deletrear una memoria (la de los deseos elementales) que ha sido aniquilada y que llama oscuramente como leyenda infantil y “centro de la idea negra”. Una lengua que no es casa o solo es casa del silencio, que también es oro. Solo hay que permanecer como el joven muerto de Trakl atento tras el follaje: con la atención puesta en el rito iniciático del poema. Allí se invoca al lenguaje como desenterrador de un mundo, sinónimo del cuerpo propio. Si se estiran las posiciones pronominales como casillas vacías, se muestra la extrañeza de quien habla una lengua doblemente extranjera:

nunca es esto lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra (TS. 239)

Estilete, "bisturi", se había dicho en los *Diarios*: y la operación quirúrgica que significa negarse en esa palabra para acceder a aquella música olvidada, del que solo se escuchan fragmentos: esa misma actitud se descubre y duplica en las voces de otras hermanas, solidarias en ese desgarró (cfr. nota sobre Janis Joplin).

Por eso el estiramiento del *yo* al *tú*, al *ella*, al *la que*, a *la otra*, al *allí que vive en lugar mío*, enrarece lo tan familiar. Lo mío se vuelve otro lugar, allí no reconocido, donde es posible ver como exilio el propio cuerpo vuelto cadáver, territorio ocupado; y aparición espejeante en cada otra ella: o fragmento muerto, ruina, o fragmento musical, oro. El desprendimiento gemelar que para el joven muerto de Trakl significa la imagen de la hermana, se dispersa en el poema de Pizarnik en múltiples apariciones o figuraciones y mutaciones posibles en el encuentro siempre nómada en busca del cuerpo vivo: la muerte, la niña, la pequeña difunta, la silenciosa, la misteriosa autónoma, la minúscula salvaje, la reina loca, la muñeca, la matadora, la sonámbula, la princesa ciega, la loba. Idealizaciones fantasmáticas o restos de carne animal. Dos polos que surgen en las dos formas del *nombre* elegidas en los últimos años del texto de Pizarnik: se llama "Sombra" y/o "Loba Azul".

El emblema de la *loba*, que trae ecos de Alfonsina Storni y se apropia del lobo sangriento que el coro de la institución ve en el joven de Trakl, se arma como contra figura del cadáver: el cuerpo parece re-generarse en "Loba Azul es mi nombre" como forma del deseo que no respeta las imposiciones del género y se familiariza, en cambio, con los modos del nombre en las culturas indígenas.<sup>17</sup>

El deslizamiento hacia la enunciación colectiva hace, por otro lado, que la aparición de las innumerables gemelas transforme en múltiple, sigilosa y sesgada la "tierna duplicidad" que Heidegger lee en Trakl. Y nos advierten sobre los riesgos de una lectura naif: el camino del espejo es difícil y sinuoso para la niña porque cada doble dispara un nuevo doble en guerra; allí conviven una y otra, la asesinada y la matadora, la niña y la muñeca muda, la hija y la madre entregadora. Por eso, la niña escindida es también "una niña monstruo".

Del mismo modo, el incesto entre hermana y hermano se vuelve múltiple en boca de la reina loca:

—Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he a acostado con mi caballo....Y ¿qué? (TS. 201)

Pero en esta corte de rey muerto, reina y princesa conforman una troupe circense: y si el joven del bosque en Trakl, apátrida. llega al trono en la ceremonia

<sup>17</sup> *Zorro celeste fue*, por ejemplo, el nombre del famoso cacique ranquel Painé-Guor. Cfr. *Nuestros pasiones los indios*, Buenos Aires. Emecé. 1992.

iniciática del bosque, en Pizarnik la locura de la reina no tiene el carácter solemne del loco vidente; y se trata además de una reina que ha perdido la corona, sospechamos desde siempre, porque su corona no es de ramas sino de papel. Si el texto de Pizarnik es en algún momento solemne (y pienso especialmente en la primera parte de su obra), esa vía se deshace lentamente mientras cobra vida una voz destemplada y cada vez más violenta e irónica, que tiene su punto culminante en los textos publicados paradójicamente post-mortem.

No en vano, diría, de Trakl a Pizarnik han transcurrido 50 años de este siglo. Y no es casual, tampoco, que a fines de los 50 y principios del 60, casi simultáneamente Sylvia Plath desnaturalice la escena familiar transplantándola a la escena política del nazismo y el holocausto; (cfr. el poema "Daddy") y Pier Paolo Pasolini inscriba la figura del *Loco sin madre* en un modelo de sexualidad infinitamente nómada en el encuentro con el muchacho gemelar de las calles pobres de la periferia romana.<sup>18</sup>

Todos ellos poetas apartados, con alguna forma de la tradición "maldita" inaugurada por Baudelaire y Rimbaud: escrituras como el rayo, participan de la iluminación y del lado oscuro, que el otro mundo no puede ver. En alguna zona, reservan también un repliegue irónico para aquellas lecturas que ejercen sobre su palabra una práctica de normalización. Y si alguna vez, se pretendió adjudicar algunos rasgos de la poesía de Pizarnik a un modo de "libido inmadura", incapaz para gozar en el amor por falta de "una identidad sexual estable" o por una sexualidad ambivalente, se vuelve a certificar así a fines de siglo la figura sacramental del "complejo de Edipo". Ya se sabe, como la máquina de Kafka en "La colonia penitenciaria", máquina de tortura sobre los cuerpos, productora y violentamente reproductora de identidades genéricas excluyentes. Ya Freud había aprendido a leer, en 1936 y más allá de su propia teoría, los costos que la construcción social de la feminidad acarrea a las mujeres. Desde ese lugar responde con sonrisa burlona "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", casi al sesgo de un programa político, el de las escrituras gemelares que fundan la comunidad fraternal-sororal:

"Desnudo como una musaraña, Flor de Edipo Chú reía de los consejos superfluos que nadie le daba"

DELFINA MUSCHIETTI

Universidad de Buenos Aires

<sup>18</sup> Cfr. "Prólogo" a mi edición de *Pasolini*. Op.cit.

## RESEÑAS

SUSAN BASSNETT. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford & Cambridge, Blackwell Publishers, 1993. 182 pp.

¿Disciplina o campo de estudio? ¿Mero sentido común acaso toda lectura no implica inevitablemente, una comparación (vamos de Chaucer a Boccaccio, de Clarice Lispector a Djuna Barnes y Anaïs Nin) o saber con todas las letras de nobleza metodológica?

La definición de la literatura comparada fue desde los inicios de la fórmula siempre polémica. Y tuvo tanto defensores como detractores: Benedetto Croce la descalificó ácidamente como un juego ocioso de la erudición.

Pero Susan Bassnett (profesora de literatura comparada en la Universidad de Warwick, poeta y traductora) no está preocupada por defender a la literatura comparada ante Croce sino por evaluar la posibilidad de su subsistencia en una coyuntura ciertamente crítica. En cierto sentido, afirma Bassnett, la literatura comparada ha muerto: la estrechez de los estudios binarios (típicos del comparatismo francés), la poca utilidad de los abordajes que menosprecian la historia (escuela norteamericana), la complaciente miopía de la concepción de la literatura como fuerza de civilización universal han contribuido a su declinación. Al menos, ha muerto bajo ciertas formas y lo que está en juego son sus posibilidades de renacer.

No hay duda de que está en crisis: a finales de los años setenta de este siglo, la mayor parte de los estudiantes y especialistas occidentales se volcaron a la teoría literaria, los estudios de mujeres, Semiótica, mediología, estudios culturales, etc.

Sin embargo, la autora sostiene que este repliegue de la literatura comparada en Occidente, su cuna, se acompaña, contrariamente, por un entusiasmo por la literatura comparada en el resto del mundo. China, Japón, los países asiáticos, habrían comenzado a desarrollar programas de literatura comparada. Lo que se destaca en ellos es que no estarían motivados por ningún ideal universalista sino por el contrario, por la búsqueda de la especificidad de las literaturas nacionales.

Al trazar el mapa contemporáneo de la disciplina, Bassnett observa la multiplicidad de los estudios literarios comparados, que varían según el sitio en el que realizan. En especial en las ex colonias, el crecimiento de la conciencia nacional y la necesidad de ir más allá del legado metropolitano ha llevado a desarrollar nuevos y estimulantes modos de literatura comparada.

La hipótesis de Bassnett es que también el surgimiento, en Occidente, del término Literatura comparada apareció en Europa en una era de luchas nacionales, en momentos en que identidad y cultura nacional estaban siendo discutidos en toda Europa.

De manera que el contexto propuesto por Bassnett es, por un lado, la crisis de la literatura comparada en occidente y su crecimiento en el resto del mundo. El propósito del libro será analizar esa crisis y reexaminar el papel de nuevas disciplinas y objetos de estudio, en especial, los *Translation Studies* y los *Cultural Studies* para redefinir la literatura comparada.

Para dar cuenta de las limitaciones que la han llevado a la crisis actual, Susan Bassnett releva las posiciones históricas en torno a la literatura comparada y el nacimiento de las diferentes escuelas europeas, a comienzos del siglo XIX, cada una de las cuales estaría motivada por intereses específicos. Resalta la disimetría entre los propósitos declamados y las motivaciones concretas, algo así como un modelo de "blindness and insight" de estilo pauldemaniano. De hecho, Bassnett subraya que el término literatura comparada apareció en una época de transición, de luchas por la independencia nacional y constitución de nuevas naciones. En líneas generales, argumenta Bassnett, las comparaciones de entonces tendían a evaluar en términos de mayor o menor importancia de una cultura sobre otra y a afirmar, por lo general, la superioridad de la propia cultura. Por lo mismo, Bassnett declara que el sentimiento de esa superioridad suponía la absoluta y deliberada ignorancia de los productos literarios de las colonias, considerados indignos como *tertium comparationis*.

A pesar de todo, el término se asoció a cierto sentido de trascendencia respecto de lo estrechamente nacionalista y con el deseo de paz y armonía entre naciones europeas. Central para este propósito fue la creencia en la existencia de bases culturales comunes que hacían posible la comparación.

Es curioso: La paradoja es que un campo de estudios que intenta ir más allá de los límites nacionales para el estudio de la literatura, manifiesta, en su expresión disciplinaria, características fuertemente nacionales. La escuela francesa con sus estudios binarios o su énfasis en la noción de influencia, la escuela alemana con su elucidación comparativa del folklore para dar cuenta de las "raíces" o "espíritu" de la nación. Esas diferencias se habrían agudizado aun más en el siglo XX. La escuela americana, por su parte, más empirista y abierta, proponía una extensión de lo comparable, énfasis en el proceso y no en el producto. La marca de fábrica de la escuela norteamericana sería el proceso de despolitización de la literatura comparada. Distanciada del fervor nacionalista de los estados europeos, los comparatistas americanos buscaban un modelo para el trabajo interdisciplinario. Se basó en la idea de interdisciplinarietà e internacionalismo.

Así, se traza una frontera entre el comparatismo del Viejo Mundo y el del Nuevo Mundo. Se desplaza el trabajo enfatizado en las fuentes, la documentación, en los orígenes, etc., característico del comparatismo del viejo mundo. Los comparatistas del nuevo mundo, según Bassnett consideran su tarea en términos transnacionales, al estilo norteamericano. Buscando trazar los logros de la humanidad a través del tiempo, el espacio y las fronteras disciplinarias.

Según Bassnett, entre la escuela francesa y la americana, la escuela británica ocuparía una posición intermedia. Nunca habría seguido, por ejemplo, la tradición de los Grandes Libros (o el canon) y la influencia de la crítica marxista alemana le habría servido para morigerar el impacto del positivismo francés.

El libro de Bassnett constituye un intento por descubrir conceptos alternativos de literatura comparada, no desde la teoría sino desde posibles objetos y campos de estudio eminentemente "comparatísticos".

Una de las premisas básicas de estos nuevos modelos: son modelos post-europeos, que consideran como cuestiones principales la identidad cultural, los cánones literarios, las consecuencias políticas de la influencia cultural, la periodización y la historia literaria y rechazan firmemente el ahistoricismo de la escuela norteamericana y los enfoques formalistas.



Si la literatura comparada debe vivir, debe hacerlo reviviéndose con los aportes de los estudios post-coloniales, los estudios de género, los estudios culturales y los translation studies que implican trascender los límites disciplinarios a partir de nuevas metodologías y examinando los procesos de transferencia intercultural.

A esta petición de principios para revitalizar la literatura comparada sigue un conjunto de propuestas heterogéneas. El libro presenta una sucesión de capítulos en los cuales se presenta un nuevo objeto o perspectiva comparatista acompañado de algún estudio de caso o un ejemplo del modo en que esa perspectiva responde a las nuevas exigencias de la literatura comparada.

El capítulo dedicado a la literatura de las islas británicas pone de relieve que la historia de esas culturas constituye en sí misma un objeto netamente comparatístico y que solo una salvaje homogeneización y un mecanismo de brutal exclusión le ha conferido a la cuestión su aspecto aporético. La puesta en cuestión de la idea de una "literatura inglesa" es una tarea adecuada para el comparatista: de su trabajo surgirá, por supuesto, la "cuestión irlandesa" y toda la historia literaria deberá ser reexaminada para incluir las culturas célticas, escocesas, galesas, etc. Conclusión: el predominio del inglés y la literatura inglesa es un fenómeno reciente que coincide con la preminencia de las clases mercantiles en los siglos XVII y XVIII y con la expansión colonial de ultramar.

De modo que es gracias a los aportes de la teoría post-colonial y a las herramientas metodológicas provistas por una crítica basada en el género que se puede pensar en pensar en comparar la las literaturas de las islas británicas sin discriminaciones ni tácticas de apropiación ilegítimas.

Otro capítulo está dedicado al mundo post-colonial: la ampliación del campo de las comparadas a ese nuevo objeto de estudio permite erradicar los estereotipos tradicionales. Esta nueva área (y el mismo término post-colonial) deben considerarse el desarrollo más relevante del siglo XX para la literatura comparada. En este punto, serán pertinentes temas de análisis la cuestión del exilio, la pertenencia o no pertenencia, todos lazos comunes entre los escritores de las culturas postcoloniales.

Una crítica que sin duda debe hacerse a esta propuesta es que la noción de post-colonial tiene un bajo diferencial de sentido. Su tendencia agrupante es algo ciega para las diferencias. Y por otro lado, desde su misma formulación, tiende a congelar la historia en su punto de partida, a confundir un momento más o menos puntual (un aoristo) con el gerundio que es todo presente. ¿O acaso se puede ser post-colonial para siempre? Para América Latina, por ejemplo, Bassnett parece congelarse en las posibles explicaciones para el realismo mágico, corriendo el riesgo de cristalizar estéticas en nuevos estereotipos de exotismo tercermundista.

Otro de los campos que se abren al comparatista (y otro capítulo del libro de Bassnett) que desee abandonar la comparación basada en la medición, la que analiza unidades para establecer relaciones de igualdad y desigualdad, modo de comparación jerarquizante y que, todos acuerdan, no va más, es el estudio (que se ha desarrollado en forma importante en los últimos años) o la relectura de diarios, cartas, traducciones y cuentos que han hecho los viajeros de sus experiencias de otras culturas. Las lecturas contemporáneas de estos materiales nos revelan la forma en que los viajeros han construido las culturas "otras" a las que se refieren. Así, tanto la construcción de estereotipos como las formas de percepción que, según su lugar de origen, moldean la visión del viajero salen a la luz y se convierten en objeto de estudio: de cómo las culturas

construyen otras culturas. Para Bassnett, esta orientación de los estudios comparados es una de las áreas más ricas de los últimos años. El capítulo dedicado a esta cuestión, que analiza relatos de distintos viajeros pretende proporcionar las herramientas de abordaje de los relatos de este tipo.

En el capítulo "Gender and Thematics: the Case of Guinevere", Bassnett defiende el interés comparatístico de la crítica temática, tal como se ha venido realizando por parte de la crítica feminista. Como ejemplo, examina las modificaciones sufridas a través de la historia en la conceptualización y valoración del personaje de Guinevere (la esposa infiel) del ciclo de Arturo. El trabajo con textos y temas a través de la historia encarado desde esta perspectiva, enfatiza el valor de la contextualización, el estudio de las recepciones y lecturas y pone de relieve la formación de modelos de conducta, en este caso, de conducta femenina. El estudio de las reescrituras y variaciones en torno a un tema ofrece una nueva comprensión de la historia literaria a través de la comparación en torno a cómo, cuándo y por qué esas reescrituras han tenido lugar. La historia de Guinevere, analizada desde esta perspectiva, mostraría diversas constelaciones de la historia cultural, poniendo de relieve no solamente lo que los lectores eligieron ver en ella sino también descubriendo las posiciones de cada texto sobre el estatuto de la mujer y su rol dentro del matrimonio.

El último de los capítulos-propuesta (y probablemente la apuesta más fuerte de Bassnett) plantea la importancia de los estudios sobre traducción en la literatura comparada. Más que eso, se propone en realidad incluir la literatura comparada como rama de los "Translations Studies". El título del capítulo es suficientemente explícito ("From Comparative Literature to Translation Studies"). Aquí también, se reconoce el doble aporte de la teoría feminista y la teoría post-colonial. Esta cuestión toca un punto particularmente vivo del debate actual sobre el futuro de la literatura comparada. (Véase el Informe Bernheimer sobre los estándares de la disciplina publicados en este número de *Filología*).

La posición de Bassnett implica un giro completo en la concepción de las relaciones entre texto original y traducción y sus vínculos jerárquicos, que hacen de la traducción una copia empobrecida de un significado original. La analogía con el léxico religioso es evidente. Lo es menos, en cambio, la opinión de algunos cultores de los translations studies que han mostrado hasta que punto la noción tradicional de la relación entre original y traducción es tributaria de los parámetros de dominación machista: habitualmente, la traducción (con su connotación de pérdida, degradación, carácter pasivo y derivativo) es feminizada y la terminología para referir a las relaciones entre traducción y original es sexualizada, poniéndose en juego los valores de la paternidad, por ejemplo: nunca de la maternidad. Lo mismo vale para la idea de fidelidad y su relación con la fidelidad matrimonial impuesta a la mujer. La revisión de las nociones sobre traducción en la crítica feminista han repensado la cuestión en términos de "matrimonio alternativo" y han puesto en cuestión la idea de una "verdad" originaria, proponiendo, en cambio, pensar en términos de decodificación, lectura activa, etc.

Para quienes no están familiarizados con los aportes teóricos sobre la cuestión de la traducción, éste es quizás el aporte más interesante del volumen. Susan Bassnett realiza un repaso de los distintos estadios de los *translations studies*, pasando de la primera fase, influenciada por la teoría polisistémica, a la siguiente, en la que se procuró construir modelos o mapas de la actividad de traducción en diferentes periodos y en la que se habría realizado una importante investigación histórica y luego a una tercera fase interesada en

el análisis del lenguaje metafórico de los traductores, en la que el concepto de pluralidad reemplaza los dogmas de la fidelidad a un texto-fuente.

Con este libro, Bassnett ha querido demostrar que la crisis de la literatura comparada deriva del legado del positivismo europeo decimonónico y la negativa a considerar las implicancias políticas de las relaciones interculturales que son fundamentales para la actividad comparatística. Como contraparte, el libro propone seguir los pasos del comparatismo africano, indio, chino o latinoamericano que, según Bassnett, vive su apogeo porque ha dado una base ideológica diferente a los estudios literarios comparados, negándose a partir de la idea abstracta de belleza universal transcultural sino las necesidades inmediatas de su propia cultura. Podría argumentarse a Bassnett si acaso no está implícito en su propio planteo (y en el de la literatura comparada tradicional) que ese universalismo abstracto primermundista no es la expresión, precisamente, de "las necesidades inmediatas de su propia cultura", como de seguro sostendría Edward Said.

CLAUDIA GILMAN

Universidad de Buenos Aires

PIERRE BRUNEL, CLAUDE PICHOSIS, ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Aitmand Colin Éditeur, 1983.

"¿Qué es la literatura comparada? nos preguntamos. ¿Estamos en mejores condiciones de responder ahora esta cuestión? Los capítulos sucesivos que hemos abierto pueden haber dado la impresión de multiplicidad y vértigo. Para resistir a una tentación picrocholíana que, es necesario confesarlo, se ejerce sobre el comparatismo, quisiéramos circunscribir la literatura comparada, determinando su objeto y su método." (149; la traducción de las citas es mía).

Pierre Brunel, Claude Pichosis y André-Michel Rousseau muestran su preocupación por delimitar el campo de la literatura comparada. Pierre Brunel es profesor de Literatura Comparada en la Universidad de París-Sorbona (París IV) desde 1970. Ha publicado trabajos sobre el desarrollo de los grandes mitos literarios, y sobre las relaciones entre literatura y música. Claude Pichosis es profesor en el departamento de Literatura General y Comparada de París III. Se encargó de la edición de las obras completas y la correspondencia de Baudelaire para la Bibliothèque de la Pléiade. André-Michel Rousseau es profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Provence, y se interesa particularmente por las relaciones entre artes y literatura.

Dada su ubicación en distintas universidades, su objetivo primordial es diferenciar esta compleja disciplina, lo que implica lidiar con un campo excesivamente grande (que incluye todas las literaturas y todas las expresiones paraliterarias) y una creciente tendencia a reemplazar la "literatura comparada" por la "literatura general", debido a la influencia norteamericana en las instituciones académicas francesas.

Por oposición a los desarrollos de literatura comparada que se dirigen a lo extraliterario (por ejemplo, la historieta), con preferencia por lo marginal y lo menor, los autores sostienen la necesidad de ver la literatura comparada como una empresa que relaciona los distintos compartimientos estancos de la literatura y la crítica. El trabajo de

Roland Barthes sería uno de los modelos a seguir: "La literatura comparada nace en principio de una práctica empírica de la literatura, y de una cultura literaria. El término puede parecer hoy perimido y pretexto para disertaciones. La cosa, felizmente, existe todavía. Cuando Roland Barthes [...] se pone a citar las *Cartas a un joven poeta* de Rilke y el *Diario* de Kafka, así como los ensayos de Maurice Blanchot, para ilustrar el oscuro, el torturante deseo de la obra, hace comparatismo sin saberlo" (11). Evidentemente, esto es parte de una estrategia de reivindicación. En la misma línea, se trata de poner distancia con las tendencias diletantes o vulgarizadoras que dieron origen a la literatura comparada en el siglo XIX.

El tipo de trabajo propuesto para la crítica "comparatista" debería acercarse a la tarea asociativa y relacionante desarrollada por novelistas como Proust. Aquí entramos de lleno en el problema metodológico. Distintos métodos (estadístico, sociológico, filológico, etc.) pueden aprovecharse en la literatura comparada. Pero el método propiamente comparativo parece un ente inasible, disperso entre otros y acuciado por cierto afán "cientificista". Su explicación es una empresa a realizar.

El desarrollo de los distintos capítulos del texto sirve para individualizar algunos problemas básicos de la literatura comparada:

- Intercambios internacionales: se enfocan cuestiones tales como la traducción, el bilingüismo, la función de los medios masivos y los procesos de globalización.
- Historia literaria general: abarca los problemas de géneros y periodizaciones.
- Historia de las ideas: relaciona la literatura con el resto de los estudios culturales.
- Teoría de la literatura aplicada a la literatura comparada.
- Temática: estudio de mitos, motivos y temas.
- Poética: se desarrolla en particular el problema de la traducción de textos poéticos.

Ante esta enumeración de cuestiones tan diversas, es imposible dar una definición única y satisfactoria. El apartado final del texto reconoce esta dificultad en su título: "Hacia una definición". Pero, al mismo tiempo, se pone de manifiesto la necesidad de una organización dentro de ciertos límites, evitando la tentación de incluir todo (o casi todo) bajo el rótulo "Literatura comparada". Bien nos enseña Rabelais que el desorden y la falta de reflexión llevaron a Picrochole a una derrota inevitable.

MARIANA TRIPICCHIO

Universidad de Buenos Aires

AUTORES VARIOS. *Précis de Littérature Comparée*. Dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel. Paris. P.U.F.. 1989.

Esta antología reúne trece artículos, escritos por profesores de literatura comparada de distintas universidades francesas. Los directores del volumen, Pierre Brunel e Yves Chevrel, son profesores de Literatura General y Comparada de la Universidad de París-Sorbona.

El artículo introductorio pertenece a Pierre Brunel. Incluye una breve referencia al desarrollo histórico de la literatura comparada, intentando distinguirla de sus competidoras, la literatura general y la literatura universal. El texto siguiente, del mismo

autor, trata de aislar el "hecho comparatista", enunciando tres "leyes" básicas: ley de emergencia, ley de flexibilidad y ley de irradiación. A partir de ellas sería posible detectar los elementos extraños en los textos analizados, que sirven de base a la crítica comparatista. Aunque se aclara que estas leyes no poseen rigor matemático, se percibe cierta pretensión positivista. La principal objeción a este tipo de planteo está en la imposibilidad de identificar con claridad los parámetros para calificar a un elemento como "extraño", lo que hace caer toda la construcción teórica.

La multiplicidad de temas y enfoques presentados en los restantes trabajos, dedicados a cuestiones más específicas de literatura comparada, muestra la heterogeneidad de la disciplina, y sus variadas perspectivas de investigación. Se incluyen estudios sobre teoría de la recepción, traducción, relaciones entre literatura y sociedad, teoría de los géneros, temática, articulación entre literatura y artes (en especial el cine, la fotografía, etc.), y problemas particulares del acercamiento a las literaturas africanas.

Algunas exposiciones son eminentemente teóricas, mientras que otras se dedican más al análisis de los textos. Pueden resultar útiles para ver el estado de la disciplina en Francia.

El apartado final, a cargo de Yves Chevrel, ofrece una valiosa orientación bibliográfica, que detalla presentaciones de conjunto, actas de congresos y revistas, así como textos específicos para los temas desarrollados en el volumen.

MARIANA TRIPICCHIO

Universidad de Buenos Aires

FRANÇOIS CLAUDON Y KAREN HADDAD-WOTLING. *Précis de Littérature Comparée*. París, Nathan, 1992.

Este pequeño volumen pertenece a la "Collection 128", concebida especialmente para estudiantes del primer ciclo universitario. El texto es muy adecuado como introducción a la problemática de la literatura comparada. Establece en primer lugar sus orígenes, sin extenderse inútilmente. A continuación trata de definir su especificidad, analizando la comparación por grados. El primer grado es el de la comparación natural, identificada como figura retórica. El segundo grado permite trazar paralelos y establecer ciertas relaciones lógicas. El tercer grado, o comparatismo constructivo, es propio de la literatura comparada. Corresponde a relaciones de dependencia entre textos (como las traducciones o adaptaciones) o de intertextualidad, definida aquí como una relación triangular entre dos textos *a priori* incomparables o aparentemente muy lejanos, que se aproximan por la mediación de un tercero que mantiene el liderazgo del sentido.

Establecida la relación triangular, "es necesario encontrar un denominador común, resituar los textos sobre un eje de referencia y verificar la existencia de un punto focal" (27). El denominador común corresponde a la ubicación en un cuadro genérico, por lo que el eje de referencia debe estar compuesto por obras que ilustren el género. El punto focal se identifica con "la dominante" tal como la define Jakobson (el elemento que gobierna, determina y transforma a los otros elementos de un texto dado).

Con numerosos ejemplos, el texto guía al estudiante para que éste sea capaz de armar su propio *corpus*, paso indispensable para la producción de comentarios y

disertaciones sobre literatura comparada. Nada se presupone: las etapas de escritura están descritas con todo detalle y profusamente ejemplificadas, lo que favorece la comprensión y la práctica. Siguiendo el mismo objetivo, se ofrece una lista de lecturas de base, organizadas por género, y una breve bibliografía general.

El principal acierto de este manual consiste en dar una respuesta realista a la pregunta que tortura a los estudiantes frente a sus primeras monografías: ¿cómo escribir?

MARIANA TRIPICCHIO

Universidad de Buenos Aires

*(Noticia bibliográfica). Actividades de la Unión de Bibliófilos Extremeños*

En el transcurso del año 1997 ha llegado a nuestro Instituto un conjunto de ediciones facsimilares que dan cuenta de la intensa labor realizada por esta asociación extremeña. Sin lugar a dudas el acontecimiento bibliográfico de mayor envergadura en la región fue el hallazgo de la Biblioteca de Barcarrota, un conjunto de 11 libros (diez impresos y un manuscrito) que vieron la luz después de más de cuatrocientos años, cuando en el verano de 1992, la pica de un albañil que quería derribar el tabique los sacó de su escondite. El descubrimiento interesó especialmente a los bibliófilos y estudiosos porque estos textos representan los intereses de un anónimo intelectual reformista (todos los títulos están incluidos en el *Catálogo de libros prohibidos* de 1559) que sufría por aquellos años persecuciones inquisitoriales. Entre los libros hallados, seguramente el objeto principal de las miradas expertas es la edición del *Lazarillo*, publicada en Medina del Campo en 1554, hasta ahora desconocida. Algunos inconvenientes relacionados con el futuro paradero de los libros determinaron que el acontecimiento no se diera a conocer hasta fines de 1995, cuando éstos fueron definitivamente adquiridos por la Junta de Extremadura y se decidió exponerlos en bibliotecas públicas de la región.

El N° 14 de la *Gazetillas* de la U. B. Ex (1996) fue dedicado a difundir las características de la Biblioteca de Bancarrota, su importancia en relación con el pensamiento converso y reformista, y la ubicación central que adquiere el *Lazarillo* en este contexto. Paralelamente la Junta de Extremadura publica la edición facsimilar del *Lazarillo* de Medina del Campo, en su formato original de pequeño librito en octavos y un estudio preliminar a cargo de Jesús Cañas Murillo en idéntico formato.

En el marco del mismo proyecto de difundir libros y autores extremeños, también en 1996, la U. B. Ex. ha publicado un manuscrito autógrafo de Bartolomé Gallardo. *Diccionario*. Apuntes, edición de Francisco Calero y Nieves Agraz. En un esmerado propósito por recuperar los manuscritos gallardinos y emprender la publicación facsimilar de obras antiguas raras y agotadas que representen una especial contribución a los valores culturales de Extremadura, se ofrece este diccionario inacabado de Gallardo que corrobora su cuestionado interés por la lexicografía. El *Diccionario*, que llega en 120 páginas de diversos tamaños escritas con letra diminuta, se proponía funcionar como complemento a la quinta edición de 1817 del *Diccionario de la Real Academia Española*. por esa razón incluye palabras o acepciones no recogidas por los académicos. a las que

debe sumarse un segundo propósito de recoger las acepciones propias de Extremadura. Asimismo, Gallardo incorpora a la obra su espíritu crítico-satírico y, dada su afición a la poesía y los dichos populares, introduce alguna copla o refrán.

En último término nos llega la edición también facsimilar del *Verdadero Romance de la Rosaura Trujillo*, realizada en Badajoz, 1997 (edición de Matilde Muro Castillo y estudio editorial a cargo de Víctor Infantes), en conmemoración del Día del Bibliófilo que se celebró en Trujillo el 15 de marzo pasado. El pliego suelto de comienzos del siglo XVIII, que tuvo gran fortuna editorial en los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX, relata en versos de romance la desdichada historia de amores de Rosaura, quien es ultrajada en Sierra Morena, y la muerte ejemplar de los culpables.

Las publicaciones brevemente reseñadas dan cuenta de una floreciente actividad de la Unión de Bibliófilos Extremeños. Solo resta celebrar la tarea emprendida en el rescate de textos antiguos que iluminan diferentes aspectos de la cultura hispánica y propiciar el intercambio fructífero que se ha establecido entre nuestras instituciones.

GLORIA B. CHICOTE

Universidad de Buenos Aires

ANA MARÍA BARRENECHEA Y COLABORADORES. *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"), 1997, 428 pp.

Este libro forma parte de una investigación más amplia sobre el epistolario sarmientino y de la cual la Dra. Ana María Barrenechea ya adelantó alguna publicación.

El libro está compuesto por distintas partes:

a) Por las cartas entre Sarmiento y Frías, en un período que abarca desde 1843 a 1878. Las cartas están transcritas textualmente y se adelantan las normas de transcripción que muestran qué partes fueron testadas en el original, cuáles superpuestas sobre el texto tachado, cuáles intercaladas por la misma mano, y también aquellas de lectura dudosa. Asimismo notas al pie agregan otras indicaciones, por ejemplo, cuando hay dos textos de una misma carta se destacan a pie de página las variaciones del texto borrador o del apógrafo, los agregados de distinta mano, etc. La minuciosa transcripción diplomática de los manuscritos, así como el aparato crítico los realizó Élide Lois, coordinadora del grupo. Se añaden a estas abundantes notas tanto lingüísticas, literarias y culturales, como otras sobre temas políticos.

b) Por tres apéndices. El primero, sobre "Reforma ortográfica", recopila los artículos sobre el tema aparecidos en *El Mercurio*, de Valparaíso, en 1844. El segundo, "Sobre cuestión de límites con Chile", comprende piezas oficiales, el epistolario referente al problema de límites del embajador argentino en Santiago de Chile (Félix Frías), artículos periodísticos, etc. El tercer apéndice responde al título de "Varios" e incluye material de distintas épocas (1844-1881). Artículos periodísticos y correspondencia sirven para iluminar el epistolario, así como la personalidad de ambos correspondientes. Cierra este Apéndice la nota necrológica escrita por Sarmiento con motivo de la muerte de Frías.

La bibliografía citada y un detallado índice analítico que facilita lecturas parciales a investigadores completan este volumen en el que se advierte un sólido trabajo de equipo.

Hemos dejado adrede para el final el imprescindible "Prólogo" que abre este tomo, redactado por la directora responsable de la investigación. Leemos en él las dudas sobre cómo acotar el ingente material recogido por el equipo a lo largo de los años. Se daban dos opciones: reunir las cartas de Sarmiento y sus correspondientes que obran en el Instituto en forma cronológica, por fecha de emisión, o editar el epistolario de Sarmiento y aquellos con quienes se escribía más asiduamente. La primera posibilidad permitía ver de modo más global las reacciones de Sarmiento en las diversas circunstancias de su vida ante los problemas que lo suscitaban, los proyectos en los que se embarcaba, o los deseos que quería concretar, etc. Pero presentaba el inconveniente de perderse lo esencial entre materiales heterogéneos y de disímil importancia. La opción editorial que al fin se concretó, "se relaciona con el carácter de diálogo que se atribuye a la matriz epistolar y revela mejor sin duda la adecuación estratégica del destinatario y su dimensión predominantemente pragmática en Sarmiento, quebrada a veces por momentos en los que brotan manifestaciones de su temperamento o convicciones irrenunciables, aun en contra de sus intereses" (VII). Así acotados, los materiales resultan más manejables sincrónica y diacrónicamente. No escapa sin embargo a la prologuista la necesidad de balancear esta lectura parcial, que privilegia el diálogo por parejas, con notas y referencias transversales que conecten al sanjuanino con los múltiples receptores simultáneos, con quienes establecía una red de influencias y de estrategias constantes ante las distintas coyunturas.

El hecho de haber privilegiado la edición de esta colección frente a otras más ricas responde a la sugerencia de la Universidad de Buenos Aires y puede ser valorada tanto por investigadores en Letras y en Filología como por historiadores e incluso por políticos y diplomáticos.

El material publicado procede de una documentación repartida en dos bloques: uno formado por las cartas de Sarmiento guardadas por Frías y que se encuentran ahora en el Archivo General de la Nación, y el otro, con las de Frías que están hoy en el Museo Histórico Sarmiento, además de algunas conservadas en impresos y en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Se publican en total 47 cartas (34 de Sarmiento y 13 de Frías), las únicas que el equipo ha podido hallar. En la primera época predominan las enviadas por Sarmiento, aunque es evidente que Frías le contestaba frecuentemente, según las alusiones que se leen en las cartas del primero. La correspondencia se inicia el 11 de noviembre de 1843 en Santiago de Chile y la primera carta la remite a Valparaíso, lugar de residencia de Frías.

Como es lógico que ocurra en un intercambio que dura 35 años, la relación entre ambos va pasando por distintas etapas. La primera está pautada por la comunidad de intereses, pues ambos comparten el exilio y las mismas preocupaciones patrióticas. De esta época se conservan 22 piezas escritas por Sarmiento y solo una por Frías. Acorde con los temas que interesaban a Sarmiento por aquella época, en esta primera etapa se verifica su preocupación por la reforma ortográfica y su planteo sobre el derecho a la navegación de los ríos y sus consecuencias económicas y políticas. En cuanto a su producción literaria, hay comentarios sobre sus obras, en especial sobre las que llegaban al Plata y su repercusión en nuestro país. Asimismo se encuentran adelantos sobre lo que estaba escribiendo o lo que planeaba escribir, en los cuales se advierte su protagonismo frente a Rosas.



Esta relación se distancia en una segunda época, a partir de 1848, en que Frías pasa a residir en París hasta 1855. La correspondencia escasea, posiblemente porque no se han escrito asiduamente. Solo se rescataron tres cartas de Sarmiento a Frías. También varía el tono de las relaciones epistolares. Comienzan a manifestarse divergencias ideológicas, aunque siga perdurando el respeto intelectual. Las cartas suelen tratar sobre la obra de Sarmiento, sus intereses presidenciales y su necesidad de ser conocido en Europa, ya que se siente con derecho a suceder a Rosas en el gobierno de la República. Se postula como el heredero natural después del asesinato de Varela y por haber "perdido su prestigio" el general Paz.

A partir de 1856 y hasta el año 61 ambos viven en Buenos Aires y solo se encontraron tres notas. Tampoco se ha conseguido correspondencia de la época en que Sarmiento fue gobernador en San Juan y luego ministro concurrente ante Chile y Perú.

De la etapa en que Sarmiento se radicó en los Estados Unidos solo se hallaron dos respuestas de Frías a dos cartas enviadas por Sarmiento, pero no encontradas. En la primera Sarmiento debía de agradecerle a Frías su defensa cuando se pedía la suspensión por inoperante de nuestra embajada en la república del Norte. La contestación de Frías ratifica el respeto a sus adversarios políticos cuando los mueve una convicción sincera y honrada. Pasa luego a lamentar el alzamiento de Felipe Varela que había entrado en la provincia natal de su destinatario y el desastre de Curupaity, al tiempo que le presenta las condolencias por la muerte de Dominguito. Con respecto a la situación del país, se muestra disconforme con la política imperante. La segunda carta de Frías se refiere a la epidemia de cólera y a la muerte de Marcos Paz, víctima de esa enfermedad. Luego se desplaza a calamidades sociales, también endógenas, como la montonera y la guerra civil y prevé males mayores para los próximos comicios. Las cartas de Frías, como destaca Barrenechea, son más importantes por lo que calla que por lo que escribe. Así es muy significativa, en la fechada el 11 de enero de 1868, la omisión a la candidatura presidencial de Sarmiento que ya era conocida.

Durante la presidencia del sanjuanino, de 1868 a 1874, Frías actúa como ministro plenipotenciario en Chile. Se conservan de esta época un total de 13 cartas, en su mayoría inherentes al tema de límites. Frías guarda absoluta subordinación a la política exterior de Sarmiento y a las órdenes emitidas por la cancillería. El punto más dramático del conflicto corresponde a la disputa de los límites con Chile, cuando el ministro chileno Ibáñez suscita la cuestión del derecho de su país a la Patagonia basándose en supuestos artículos escritos por Sarmiento en *El Progreso* en 1843. Sarmiento llega a querer renunciar a su investidura para no perjudicar al país y seguir defendiendo las fronteras y su persona como simple ciudadano. Frías estudia el tema e insiste en separar a Sarmiento de la polémica con Ibáñez, haciéndose cargo de todo el manejo de límites con Chile como ministro plenipotenciario. Posteriormente y habiendo terminado Sarmiento su periodo presidencial, el acierto de Frías y el agradecimiento del ex presidente se ponen de manifiesto en una carta que este le envía en diciembre de 1874, recibida por Frías el 5 de enero de 1875.

En 1877 un cruce de correspondencia se debe al pedido formulado a ambos por Lastarria sobre la necesidad de apaciguar los ánimos en la prensa por el sesgo que estaba tomando la cuestión de límites. Frías solicita a Sarmiento prudentemente conocer el contenido de la carta que le remitiera Lastarria antes de contestar al chileno.

Un año después, la situación política de Corrientes y el tema de la conciliación lleva a Sarmiento a dirigir una carta abierta a Frías, presidente de la Cámara de Diputados.

A su vez la respuesta de Frías, medida pero firme en su línea de conducta, cierra el epistolario.

Como apunta Barrenechea, esta correspondencia permite no solo analizar la política epistolar de Sarmiento, tarea que la prologuista encara a continuación, sino también ahondar en el conocimiento de Félix Frías, figura históricamente más borrosa, pero dueña de una retórica muy particular.

Sin duda la parte más interesante del prólogo es la titulada "Política epistolar de Sarmiento". Fundamentalmente se ciñe Barrenechea a la carta que lleva la indicación "reserbadisimo", escrita entre el 20 y el 23 de febrero de 1844, porque allí se explicita la estrategia que el destinatario debe seguir para obtener indirectamente, por boca de otro, las metas que el escritor desea alcanzar (XVI). En el caso de Sarmiento es notable la relación entre la imagen que insistentemente construye de sí mismo, su "proyecto autobiográfico", según la expresión que Barrenechea toma de Paul de Man, y que puede ser aplicada a los múltiples pasajes dispersos en su obra y a los libros enteros dedicados a narrarse a sí mismo. La autora advierte que en *Mi defensa* (1843) Sarmiento escribió: "Ya he mostrado al hombre, tal como es, o como él mismo se imagina que es". Es decir que ya desde entonces Sarmiento reconocía lo que el género tenía de personal y de arbitrario. Su "proyecto autobiográfico" es especialmente importante porque es paralelo y está íntimamente unido a su proyecto de Nación. Las autobiografías sarmientinas son siempre un proyecto de vida ligado a un proyecto de país.

Ya en esta carta temprana de 1844, Sarmiento oscila entre las propuestas audaces y su viabilidad en el contexto nacional o hispanoamericano. Asimismo vacila entre el público general, lector de periódicos, ante el que quiere mostrarse, y el más restringido, integrado por especialistas entre quienes quiere establecerse y de los cuales suele ser rechazado por su falta de formación académica. Tanto de unos como de otros necesita para imponer su acción. En la carta ofrece a Frías una autobiografía que titula "Reseña de mis trabajos" para que el otro la convierta en una biografía. El estilo de esta reseña de su vida tiene predominantemente la conformación telegráfica de notas sueltas, en frases nominales sucesivas, con algunas que sirven como subtítulos para agruparlas. Adopta así, según señala la prologuista, la sintaxis de indicaciones que van adosándose al correr de la pluma como ayuda memoria. La lista registra catorce tópicos que Barrenechea enumera y describe. Estos a su vez pueden ser agrupados entre los que destacan su trayectoria en *literatura*, en *política*, en *educación*. Hay también ciertos lineamientos que pueden reorientar la lectura de una materia presentada en forma dispersa: *ética* (justificación de alianzas, sacrificio de sus intereses particulares), *misión periodística* (como escritor y fundador de periódicos, participación en polémicas, estrategias periodísticas, acopio de documentación, oportunidad de sus escritos, etc.) y *tarea educativa* (la escuela primaria y el municipio, como células donde debe iniciarse la educación del pueblo para la democracia).

Al final de la carta, y sin apartarse de la fluctuación entre exaltaciones y justificaciones de sí mismo, le otorga a Frías libertad y al mismo tiempo pautas para utilizar el material autobiográfico. Barrenechea destaca que la epístola ofrece, frente a la autobiografía o incluso frente a un plan preparado para redactar un texto autobiográfico, la imagen elegida por el autor, la imagen que quiere imponer a sus lectores. Pero la verdadera novedad de la carta son las instrucciones para el uso de los datos del plan, elegidos por el autor pero que serán manejados por el otro. Allí figura explícita una serie de estrategias que Sarmiento ya ha utilizado y que utilizará posteriormente, según

podemos inferir de la lectura de algunos pasajes. Y además las instrucciones pragmáticas para que el otro utilice los datos haciendo más creíble su objetividad e independencia frente al biografiado: “[...] si yo pudiera ablar de esto les daría un artículo «coincidencias» que los mataría. [...] Tome de esto lo que quiera en el sentido que quiera mi objeto es no desaprovechar la ocasión de desarmar a mis enemigos. No se si combenga recordar todo lo que e sufrido de ataques, de birulencia” (XXIII).

En la posdata insiste en nuevos aspectos: su estilo descuidado es consecuencia del apresuramiento propio del “diarismo” que impide la relectura: su obra periodística es conocida en Perú y Bolivia, y su persona, en Buenos Aires y Montevideo. El párrafo final no deja dudas sobre sus manejos pragmáticos: “Que carajo, aguante U. toda esta candides. para eso es mi amigo y necesito descubrirme con toda [sic] mis pretensiosas pequeñeses. Mui tonto seria U. si s([d])e deja embaucar” (XXIV).

En este epistolario Barrenechea advierte la dificultad para marcar el límite entre lo que es exabrupto natural y lo que está cuidadosamente calculado en el tenso estilo sarmientino. Énfasis y planificación coherente que ha puesto de manifiesto, por otra parte, en su obra literaria y ensayística. Pero en especial lo que señala la investigadora en esta carta es cómo Sarmiento deslinda entre lo que debe decirse y lo que debe callarse para que un escrito sea políticamente eficaz.

Contribuyeron a este esfuerzo editorial, además de las ya mencionadas directora y coordinadora del grupo: Lucila Pagliai (que se ocupó de la anotación de temas políticos y literarios y preparó apéndices), Paola Cortés Rocca (quien tuvo a su cargo el procesamiento de los textos y secundó otras tareas), Teresa Sánchez García-Cuevas (encargada de la catalogación del material documental del proyecto), Beatriz Tuninette y César Álvarez (ambos fallecidos, quienes relevaron la mayor parte de los documentos publicados) y Gustavo Bombini (quien trabajó parcialmente en la recolección de estas piezas).

NORMA CARRICABURO - LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO

## CONICET

AURELIO GONZÁLEZ (ED.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 1997. 120 páginas (Serie Estudios del Lenguaje; 2).

*Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* reúne una serie de textos que se presentan como el resultado de un trabajo de seminario sobre el teatro de los Siglos de Oro llevado a cabo en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (marzo-julio de 1995). Es un conjunto de seis estudios que abarca desde Cervantes dramaturgo hasta un auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca pasando por Lope de Vega, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón.

El hecho de plantear estos análisis como el resultado de un trabajo de seminario justificaria la heterogeneidad que posibilita la inclusión de tan diversos autores. Sin embargo este intento de exhaustividad cronológica no se justifica en la diferencia sino en la consideración de una matriz relativamente fija para el análisis de los textos seleccionados.

De esta manera en todos los estudios se atenderá especialmente a la relación entre el texto dramático y texto espectacular. El eje de las operaciones de lectura tiene presente en todo momento la doble funcionalidad del texto dramático. La premisa de que el teatro áureo completa su sentido a partir de esta doble textualidad responde a una de las posiciones críticas que intentan delimitar las características de la polifacética Comedia nueva.

Así, leer un drama a partir de los efectos escénicos del objeto discursivo no solo propone la posibilidad de fructíferos análisis sino que configura un medio relativamente sencillo para reponer en las obras dramáticas su contexto cultural. Entre los signos que añaden significados al texto esta recopilación de estudios define y analiza elementos de diferentes niveles tales como las didascalías implícitas y explícitas, las relaciones escénicas entre los personajes, el vestuario o la utilería.

El peligro de un análisis de este tipo reside en reemplazar la lectura mediante un inventario arqueológico de objetos y de historias de las puestas en escena; sin embargo, no es este el caso. A lo largo de los trabajos que aquí se incluyen se presta atención a cuestiones tales como la función narrativa de los personajes, la construcción textual de los espacios escénicos o problemas amplios de representación que, en todo momento, funcionan como soporte de una lectura de los textos.

Es necesario señalar que de la selección del *corpus* de obras no se desprenden criterios, fuera de los anteriormente mencionados, que sirvan de nexo entre los textos elegidos para ser trabajados. Tampoco queda demasiado aclarado, excepto en el caso de Calderón, el por qué de la elección de esos textos en particular.

Una de las razones que a primera vista parecería haber incidido en la selección podría estar relacionada con el contenido histórico de algunos textos elegidos para el análisis (*la Numancia*, *El Casamiento en la Muerte* o *Los pechos privilegiados*) Sin embargo, no en el caso de Cervantes, pero sí en los otros dos artículos dedicados a obras que dramatizan hechos históricos (*El Casamiento en la muerte* de Lope de Vega y *Los pechos privilegiados* de Juan Ruiz de Alarcón) en lugar de plantear los problemas de la representación particular de lo histórico relativizan todas las características históricas de los textos y desplazan su significado hacia otros niveles. Cabría recordar a tal efecto las consideraciones de Francisco Ruiz Ramón acerca de la doble temporalidad del teatro y particularmente del teatro histórico en sus *Estudios sobre el teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1978.

El eje tomado como hilo conductor de los estudios es lo suficientemente abierto para permitir diversos abordajes que oscilan entre lo textual y lo dramático. Los dos primeros artículos ("Caracterización de personajes en el teatro cervantino" de Aurelio González y "El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la *Numancia*" de Christina Karageorgou Bastea) trabajan problemas de construcción de los personajes en el teatro cervantino a partir de su funcionalidad. los registros particulares de cada uno de ellos o las acciones y prestan particular atención a los signos de segundo grado (maquillaje. vestuario. efectos sonoros. accesorios de tramoya. etc.).

Este método de definición del personaje dramático (no solo de los personajes cervantinos) es otro de los rasgos de estas miradas no tradicionales acerca del teatro áureo que quiebran la noción tradicional de un personaje arquetípico. Permiten, por otra parte, en el caso de la *Numancia* reponer, en su justa medida, la caracterización de los personajes alegóricos configurados en el cruce de las coordenadas textual y escénica y su funcionalidad histórica. en este caso sí bien percibida.

El tercer trabajo. "Espacios de afirmación y contraposición en *El casamiento en la muerte*" de Alma Mejía González propone la delimitación de los espacios en esta obra en la que se dramatiza la historia de Bernardo del Carpio. A partir de un minucioso análisis de los elementos que configuran dentro del texto los espacios dramáticos, especialmente a partir del trabajo con los déicticos espaciales, la autora define la presencia de diferentes ámbitos en los que los personajes se afirman y se oponen. De esta manera el personaje del héroe se construye en el espacio que opone España y Francia en tanto héroe público, y en espacios cerrados tales como la corte o el monasterio en tanto bastardo.<sup>1</sup>

El siguiente eslabón en el desarrollo de la Comedia nueva que propone esta recopilación es Tirso de Molina. En "Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*" Martha Elena Munguía Zatarain redefine, siguiendo coherentemente la línea de estos estudios, la idea de género dramático de *El condenado* a partir de la doble textualidad, la representación y la construcción escénica. Su artículo, además de confirmar los lineamientos críticos de los anteriores, se aparta explícitamente de los acercamientos tradicionales a este drama de Tirso que han producido amplios debates acerca del sentido moral de la obra. Se presta particular atención en este análisis no solo a las didascalías implícitas que influyen en el armado de los espacios correspondientes a cada uno de los personajes de esta obra sino también a sus mecanismos teatrales puesto que no es "el fervor religioso que indudablemente late en la obra, lo que la salva en tanto texto artístico sino su trabazón para construir un espectáculo atractivo, coherente, y con sentido, para ser representado ante un público seguramente exigente de eficacia teatral".

El trabajo sobre Juan Ruiz de Alarcón "Texto dramático y texto espectacular en *Los pechos privilegiados*" presta particular atención, como en los estudios anteriores, a la construcción de los espacios dramáticos pero propone además la lectura de la gestualidad, los movimientos y las posiciones de los personajes para reforzar el análisis de las relaciones entre ellos. Es interesante, en este artículo, comprobar cómo los códigos de lectura son válidos también para autores no consagrados canónicamente.

Se plantea aquí, sin embargo, una importante contradicción no del todo resuelta. En distintas afirmaciones se desplaza a un segundo lugar la anécdota histórica y se privilegian elementos característicos del contexto de la representación. Me refiero a los siguientes enunciados: "La anécdota histórica pasa a segundo lugar frente al conflicto entre el rey, sus vasallos y su privado, cuya figura era de mucha importancia e interés para los contemporáneos" o "Con estos datos Alarcón construye una trama más relacionada con la situación sociopolítica del momento, las discusiones sobre la imagen de la monarquía, la cuestión de la nobleza civil y la natural y con la polémica sobre el creciente poder del privado en el gobierno de España." Sin embargo, estas afirmaciones que parecen contradictorias dejarían de serlo si se hubiera tenido en cuenta la doble temporalidad entre el tiempo de lo representado y el de la representación, que es una de las características básicas del teatro histórico.

<sup>1</sup> Me parece que esta oposición espacial entre España y Francia que trae como consecuencia una oposición entre los castellanos y los franceses queda absolutamente relativizada frente a la construcción de un espacio propio de los moros que si quedan planteados en el texto básicamente a partir de la inclusión de la leyenda de la Peña de Francia como los verdaderos oponentes.

Finalmente esta recopilación se cierra con el análisis de un auto sacramental de Calderón de la Barca, autor en el que la doble textualidad ha funcionado siempre como punto de partida de todo acercamiento crítico. Así Gabriela Leal en "*El mágico prodigioso: la representación barroca como epifanía*" recupera nuevamente los efectos que se construyen alrededor de la creciente importancia de la tramoya en el auto sacramental calderoniano y repone, de manera interesante y original, la funcionalidad ideológica del auto a partir de "el papel tácito de Dios como protagonista y tema".

Para concluir se puede afirmar que los seis artículos de *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* siguen con mayor o menor precisión crítica los lineamientos presentados en el prólogo de la recopilación por su editor y que configuran un interesante elemento de consulta para un acercamiento a las obras aquí tratadas. Se puede afirmar también que estos trabajos, fruto de la idea de la doble funcionalidad del teatro de los siglos XVI y XVII, añaden diversos niveles de sentido a ese conjunto textual de la Comedia áurea que produce lecturas cada vez más plurisémicas.

FLORENCIA CALVO

Universidad de Buenos Aires

AGUSTÍN MORETO Y CABAÑA, *El desdén con el desdén*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996, 219 pp. Prólogo, edición y notas de Willard King.

La aparición de una nueva edición de *El desdén con el desdén*, una de las dos piezas maestras de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), dramaturgo del ciclo de Calderón de la Barca, no solo constituye un interesante emprendimiento casi diez años después de la última edición crítica (Josep Lluís Sirera 1987) sino que además se inscribe dentro de dos tendencias actuales de la crítica del teatro de los siglos XVI y XVII.

La primera de ellas tiene que ver con la necesidad de elaborar ediciones de los textos dramáticos siguiendo criterios propuestos desde fines de la década anterior en reuniones de investigadores y seminarios. Estas discusiones no intentan imponer criterios absolutos para las obras teatrales, a la manera de las ediciones decimonónicas, sino que propugnan la posibilidad de matices en los diversos niveles de trabajo: el de la reconstrucción textual, el léxico, la puntuación, la ortografía o la anotación.

Así, realizar una edición crítica de una obra teatral en nuestros días implica el conocimiento de diversas premisas: no se construirá un texto ideal sino un texto concreto, se optará por la modernización gráfica y la puntuación desde la perspectiva personal del editor, en aras de la claridad de lectura y finalmente no se añadirán acotaciones inexistentes en los manuscritos o en las ediciones *princeps* elegidas como textos base.

Por otra parte, en el terreno de la anotación, se deberá trabajar desde campos anotables amplios que podrán comprender desde aclaraciones de léxico hasta explicaciones de imágenes o de símbolos pasando por referencias literarias, históricas, culturales. Todo ello con la intención de reponer ciertas competencias esgrimidas por el público de los corrales pero desconocidas para un lector medio de fines del siglo XX. Tal como señala Ignacio Arellano en su artículo "Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas" en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo*

de Oro. Madrid, Castalia, 1991 la anotación debe entenderse no como una teoría sino como una poética.

La segunda de las líneas críticas a la que se hacía referencia más arriba tiene que ver con la reivindicación, dentro de la taxonomía de la Comedia áurea, de las comedias cómicas de los distintos autores.

Desde la recuperación del "rumor de las diferencias" en el *corpus* de Lope hasta la creciente atención al universo cómico en Calderón producida a partir del rechazo de una continuidad indiscriminada entre comedias serias y comedias cómicas, el espacio de la comicidad en la Comedia está siendo retomado por las prácticas críticas en una clara posición ideológica que no solo intenta una ruptura con la imagen tradicional de los dramas áureos sino también un alejamiento de la idea de jerarquización de los cánones dramáticos.

Así, esta nueva edición crítica de *El desdén con el desdén*, ejemplo de comedia palatina en la que se conjugan elementos tales como la abstracción cómica, la comicidad de los tipos por encima de la intriga o la gran importancia del gracioso como personaje dramático se incluye dentro de estas líneas de la crítica y, en lo que hace al acercamiento particular a Agustín Moreto, confirma la idea del rescate de su calidad de dramaturgo sobre su imagen tradicional de refundidor.

En cuanto al texto utilizado para esta edición, la profesora Willard King parte de la comedia publicada en 1654 en la *Primera Parte* de las comedias de Moreto, muy probablemente corregida por el propio autor. La editora cuenta, además, con la ventaja de haber podido consultar un nuevo ejemplar de esta *Parte* adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1994 ya que hasta ese momento el único ejemplar que se conocía era el de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.

En ocasiones en que las erratas de la edición de 1654 son demasiado evidentes se opta por variantes de la segunda edición de la *Primera parte* (Madrid, 1677) Hubiera sido interesante, sin embargo, aclarar de manera más extensa los criterios de las variantes más allá de la lista de variantes ofrecida al final de la obra.

El estudio preliminar que acompaña la edición es completo y muestra diversos problemas planteados por *El desdén con el desdén*. Así se presentan en él datos contextuales de la obra tales como los relativos a la representación, su recepción y proyección junto con datos biográficos que reflexionan acerca de la labor de Moreto como refundidor ya no desde el mero plagio textual.

El análisis crítico incluido en el estudio preliminar constituye una buena introducción para acercar el texto a sus lectores. Se presentan en él generalidades de la obra dramática tales como el análisis de los personajes, del tema, de la estructura, del lenguaje y del estilo. Todos estos apartados dan una rápida idea de las características del texto y aportan consideraciones acerca de la obra del autor en relación con las de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón. De esta manera se recupera la importancia de Agustín Moreto en el marco de la evolución teatral hacia el siglo XVIII.

En la última parte de esta introducción se precisan las normas seguidas para la fijación textual. Coinciden estos criterios con los de modernización ortográfica y los de puntuación establecidos para la edición de los textos áureos. Acompaña también el esquema de la versificación de *El desdén con el desdén*.

Además de detenernos en la fijación textual y en el estudio preliminar se debe destacar también que el aparato de anotación está inteligentemente resuelto. El conjunto de notas abarca los diferentes campos anotables mencionados más arriba, desde las que

tienen que ver con aclaraciones léxicas hasta las que reponen elementos del contexto cultural de la obra, todas ellas con la premisa de facilitar pero no dirigir la interpretación de un lector medio de nuestros días.

Es interesante destacar que se cuenta con un índice de notas que sirve no solamente para agilizar el trabajo de consulta dentro de la propia obra sino que se transforma en un elemento más que útil para futuros emprendimientos de ediciones críticas de este tipo de textos.

Por último, el presente volumen de *El desdén con el desdén* incluye un Apéndice con la dedicatoria de la *Primera parte* de las comedias de Moreto a Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque. La inclusión de esta dedicatoria es interesante puesto que además de permitir un acercamiento al texto desde su relación con el paratexto posibilita establecer, con las relativizaciones pertinentes a este tipo de comedia, como lo hace la profesora King en su estudio introductorio, relaciones entre los personajes de ficción y los históricos.

Se puede afirmar que esta nueva edición de una de las mejores comedias palatinas de Agustín Moreto constituye una útil herramienta de trabajo para seguir profundizando el estudio de la comedia cómica de este autor en particular y del teatro barroco en general.

FLORENCIA CALVO

Universidad de Buenos Aires

LUIS FERNANDO LARA, (DIR.). *Diccionario del español usual en México*. México, El Colegio de México, 1996, 937 pp.

El Dr. Luis Fernando Lara, director del equipo que confeccionó este importante diccionario que finalmente resuelve el problema entre el uso y la norma en un dialecto del español, afirma que el mismo está dirigido a los estudiantes de educación media y superior y a los ciudadanos que quieran comprender el español usado en hablas y escritos mexicanos.

El objetivo básico, por lo tanto, es presentar un diccionario que describe el uso del español en México, que, si bien tiene como base la norma culta mexicana, contempla variedades regionales y sociales, diferencias de registros, jergas y tecnolectos. Su intención es describir el uso de la lengua, no juzgarlo.

Surge este diccionario con el intento de distinguirlo de los que basándose en la norma culta del español presentan una descripción de la lengua general, así como también de los diccionarios de regionalismos que consideran a los mexicanismos pintorescos y hasta como "barbarismos" y de este modo, provocan que los hablantes conciban al español hablado en México como una desviación y deformación de la lengua. De aquí surge otro objetivo, quizá el principal, que es dar a conocer el español mexicano con sus "particularidades lingüísticas" como una manifestación más de la lengua española.

Desde 1973 comienza a recolectarse el corpus en el Centro de estudios lingüísticos y literarios de El Colegio de México, tanto en discurso escrito como hablado. Así surgió el corpus del español mexicano contemporáneo (compuesto por 1000 textos de 2000 palabras cada uno) y, por lo tanto, se reunieron 2.000.000 de palabras. El criterio para



incluir una palabra de este corpus en el diccionario fue cuantitativo: debía tener una frecuencia mínima (10 apariciones).

El diccionario está compuesto por 14000 entradas ordenadas ortográficamente. Tienen marcas gramaticales que distinguen clases de palabras, algunos accidentes gramaticales como género y número y, en el caso de los verbos, transitividad, pronominalidad e irregularidad. Las referencias son muy simples y de fácil acceso.

Las definiciones son paráfrasis y explicaciones de cada término para evitar malos entendidos dialectales. Algunos de los ejemplos que aparecen son extraídos del corpus y otros inventados de manera que muestran el contexto de uso del término.

En la primera parte del libro, antes del cuerpo del diccionario y después de la introducción hay cuatro apartados sobre el uso de los tiempos verbales, reglas de ortografía y puntuación y modelos de conjugación regular e irregular. A continuación del diccionario propiamente dicho hay tres apéndices sobre la escritura de los números y la lista de los gentilicios de México y de los países hispanoamericanos. Estas y aquellas secciones son muy útiles porque presentan la normativa de la lengua general, pero precisamente por esto cabe puntualizar que el capítulo correspondiente a los tiempos verbales es una descripción de la norma culta de dicha lengua, tal como se presenta en las gramáticas de la R.A.E., Gili Gaya, Alcina Franch y Blecua, José Rona, Andrés Bello, por citar algunas. Hay, por lo tanto, muy pocas alusiones al uso de la lengua en México, solo muy obvias, y no se citan desplazamientos del sistema verbal y el reemplazo de ciertos tiempos por otros, ni se alude al mayor o menor uso de algunos verbos irregulares. Con lo cual, el objetivo de la descripción del español utilizado en México se pierde de vista.

Uno de los aspectos más cuestionables del diccionario es la poca información diatópica del mismo. Se adelanta en la introducción que esto ocurre por falta de relevamiento de información en muchas regiones. De manera que hay poca descripción sistemática sobre variedades regionales y por eso que un término haya sido consignado en la zona no indica que sea privativo de ésta, con lo cual, esas marcaciones son simples constancias de uso. Pero tampoco hay marcas diatópicas que indiquen que una palabra es un mexicanismo, y entonces términos como *casa* y *mesa* no se distinguen de *jitomate* o *güero* desde el punto de vista geográfico, y todos aparecen formando parte del español mexicano, sin confrontar con otros países hispanohablantes. También en la introducción se previene sobre esta falta y se dan las razones: a) está dirigido a los mexicanos, b) no hay suficiente información sobre los -ismos de los países hispanohablantes. c) se fomentaría la conciencia del "desvío". Las tres razones son discutibles: es importante para un mexicano reconocer que así como el español de México es una de las variedades del español general, también lo son los otros dialectos americanos e hispánicos y observar las diferencias: esto, lejos de fomentar el desvío ayudaría a la concepción de la lengua como un todo compuesto de expresiones dialectales y cada una de éstas con una norma culta rectora. Por otro lado, si bien los diccionarios de -ismos, son a veces arcaicos, contradictorios y confusos, hay algunos correspondientes a los principales dialectos del español que son actuales y están basados en el uso.

Que un mexicano conozca la difusión de términos como: *chile*, *aguacate*, *plátano*, *cacahuete*, *frijol*, *enchilada*, etc. lejos de acentuar el concepto de "desvío" permitiría contemplar que algunos mexicanismos de origen han ganado extensión en su uso más allá de fronteras nacionales.

Por otro lado, el diccionario distingue distintos "niveles de lengua" que clasifica del siguiente modo: a) lengua estándar culta (que no aparece marcada, y es la norma culta

de la lengua general), b) lengua coloquial (es el uso informal de la lengua). Pero frente a este nivel presenta el c) popular, que define como "expresivo" y correspondiente a la tradición mexicana. A partir de estas definiciones, y aún si contemplamos los ejemplos presentados, no se ven los claros límites entre b) y c): son coloquiales *lana*, 'guita'; *ser/estar padre*, 'estar muy bien/bueno', *chavo*, 'chico', *fresa*, 'aburrido, ingenuo. sin experiencia'; son populares *jeta*, 'cara', *desaguar*, 'orinar', *enfriar*, 'matar'.

Otro nivel reconocido es el de d) grosero (que se define según el efecto de insulto o agresión que produce al oírlo. Pero la categoría e) términos ofensivos (aquellos que ofenden en determinados contextos y no por su propia significación), presenta dificultades. En este grupo incluye términos como *chingada*, 'violada' y *cabrón*, 'mal intencionado', los cuales también se marcan como groseros. Quizá hubiera sido conveniente incluir los ofensivos como subgrupo de los términos groseros, ya que, a pesar de la definición, es difícil presentar en un diccionario como ofensivo a un término que no es grosero porque la ofensa dependerá no solo de factores lingüísticos (contexto, entonación, etc.) sino también de factores extralingüísticos. Así, la clasificación de estilos propuesta presenta dos clases distintas (coloquial y popular) que debieron constituir una sola categoría; a su vez, la de ofensivo convendría haberlas incluido en otra (grosero) y ésta pudo haber sido una subclase del estilo coloquial; con lo cual, los estilos considerados pudieron ser: a) formal (que incluiría la norma culta de la lengua general en un registro formal) y b) coloquial —con las subclases de grosero o vulgar—, (que manifestaría un registro informal junto a otro vulgar).

En resumen, si nos atenemos al objetivo del diccionario y a los lectores a los que se dirige, podemos considerarlo como una obra de gran envergadura que cumple con sus propósitos y consigna todas las formas usadas en México, pero si hiciera distinciones diatópicas y hubiera más precisión y menos juicio de valor en las marcas estilísticas, la descripción sería más profunda y podría ser consultado no solo por hispanohablantes no mexicanos que recurrirían a él para reconocer las modalidades de las hablas de ese país lo que es una gran necesidad debido a la poca información en esta área, sino también por hablantes de otras lenguas. Si un hablante no mexicano lo consulta ahora, deberá cotejar con un diccionario de la lengua general para ver las discrepancias.

LILA PETRELLA

Universidad de Buenos Aires

JULIAN WEISS. *The Poets Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*. Oxford. The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature. 1990. 264 pp.

*El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XI*. Edición crítica. estudio y notas de ÁNGEL GÓMEZ MORENO. Barcelona. PPU. 1990. 160 pp.

Se ha observado, en los últimos veinticinco años, un nuevo auge de los estudios hispanísticos en general, que, además de muchos otros logros, finalmente produjo una evaluación más positiva de la literatura del siglo XV. Este siglo había sido valorado en poco por la vasta mayoría de los críticos, si descontamos algunos pocos textos que ya anteriormente habían encontrado cabida en el canon medievalista, e incluso en los

manuales escolares, como las *serranillas* del Marqués de Santillana, las *coplas* de Jorge Manrique, la *Celestina* y, provocando cierta incomodidad, las *Trecientas* de Juan de Mena. Pero lentamente se han ido editando los textos, se dedicaron estudios a ciertos problemas clave y hoy somos más conscientes de encontrarnos ante un siglo de historia literaria rica y compleja, cuyos lineamientos, hasta ahora, apenas si habían sido esbozados. Faltaba, por ejemplo, una evaluación histórica del trasfondo teórico al que remiten los autores: el vocabulario y los conceptos que utilizan, la conciencia poetológica. Tales problemas fueron esbozados en varios trabajos por Miguel Ángel Pérez Priego, Jeremy Lawrance y algunos otros, pero solo encuentran un tratamiento adecuado en los dos libros a los que nos referiremos a continuación. Por razones de fuerza mayor, esta reseña quedó sin publicar desde 1993. Espero que los autores disculpen esta involuntaria demora que, por suerte, no puede aminorar sus méritos, ya que se trata de dos libros que harán época en su campo por lo sustancioso de sus aportes.

La tesis doctoral de Julian Weiss ya venía citándose, antes de que fuera publicada, en algunos libros de amplia difusión, como las *Obras completas* del Marqués de Santillana editadas por A. Gómez Moreno y Maxim Kerkhof (Planeta, 1988). Gómez Moreno también la utilizó al elaborar su edición del *Proemio e carta*. Las expectativas que tales citas despertaron en el lector interesado no han sido defraudadas por la versión definitiva y finalmente editada de las investigaciones de Julian Weiss. Se trata de un trabajo que elabora una temática profunda de la teoría poética española del siglo XV: rico en la constitución de conexiones, innovador en la evaluación de los hechos discutidos y elegante en su disposición y discurso. Asienta nuevas bases para la consideración de los hechos conectados con su tema.

A través de comparaciones con otros autores contemporáneos y anteriores, ante todo italianos, consigue arrojar luz sobre algunas prácticas de los poetas castellanos del tiempo de Juan II. Valga como ejemplo la comparación entre el hábito —frecuente entre los poetas castellanos— de desechar sus obras de juventud al llegar a la edad de tener que pensar en la muerte, y la práctica de Dante, quien elaboró este tema de manera alegórica, adecuando su significado a nuevos sentidos filosóficos (170).

El *corpus* tratado comprende, más allá de los textos obligados para el pensamiento poético del período de Juan II de Castilla —la “Gaya Ciencia” del Marqués de Villena, el “Prologus” de Juan de Baena al *Cancionero* que lleva su nombre y el “Proemio e carta” que dirigió el Marqués de Santillana al Condestable de Portugal— las glosas a los tres primeros libros de la *Eneida* por el Marqués de Villena, debates poéticos de todo el período, pero en especial de la primera generación, y glosas y comentarios a obras nuevas del siglo XV tanto como de textos antiguos traducidos al castellano.

Generaciones de críticos consideraron ese siglo en España una época estéril en lo que a la teoría literaria se refiere. En años recientes, solo el libro de Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XI y XVI: estado de la investigación y problemática*, publicado en los Anejos de la *Revista de Literatura* (36: 1973), se había remitido a ese período como factor de peso en el desarrollo poetológico. Los materiales que trae a colación Julian Weiss logran mostrar en detalle que existía una discusión importante a nivel europeo, expresada, empero, no esencialmente en los tratados y proemios, sino como un tema de las obras poéticas mismas o como acotación marginal en glosas y comentarios.

Los poetas de las dos primeras generaciones, cuyas obras fueron recogidas en los *cancioneros* típicos de la época, se caracterizan en muchos casos por la actitud crítica ante

sus propios textos. Weiss señala que parecerían retroceder un paso para salir de sus poemas y hacer un comentario sobre ellos mediante referencias a la técnica y el estilo. intercalando comentarios sobre el valor social de las letras, discutiendo las obras de sus pares y apelando al juicio de sus oyentes, de forma que, en muchos casos, la poesía reviste el carácter de una declaración pública referida a los valores artísticos.

Frente a una amplia gama de rechazos formulados por los teólogos desde Santo Tomás de Aquino, pasando por Gerson y San Vicente Ferrer hasta Alonso de Cartagena. los autores, según pudo observar Weiss, levantan la defensa de la poesía. Por ejemplo, realzan el valor de la elegancia frente a la verdad filosófica, como conclusión de un famoso altercado puesto en circulación por Ferrán Sánchez Calavera. Este tema encuentra su más acabada expresión en la decidida defensa de la poesía del Marqués de Santillana.

Los escritores de que se ocupa Weiss se reclutan entre los letrados y los nobles, cuyos mayores representantes son los poetas a quienes dedica su exposición: dos letrados, Juan de Baena y Juan de Mena, y dos nobles, Enrique de Villena e Íñigo López de Mendoza. Es la vertiente culta, en la cual las diferencias estamentales no coinciden totalmente con las diferencias del grado de cultura, pues Villena es considerado culto sin reservas, mientras que Santillana, según es tradición en la apreciación de críticos tales como Rafael Lapesa y María Rosa Lida, se integra en el grupo semiculto de los poetas nobles. Weiss observa la temática poetológica en la discusión de los letrados y nobles y presenta como único ejemplo de extracción más llana a Villasandino, quien formaría parte de una tradición poética anterior, con menos pretensiones de cultura clásica. Los letrados, como se hace evidente en el prólogo y las rúbricas del *Cancionero de Baena*, se valen de la técnica académica del *accessus*, tal como se venía practicando en la enseñanza universitaria medieval. Reflejan asimismo las dudas filosóficas medievales acerca del *status* de la poesía (¿es arte o ciencia?), dudas que resuelve el Marqués de Villena cuando le asigna su lugar entre las ciencias (68-83). Su solución tiene repercusiones más adelante en el *Proemio e carta* de su ilustre discípulo, aunque este no discute el término sino que lo utiliza familiarmente. Si Weiss no se demora en estudiar esta postura de Santillana al referirse al pasaje en cuestión (189), es porque quizás considera que las aclaraciones anteriormente dadas obran todavía en la memoria del lector. Lo que constituye el valor específico del libro, como se ve en el citado capítulo sobre Villena, es la discusión a fondo de los conceptos importantes --aun cuando en un primer momento puedan parecer marginales-- tal como ocurre en la discusión de la historia como parte de la poesía. A través de estas discusiones se establece todo un sistema de coordenadas europeas. dentro de las que se encuadran los pensamientos de los prerrenacentistas españoles. Un tercer argumento es la pregunta por el valor alegórico de la poesía profana, contestada negativamente por teólogos a partir de Tomás de Aquino, cuya interpretación fue llevada a España por San Vicente Ferrer (18). A esto opone Enrique de Villena su interpretación de la *Eneida*. exponiendo en sus glosas un sistema coherente referido a los valores cívicos ejemplares del poema y la intención política de su creador. La paráfrasis y exégesis de las obras profanas. cuando la practican los mismos autores. Santillana y Mena. tiene la finalidad de determinar con mayor precisión el sentido del discurso poético. mientras que en otros comentaristas. como Pedro Díaz de Toledo. la labor explicativa se combina con una intención apologética. Las glosas de los letrados se van componiendo en función de una teoría de la lectura que se asemeja al concepto escolástico de *lectio*. puesto que postulan un valor educativo de la lectura.

El libro de Weiss culmina en una discusión del *Proemio e carta* de Santillana. que constituye un comentario completo e innovador de ese texto. Se lo valora como

documento político, por cuanto sirve a la afirmación del idioma nacional frente al portugués, en el momento en que lo va reemplazando como idioma poético. Su finalidad, según esta teoría, es la defensa de la poesía ante la reserva expresa de los teólogos. Si se considera como propósito del *Proemio e carta* el encomio de la poesía, todos los niveles de su contenido y elaboración se pueden determinar como elementos retóricos. El mismo recuento histórico de autores y obras (219), en esta concepción, encuentra su sorprendente lugar entre los catálogos de personajes famosos pertenecientes a la eulogías de artes y ciencias tal como los describió Curtius. Digo sorprendente porque es una evaluación innovadora que, si se acepta, daría cuenta de casi la mitad de la obra, quitando matices al valor que hasta ahora se le atribuía, de ocuparse de su tema desde una perspectiva histórica. Conviene recordar, para ponderar esta propuesta, que en la práctica poética, donde injerta sus frondosos catálogos en obras alegóricas, políticas y religiosas, Íñigo López de Mendoza suele reducir la alusión al mero enunciado de nombres. Aquí, en cambio, enriquece el catálogo con elementos que caracterizan a cada uno de los autores. Es verdad que en este caso se trataría de una serie establecida por el mismo autor, mientras que en los poemas Santillana suele basarse en recuentos anteriores donde, suponiendo quizás que el lector conoce igual que él los textos a los que alude, suprime todos los detalles característicos.

La riqueza de detalles observados, su encuadre en una larga tradición medieval que se concretó en los comentarios a la *Commedia* de Dante y su ingreso en España, y la fineza y exactitud de las observaciones hacen que este deba considerarse, de ahora en más, un libro imprescindible para todo hispanista que se ocupe de la literatura española temprana, o en general tenga inquietudes referidas a la transmisión de teoría poética, no solo por los hechos que debate sino también, y fundamentalmente, por la manera en que aclara condiciones del pensamiento del medioevo tardío en España.

Al mismo tiempo que la de Weiss en Inglaterra, se elaboró en Madrid otra tesis con el tema *La teoría poética en Santillana*, debida a Ángel Gómez Moreno, joven estudioso, distinguido luego por la publicación de varios libros que lo llevaron a figurar entre los grandes conocedores de los manuscritos medievales españoles. La tesis no llegó a publicarse íntegra en forma de libro, pero sus ricos hallazgos han sido publicados en siete lugares diferentes y han llevado a aportes sustanciales. Gómez Moreno compartió en esos mismos años con Maxim Kerkhof la labor de editar las *Obras completas* del marqués en editorial Planeta.

Es una de las partes de la tesis lo que Gómez Moreno publica en el tomo del que aquí nos ocupamos. Consta de una nueva edición comentada del *Proemio e carta a don Pedro, Condestable de Portugal* y de una minuciosa introducción.

Gómez Moreno conoce la tesis Julian Weiss sobre Santillana. No acepta todas sus conclusiones, pero tampoco discute las diferencias que separan su propia visión de la de Weiss. Se refiere a las mismas fuentes enfocadas desde un punto de vista un poco más restricto, ya que se trata de un comentario de un único texto. También Gómez Moreno encontró la clave de su interpretación en la finalidad retórica del *Proemio e carta*. Pero según él (en quien repercuten, igual que en Weiss, los juicios de especialistas en Santillana, como Lapesa y Lida), esta finalidad es menos noble que la que le atribuye Weiss, pues residiría por una parte en la "extraordinaria formación" con la que el marqués trata de impresionar al receptor de su cancionero —dado que la amistad con un personaje tan importante revésaría suma importancia para él (43)— aunque se relaciona, por otra parte, con el trasvase del lenguaje utilizado en poesía, del portugués al castellano: el Condestable de Portugal fue uno de los primeros autores portugueses en usar la lengua

castellana para su poesía. Conviene destacar que sus análisis pormenorizados dan cuenta de que se trata de un discurso dedicado a la "defensa del oficio poético frente a posibles críticas" (30, y véase la nota 14 al texto). Considera esta discusión un motivo accidental y por ello sigue evaluando los pasajes centrales del *Proemio* como expresión de un principio cronológico que integra "elogios a la bondad de cada autor, ingredientes que configuran la *virtus* retórica" (31).

Consecuentemente con su tesis principal, Gómez Moreno analiza en sus pormenores la estructura retórica del texto. Este se remonta, según observa, a las *artes dictaminis* medievales. Describe entonces así las subdivisiones mayores como también el uso de fórmulas y figuras retóricas y el vocabulario. En cuanto al elenco de cultismos léxicos, amplía considerablemente el establecido por Isabel López Bascuñana (*Anuario de Filología* 3, 1977, 279-313 y *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27, 1978, 299-314). Asimismo en la estructura discursiva muestra el afán latinizante del autor: Santillana usa la posposición del verbo y las oraciones de infinitivo; se encuentran en su prosa numerosas geminaciones, políptota, chiasmos, frases trimembres, etc.; despliega en ella una marcada tendencia a "cerrar la frase en un ritmo equivalente al *cursus planus* latino", aun cuando no debe de haber conocido los principios teóricos del *cursus ritmicus*.

En las 42 notas al texto del *Proemio*, Gómez Moreno despliega su singular erudición. Muchas de ellas se leen como pequeños artículos (así por ejemplo, la 14, sobre los teólogos enemigos de la poesía; la 16, dedicada al poesía como ciencia; la 19, sobre el comienzo histórico de la poesía; la 24, donde se analizan los niveles de estilo, etc.), ricas en materiales que el autor encontró en el curso de sus rebuscas de fondos poco conocidos o nuevamente descubiertos de las bibliotecas españolas. Trae a colación numerosos manuscritos, sea de la biblioteca del marqués —como la *Commedia* de Dante y varios comentarios de esta obra, los comentarios a la *Eneida* de Enrique de Villena, la traducción de los *Morales de Ovidio* de Pierre de Berçure, y muchos otros— o de autores más o menos contemporáneos del marqués, como Alonso de Cartagena, Hernando de Talavera, etc., para documentar que se refiere bien sea al fundamento o a los paralelos de los argumentos de Santillana. En muchos pasajes rastrea los conceptos hasta Juan del Encina o autores del siglo XVI y brinda un amplio panorama de la historia de los comentarios.

Un aporte de Gómez Moreno consiste en definir con mayor precisión que hasta ahora la fecha del *Proemio*: para su determinación recurre a la del *Bias contra Fortuna*, "compuesto entre 1446/49, que se menciona en el cancionero en un verso, según deduce de una entrada en el catálogo de libros pertenecientes a Don Pedro de Portugal (20-23).

En este libro de Gómez Moreno conviene separar la labor editorial de la erudición literaria. Es esta última la que da su extraordinario peso a la publicación, mientras que se pueden poner algunos reparos a la manera de tratar el texto. Debe tenerse en cuenta que un importante instrumento de juicio se encuentra publicado aparte, con el título "Tradición manuscrita y ediciones del *Proemio* de Santillana", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2 (1983), 77-110. Quien no tiene a la vista ese artículo, no puede entender el valor de las entradas en el aparato crítico, ya que las siglas no se vuelven a resolver en el libro. En la parte de la introducción dedicada al tratamiento de fuentes, lo más relevante es el hallazgo de varios códices, aunque se trata de copias tardías, curiosas muestras del amplio interés de los eruditos barrocos por este importante tratadillo de Santillana. Gómez Moreno realizó fructuosas búsquedas, enriqueciendo notablemente a través de sus hallazgos el elenco de testimonios que, aun siendo tardíos, no dejan de poseer importancia histórica. Frente a ello, quizás parezca excesivo reclamar que las siglas sean

unívocas o respondan a un sistema coherente. Porque, en efecto, Gómez Moreno mezcla las siglas de Várvaro con las de Dutton, lo que en algún caso aislado lleva incluso a confusiones de hecho, tipos de designación. "ML n MNR" (Ms. 657 de la colección I. Izaza Galdiano (46), cuando la sigla de Dutton para ese manuscrito es ML3. La lista bibliográfica comprende todas las ediciones históricas y modernas, excluyendo —no sé por qué— un impreso (el Imp. 12-VII-39 de la Real Academia de las Letras) al que se adjudicó la categoría de testimonio, emplazándolo entre las fuentes manuscritas. Como la debilidad humana impulsa a cada investigador a buscar las entradas que pudieran documentar su labor, constaté que falta la edición (decididamente la menor de las menores) de *Obras escogidas*, realizada en Buenos Aires (Kapelusz, 1978).

La edición como tal resulta menos convincente que el comentario. No concuerda la enumeración del elenco de testimonios con el stemma, y el stemma está desprovisto de ramas que conecten las siglas entre ellas, lo que produce un suspenso en cuanto a la filiación. El editor señala por medio de paréntesis las abreviaturas resueltas en el texto, en vez de ponerlas en bastardilla o subrayarlas. Esto les da un peso que no les corresponde: una abreviatura no es más que una manera mecánica de acelerar la escritura. En cuanto al aparato textual, se repartió la evidencia crítica en dos aparatos concurrentes que no remiten uno al otro y de los que una, figura detrás del texto, de modo que exige una trabajosa compaginación por parte del lector sin que resulte de esto una imagen diáfana de cómo se presenta cada testimonio. Ello produce una cierta incomodidad a quien desea comprender el estado de relación de los testimonios.

El texto mismo no contiene errores de gran magnitud, aunque podría reflejar con pulcritud aun mayor el texto base SA8 (el Cancionero personal de Santillana de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, 3655). Por ejemplo, lee "conplazer" por *conplazer*, 51,14; "tie(n)po" por *t(ien)po*, 51,20; "aya" por *ayan*, 64,11; lee "quien" por *quie(n)*, 64,29, y no resuelve de manera pareja problemas que se repiten, poniendo "p(ri)ncipe" pero "p(ri)vado", 56,4 y 10, donde la abreviatura es exactamente la misma. Hay una treintena de esta clase de pequeñas inexactitudes referidas tan solo a SA8, difíciles de descubrir porque su evidencia se encuentra en el texto, o bien en uno de los dos aparatos críticos. Estos pequeños errores podrán eliminarse en una segunda edición del libro, para que llegue a ser el instrumento confiable que se espera, y sería deseable un replanteo de toda la técnica editorial.

En cuanto a la presentación, se eliminaron los números de los párrafos, introducidos en 1852 por Amador, decisión un tanto difícil de aceptar en vista de que se conservan otras decisiones editoriales de la antigua edición, como el lugar de los puntos y aparte. En SA8 el texto se escribió a renglón seguido sin la menor subdivisión. Si bien la numeración decimonónica de los párrafos impone al texto una forma arbitraria, tiene la ventaja de subdividirlo en trozos razonables siguiendo una costumbre establecida en la filología clásica. El simple método de subdividir el texto hacía fáciles de encontrar pasajes citados que, sin tal numeración, eran menos accesibles.

Una pequeña enmienda: convendría subsanar la pérdida de una nota del aparato en la página 58, porque así como está ahora, las notas al pie de esta página y la siguiente remiten a palabras erradas.

Quizás estas imprescindibles apreciaciones de la labor técnica oscurezcan la impresión que, dentro de la presente reseña, han hecho los primeros párrafos. Desearía volver el foco de la atención a los aportes eruditos, la cantidad y calidad de comparaciones nuevas, algunas debidas a Weiss, la mayoría de la propia cosecha del autor, que

encontramos en las notas. Estas constituyen un acto revolucionario frente a todo comentario anterior al famoso *Proemio e carta* del Marqués de Santillana.

En conjunto, los libros de Julian Weiss y Ángel Gómez Moreno demuestran el peso y la insospechada riqueza de la discusión poetológica durante el reinado de Juan II de Castilla. Se ve que una de las fuentes primordiales son las glosas a la *Eneida* de Enrique de Villena. Afortunadamente existe ahora una edición de ellas, preparada por Pedro M. Cátedra. Y se entiende que, para valorar la teoría poética de ese tiempo, conviene volver a los textos mismos y trabajar con los que parecen ser tediosos materiales eruditos, que acompañan como glosas o comentarios a muchos de los poemas del siglo XV. Ambos libros afirman el lugar preeminente que ocupa, como compilador de argumentos ampliamente discutidos en su época, el Marqués de Santillana. La figura de este autor lentamente va estableciéndose como la del primer clásico entre los poetas de este periodo; como aquel escritor que, incluso cuando no es el primero en integrar una idea, la hace florecer, sin embargo, en obras duraderas y de amplia influencia.

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

Universidad de Buenos Aires





## ÍNDICE

DANIEL LINK, Literaturas comparadas, estudios culturales y análisis textual: por una pedagogía.....	5
RAÚL ANTELO, Literatura comparada y ética.....	15
CHARLES BERNHEIMER, La literatura comparada en el fin de siglo.....	23
CLAUDIA GILMAN, La literatura comparada: informe para una academia (norteamericana).....	33
ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO, La angustia de las fronteras: ¿literatura comparada o estudios culturales?.....	45
STEVEN TOTÓSY DE ZEPETNEK, Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada.....	59
WALTER MIGNOLO, Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la <i>ratio</i> entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos ...	63
GONZALO AGUILAR, Construir el pasado (Algunos problemas de la historia de la literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos).....	83
HAROLDO DE CAMPOS. El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas "periféricas".....	101
***	
JEAN MICHEL RABATÉ, El "Antimodernismo" del modernismo (de Joyce a Stein via Thornton y Riding).....	109
ULRICH MERKEL. ¿El lenguaje de la libertad? Reflexiones sobre la literatura de Alemania Oriental. 1950-1990.....	125
ROLAND SPILLER, Asimetría y recepción interculturales. El caso de las literaturas del Magreb de lengua francesa.....	137

BLAS MATAMORO, Espacios de Julio Verne .....	153
MIRIAM V. GÁRATE, Entre el diario y el libro: los pasajes de <i>Os Sertões</i> .....	173
GLORIA CHICOTE, <i>Lais</i> y romances: un ejemplo de recontextualización de motivos tradicionales .....	183
HORACIO GUIDO, De géneros: pornografía .....	191
MARÍA IRIBARREN, De la Antropofagia al Tropicalismo: el signo concreto de una cultura en formación .....	209
CARLOS A. GAMERRO, Joyce, tra(d)iciones .....	235
DELFINA MUSCHIETTI, Pizarnik y Trakl: transformaciones del modelo gemelar .....	255
<b>RESEÑAS</b>	
SUSAN BASSNETT, <i>Comparative Literature. A Critical Introduction</i> , Claudia Gilman .....	265
PIERRE BRUNEL, CLAUDE PICHOS, ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU, <i>Qu'est-ce que la littérature comparée?</i> , Mariana Tripicchio .....	269
AUTORES VARIOS, <i>Précis de Littérature Comparée</i> , Mariana Tripicchio .....	270
FRANCIS CLAUDON y KAREN HADDAD-WOLTING, <i>Précis de Littérature Comparée</i> , Mariana Tripicchio .....	271
<i>Noticia bibliográfica: Actividades de la Unión de Bibliófilos Extremeños</i> , Gloria Chicote .....	272
ANA MARÍA BARRENECHEA Y COLABORADORES, <i>Epistolario inédito. Sarmiento - Frías</i> , Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño .....	273
AURELIO GONZÁLEZ (Ed.), <i>Texto y representación: el Teatro del Siglo de Oro</i> , Florencia Calvo .....	277
AGUSTÍN MORETO Y CABAÑA. <i>El desdén con el desdén</i> , Florencia Calvo .....	280
LUIS FERNANDO LARA (Dir.), <i>Diccionario del español usual en México</i> , Lila Petrella .....	282
JULIAN WEISS. <i>The Poets Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60. El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XI</i> (estudio y notas de ÁNGEL GÓMEZ MORENO). Regula Rohland de Langbehn .....	284





**La presente publicación se terminó de imprimir  
en los talleres gráficos de la  
Facultad de Filosofía y Letras  
en el mes de octubre de 1998**



## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología* (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

*Poetas varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

AAVV. *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Tomos I y II (1993).

Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías* (1997).

