

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 15, N.º 2, julio - diciembre 2013

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450

Revista semestral de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Editor

Diógenes Fajardo Valenzuela
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité editorial

Universidad Nacional de Colombia

Carmen Elisa Acosta, Diana Diaconu,
Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing,
William Díaz Villarreal.

Otras instituciones

Bernardo Subercaseaux (*Universidad de Chile*),
María Cándida Ferreira, Francia Goenaga
(*Universidad de los Andes, Colombia*), Cristo
Figueroa, Luz Mary Giraldo, Liliana Ramírez
(*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Gabriel
Rudas (*Instituto Caro y Cuervo, Colombia*).

Comité científico

David Jiménez Panesso (*Universidad Nacional
de Colombia, Bogotá*), Carlos José Reyes, Beatriz
González Stephan (*Rice University, Houston, TX*),
Martha Luana Canfield (*Università degli Studi di
Firenze, Italia*), Françoise Perus Cointet (*Universidad
Nacional Autónoma de México*) y Jarmila Jandová
(*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*).

Asistentes editoriales

Elizabeth Carrillo Bohórquez (*Universidad Nacional
de Colombia*)
Marcel Camilo Roa Rodríguez (*Universidad
Nacional de Colombia*)

...

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Diego Fernando Hernández Losada

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Sergio Bolaños Cuéllar

Vicedecano Académico

Jorge Enrique Rojas Otálora

Vicedecana de Investigación y Extensión

Luz Amparo Fajardo Uribe

Directora del Departamento de Literatura

Patricia Simonson

Literatura: teoría, historia, crítica está indexada Publindex,
Colciencias, en el índice CLASE de la Universidad Nacional
Autónoma de México y en las bases de datos *Linguistics &
Language Behavior Abstracts*, *CSA Sociological Abstracts* y
en la plataforma open access *e-Revistas*.



Excepto que se establezca de otra forma,
el contenido de esta revista cuenta con una
licencia *creative commons* "reconocimiento, no comercial
y sin obras derivadas" Colombia 2.5, que puede consultarse
en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Contacto

Literatura: teoría, historia, crítica
Universidad Nacional de Colombia.
Código postal: 111321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3019
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229.
E-mail: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Suscripción y distribución

Siglo del Hombre Editores
Cra 31A N.º 25B-50, Bogotá, Colombia. Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Puntos de venta

UN La Librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 n.º 7-15

Tel. 3165000 ext. 29490

Ciudad Universitaria

· Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlalibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co

· Edificio Orlando Fals Borda (205)

· Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas

Rogelio Salmona (225)

Canje

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones
Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2013

Director del Centro Editorial: Esteban Giraldo González
Coordinadora de revistas: Dalilah Carreño Ricaurte
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Corrección de estilo: Diego Pérez Medina
Diagramación: Yully Paola Cortés Hernández
Impresión: Xpress Estudio Gráfico Digital

Contenido

Conteúdo

Contents

07 · Presentación

Artículos *Artigos* *Articles*

13 · Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa

Fala poética: limite da linguagem e escritura da coisa

Poetic Speech: The Limit of Language and the Writing of the Thing

GABRIELA MILONE

Universidad Nacional de Córdoba – Córdoba, Argentina

**45 · Lectura de poemas como celebración. Aproximación
hermenéutica desde Gadamer y Ricœur**

Leitura de poemas como celebração. Aproximação

hermenêutica a partir de Gadamer e Ricœur

*Reading Poems as a Celebration. A Hermeneutic Approach
from the Perspective of Gadamer and Ricœur*

JUAN CAMILO SUÁREZ ROLDÁN

Universidad EAFIT — Medellín, Colombia

- 69 · **Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo**
Bakhtin e a volta espacial: intertextualidade, vanguardismo, parasitismo
Bakhtin and the Spatial Turn: Intertextuality, Modernism, Parasitism
 JAMES RAMEY
 Universidad Autónoma Metropolitana – México, D. F., México
- 97 · **La enseñanza de la literatura y los órdenes de la vida: lectura, experiencia y subjetividad**
O ensino da literatura e as ordens da vida: leitura, experiência e subjetividade
The Teaching of Literature and the Orders of Life: Reading, Experience and Subjectivity
 CAROLINA CUESTA
 Universidad Nacional de La Plata – La Plata, Argentina
- 121 · **El problema moral de la obra de arte en *El inmoralista* de André Gide y su posible explicación hermenéutico-existencial**
O problema moral da obra de arte em O imoralista de André Gide e sua possível explicação hermenêutica-existencial
The Moral Problem of the Work of Art in The Immoralist by André Gide and Its Possible Hermeneutic-Existential Explanation
 GERMÁN DARÍO VÉLEZ
 Universidad EAFIT – Medellín, Colombia
- 147 · **« Si brusquement tu cesses d'exister » : Neruda/Minghella ; moment du poème, vacillement du traduire, l'instance du trouvé-créé, dans *Truly, Madly, Deeply***
"Si de pronto no existes": Neruda/Minghella; momento del poema, vacilación de la traducción, la instancia de lo encontrado-creado, en Truly, Madly, Deeply
"Se talvez você não exista": Neruda/Minghella; momento do poema, vacilação da tradução, a instância do encontrado-criado, em Truly, Madly, Deeply
"If suddenly you do not exist": Neruda/Minghella; Poetic Moment, Translation and the Created/Found Interface in Truly, Madly, Deeply
 ANNE-MARIE SMITH-DI BIASIO
 L'Institut Catholique de Paris – París, Francia

167 · Elaboraciones de la cultura haitiana en *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière

Elaborações da cultura haitiana em Pays sans chapeau de Dany Laferrière

Elaborations of Haitian Culture in Dany Laferrière's Pays sans chapeau

FRANCISCO AIELLO

Universidad Nacional de Mar del Plata – Mar del Plata,
Argentina

181 · *Os Sertões*: un retrato de la locura colectiva

Os Sertões: um retrato da loucura coletiva

Os Sertões: A Story About Collective Insanity

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Córdoba – Córdoba, Argentina

Notas Notas Notes

213 · *Reseña de los hospitales de Ultramar*

Reseña de los hospitales de Ultramar

Reseña de los hospitales de Ultramar

ADOLFO CASTAÑÓN

El Colegio de México – México, D. F., México

Reseñas Resenhas Reviews

219 · Montoya, Pablo.

Un Robinson cercano. Diez ensayos sobre literatura francesa del siglo xx

MARIANA MANRIQUE FUENMAYOR

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia

224 · Díaz Gamboa, Sandra Lucía.

Blanco, de Octavio Paz, o la estética de la evanescencia

ALEJANDRA GARCÍA HERRERA

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia

228 · Padilla, Iván (Ed.).

Sociedad y cultura en la obra de Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria. Nueva Granada 1789-1819

SERGIO PÉREZ

Universidad Distrital Francisco José
de Caldas – Bogotá, Colombia

237 · Índice de autores

Índice de autores

List of Contributors

241 · Índice acumulativo de artículos
científicos publicados Vol. 15 - 2013

245 · Sinopsis de trabajos de grado, carrera de Estudios
Literarios, Universidad Nacional de Colombia

249 · Convocatoria revista *Literatura: teoría,
historia, crítica* vol. 16 n.º 2 (2014)

251 · Normas de presentación de manuscritos

254 · Instructions for Authors

PRESENTACIÓN

COMO ES TRADICIONAL, PRESENTAMOS EN esta ocasión un número misceláneo luego de uno monográfico. El objetivo es poder compartir con nuestros lectores artículos que son avances o resultados de procesos de investigación. Queremos facilitar la comunicación y socialización de los hallazgos que sirven para iluminar o dar una nueva perspectiva sobre temas, problemas, autores y obras. Es muy sabido que un autor no es aquel que escribe, sino quien tiene lectores para su creación. Lo mismo podemos decir del trabajo del crítico: si no llega a la comunidad de lectores es como si su esfuerzo fuera inútil y sin repercusión social alguna. La crítica debe entenderse como la posibilidad de generar espacios dialógicos que hagan posible la creación de sentidos a partir de la experiencia de la obra de arte. Si, como decía el profesor Fabio Jurado en el primer número de *Literatura: teoría, historia, crítica*, “las revistas son estafetas o puentes de comunicación para identificar los múltiples lugares de la cultura”, queremos seguir con la contribución modesta para el logro de la prístina meta.

Con el material que nos llega a la revista, hemos estructurado un número que recuerde a nuestros lectores los intereses originales hacia la teoría, la historia y la crítica en literatura. Los primeros cuatro artículos se orientan preferentemente hacia la teoría, mientras que los restantes centran su interés en el análisis de obras o temáticas en un contexto espacial y temporal claramente definido.

En “Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa”, Milone se propone dilucidar la noción de “habla poética” a partir de algunos postulados expuestos por Heidegger, Blanchot, Agamben, Hertmans, Nancy, entre otros, para concluir que “la poesía entonces —esa es nuestra *idea*— se arriesga a un lenguaje y un pensamiento *otro*, y responde a lo simple que no es simple, expone los límites del lenguaje, el ser de las palabras”.

En el artículo “Lectura de poemas como celebración. Aproximación hermenéutica desde Gadamer y Ricoeur”, Suárez Roldán hace una invitación a participar en la fiesta del lenguaje que supone la lectura del poema. El autor acude a tres conceptos de Gadamer para analizar el carácter festivo de la lectura del poema: el círculo hermenéutico, la fusión de horizontes y la *Darstellung* o presentación. Y de los postulados de Ricoeur, en *Del texto a la acción*, toma “el valor positivo del distanciamiento, el concepto de texto, la dialéctica entre explicar y comprender, así como el mundo del texto y la autocomprensión de sí”. Ambos autores le permiten argumentar que la lectura del poema no puede reducirse a los instantes que toma recorrer con la mirada las líneas textuales y que la celebración implica la participación del lector en “la fiesta de creación de sentidos”, como diría Lezama Lima.

En el artículo “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, modernismo, parasitismo” su autor, James Ramey, se propone analizar cómo se podría responder al reto planteado por los estudios sobre la movilidad con los planteamientos expuestos por Mijaíl Bajtín; particularmente en relación con las fuerzas “centrípetas” y “centrífugas” que, dialógicamente, intervienen en la formación de la historia y en la heterodoxia, rebeldía y estratificación social presentes en las lenguas. El pensamiento bajtiniano se revela útil para comprender “la colonización, el exilio, la migración, el nomadismo, la contaminación”.

Carolina Cuesta plantea nuevas hipótesis para enfrentar el objeto de estudio *enseñanza de la literatura*, que implican replanteamientos sobre las nociones de literatura y lectura y su relación con la experiencia y la subjetividad en estudiantes concretos. Su reflexión le permite concluir que la enseñanza de la literatura lleva a pensar en nuevos procesos para inscribir, producir y pensar lo literario en relación con experiencias vitales que implican diversos órdenes de lo real y lo verdadero.

El segundo conjunto de artículos se agrupa alrededor de la historia y la crítica sobre autores y obras específicos. En el artículo “El problema moral de la obra de arte en *El inmoralista* de André Gide y su posible explicación hermenéutico-existencial”, Germán Darío

Vélez propone una lectura de la novela del autor francés con base en algunas de sus propuestas y su relación con los enunciados nietzscheanos que giran alrededor de un problema moral fundamental y la solución dramática que se ofrece.

De acuerdo con la nueva política de publicar textos en inglés, francés o portugués, en este número el lector encontrará el artículo « “Si brusquement tu cesses d'exister” : Neruda/Minghella ; moment du poème, vacillement du traduire, l'instance du trouvé-crée, dans *Truly, Madly, Deeply* ». Este artículo crítico pretende ir del verso original de Pablo Neruda, pasando por la experiencia de su traducción al inglés y al francés, a su encarnación en personajes de cine en la película de Minghella. En palabras de su autora, “se trataría de mostrar cómo este momento del poema, suspendido entre dos lenguas, abre una brecha en la escritura de la película, para crear un apertura por la cual se abre una espiral fuera de la narración hacia lo que llamo ‘el lugar de la lectura pura’”.

El escritor haitiano Dany Laferrière tiene una novela central publicada en 1996: *Pays sans chapeau*. Francisco Aiello se preocupa por analizar de esta novela el reencuentro del protagonista con la cultura haitiana, particularmente en lo que tiene que ver con la lengua, el *créole*, y con el vudú. Pero no se trata simplemente de constatar su presencia en la novela como temáticas ajenas, sino de analizar y comprobar su vinculación a la discursividad narrativa.

Como un anticipo de nuestro próximo número, dedicado a la literatura brasileña, publicamos el artículo “*Os Sertões*: un retrato de la locura colectiva”. Juan Manuel Fernández quiere argumentar en favor de la existencia de una locura colectiva, social, que se puede inferir a partir de intertextos, analogías y contrastes en la obra de Euclides da Cunha. En una primera parte se podría ver la fundamentación en la relación de la obra de Da Cunha con los planteamientos de Maudsley, expuestos en su libro *El crimen y la locura*, de 1879. Luego hay una comparación con *O alienista*, de Machado de Assis, y con *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento. El Consejero y su gente famélica hacen una lectura de su realidad que —para sus

adversarios— es una prueba más de su insania. Olvidan que, quizás, descifran el presente a partir de sus miedos, de su instinto de conservación, que los lleva a la evasión en el tiempo en busca de una tradición más confiable y portadora de mayor sentido para sus vidas.

Como editor de la revista, quisiera aprovechar este espacio para agradecer a quienes hacen posible la continuidad de nuestra labor. A los autores de artículos, notas y reseñas; a los asistentes editoriales, gracias a quienes es posible tener una versión definitiva con el material que llega a la revista. A Patricia Simonson, por su preocupación constante por la revista como directora del Departamento de Literatura. A todos los colegas de literatura en la Universidad Nacional y fuera de ella, por la lectura cuidadosa que hacen como árbitros para la evaluación de todo el material que llega a la revista. Al decano de la Facultad de Ciencias Humanas, Sergio Bolaños Cuéllar, y al vicedecano, Jorge Enrique Rojas Otálora, por el apoyo brindado para poder continuar con la publicación de *Literatura: teoría, historia, crítica*. A Esteban Giraldo y Dalilah Carreño, junto con todo el equipo editorial de la Facultad de Ciencias Humanas, por su diligencia y cuidado para la edición de cada número.

Finalmente, un sincero agradecimiento a nuestros lectores ocultos y manifiestos, que nos dan pruebas de su labor en charlas informales, en algunos artículos presentados en los cursos y en las referencias específicas en monografías y trabajos de grado.

Diógenes Fajardo Valenzuela
Editor



Artículos

HABLA POÉTICA: LÍMITE DEL LENGUAJE Y ESCRITURA DE LA COSA

Gabriela Milone

Universidad Nacional de Córdoba – Córdoba, Argentina

gabymilone@gmail.com

El artículo aborda preocupaciones frecuentes sobre el habla poética en el pensamiento contemporáneo, principalmente en torno al límite del lenguaje y la escritura de la cosa, donde se evidencian preguntas claves, tales como: cómo decir *lo simple*, cómo nombrar el *hay* de las cosas, de qué manera la voz poética se enfrenta al *ahí* de la certidumbre de la materia.

Palabras clave: habla poética; pensamiento contemporáneo; escritura; cosa; hay.

**FALA POÉTICA: LIMITE DA LINGUAGEM
E ESCRITURA DA COISA**

Este artigo aborda as frequentes preocupações sobre a fala poética no pensamento contemporâneo, principalmente com relação ao limite da linguagem e da escritura da coisa, em que se evidenciam perguntas-chave, tais como: como dizer *o simples*, como nomear a *existência* das coisas, de que maneira a voz poética enfrenta o *aí* da certeza da matéria.

Palavras-chave: fala poética; pensamento contemporâneo; escritura; coisa; haver.

**POETIC SPEECH: THE LIMIT OF LANGUAGE
AND THE WRITING OF THE THING**

This article examines frequent concerns about poetic speech in contemporary thought, mainly concerning the limit of language and the writing of the thing. We aim to explore key questions such as: how to say *the simple*?, how to name the *there-is* of things?, how does the poetic voice face the *there* of the certainty of matter?

Keywords: poetic speech; contemporary thought; writing; thing; the *there-is*.

Hablando sin decir ni callar.

Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, 69

I

EN EL PRESENTE ARTÍCULO PROPONEMOS estudiar ciertas cuestiones vinculadas a la noción de *habla poética*, noción que ha sido abordada por diversos pensadores, críticos y estudiosos de la poesía en general. Sin duda, este recorrido comienza en *De camino al habla* (1990), de Heidegger, donde su concepción del habla poética se vincula a la experiencia de un camino donde acontece la búsqueda de “llevar al habla como habla al habla” (1990, 238). El riesgo que supone esta experiencia para Heidegger —riesgo que por definición está presente en toda *experiencia*— es el de mostrar que el habla no es una “posesión asegurada” del hombre, en tanto que puede perderla en el asombro, en el estupor, en el pavor. Esta experiencia de la pérdida del habla es lo que le permite a Heidegger pensar el habla *como habla* (vale decir, ya no postularla solamente como una posesión y una actividad propia del hombre) y en vinculación directa con la poesía.

Del mismo modo, en Blanchot (y en la lectura que de él hace Foucault en “El pensamiento del afuera”) puede hallarse una mirada particular respecto a la noción de habla poética. En *El diálogo inconcluso* (1970), Blanchot piensa el *habla* como una instancia de recusación del lenguaje conceptual y de la escritura subsidiaria del discurso. De allí que postule la posibilidad de una “escritura sin lenguaje” (1970, 419), esto es, una escritura que no sea la de la representación y el sentido, y que no se conciba a partir de la “te[le]ología” de la significación. Así, se ponen en juego las nociones de *habla plural* y *habla de escritura*, donde la paradoja busca una ruptura, una interrupción, un desvío de la lógica occidental. El habla poética supone esa posibilidad otra para el lenguaje que es para Blanchot la de

“escribir sin desarrollar” (529), esto es, un movimiento que redobla, repite, reedita, “hasta esa palabra de más en que desfallece el lenguaje” (532). Por lo anteriormente dicho, desde Blanchot, se comprende por habla poética ese vaivén (propio del verso) que “amenaza toda dialéctica y que, en el lenguaje mismo, también habla, habla que no es verdadera ni falsa, ni sensata ni insensata, siempre lo uno y lo otro” (379).

Otra perspectiva de reflexión sobre la temática la hallamos en Hertmans (2009), quien, para analizar el habla, postula en primera instancia la existencia de dos tipos de “averbalidad”: la *averbalidad primera*, aquella de la existencia sin palabras, la de la “vida salvaje sin conceptos” y la de la “imposibilidad de hablar en seres que saben lo que es hablar” (17); y la *averbalidad segunda*, conformada por las mismas palabras, propia de la literatura, la poesía. Esta averbalidad segunda instauro la reflexión en la problemática de la *inefabilidad*, fantasma del lenguaje en tanto que abre la paradoja, propia del poeta, de hablar de ella. La problemática es crucial para los seres que no saben lo que es hablar, pues la averbalidad que conduce a la inefabilidad no lleva a la ausencia de palabras, sino a las palabras que hacen (hablar a) la ausencia.

Cabe mencionar que esta cuestión de la inefabilidad puede hallarse en otro pensador como Agamben (1989, 2004, 2008), quien sostiene que para que exista *lo decible* el lenguaje presupone *lo indecible*: aquí radica el *fundamento místico* del lenguaje (la su-puesta inefabilidad), que habría que poder liquidar si queremos hacer una experiencia de los límites de la palabra; en donde nos encontraríamos no con lo inefable, sino con la materia de “lo máximamente decible” (2004, 214), esto es, con la potencia de lo que el lenguaje efectivamente puede decir. Desde esta perspectiva, y desde Agamben también, cobra especial importancia la voz como materia evanescente y como experiencia de la suspensión del lenguaje en el lugar negado de la voz del hombre, ya que la voz se sustrae en el hombre para ser articulación de sonidos en el lenguaje. En *El lenguaje y la muerte* (2008), Agamben piensa la suspensión del lenguaje en el

lugar negado de la voz del hombre; voz que es ausencia y negatividad, situación que el hombre sólo podrá revertir, según este pensador, cuando enfrente la experiencia de su propia voz suprimida en el *experimentum linguae* de ese sonido que no posee, pero que a su vez es lo único que podría dar cuenta de su humanidad. La voz es un *umbral*, un *entre*, un espacio de pura exterioridad que (como el silencio) no se define por ser un espacio *otro* con respecto al lenguaje, sino que es “el ser-dentro de un afuera”, esto es, “el ser-en el lenguaje de lo no-lingüístico” (Agamben 1996, 48)¹. La voz del hombre acontece como la experiencia de una *falta*, y es allí donde la experiencia poética hace de esa pérdida una experiencia con la lengua, donde la voz se enfrenta a lo “máximamente decible”, asumiendo el riesgo de la interrupción de la palabra en el *afuera* de las representaciones, abriéndose al lenguaje en tanto experimenta su materialidad².

Pueden observarse, de este modo, las diversas propuestas sobre la problemática noción de habla poética (dada su vinculación a las tensiones entre lo decible y lo indecible, lo verbal y lo averbal). Hertmans, por un lado, define la experiencia de la averbalidad segunda como “imposibilidad de hablar en seres que saben lo que es hablar” (2009, 17). Por otro lado, Agamben sostiene que la experiencia de la lengua no radica en una imposibilidad, sino en el conjunto de todas sus posibilidades: *no sabemos lo que significa no hablar*, y en esta doble negatividad radica la máxima potencia de la lengua; esto es, el habla poética dando cuenta de su posibilidad de exponer, de experimentar y de mostrar ese *umbral* que no conduce al silencio o a la mudez, sino a todo lo que el lenguaje materialmente puede decir.

-
- 1 Afirma Agamben que “el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, es decir, tomándolo en su negatividad”. La negatividad cifrada en el lenguaje es una experiencia de lo que puede ser indicado pero no dicho, es la experiencia de un “querer-decir” que, según sostiene Agamben, es lo inefable mismo del lenguaje, ese “no-dicho” que todo “querer-decir” cifra, y que yace en el lenguaje como negativo (Agamben 2008, 31 y ss.).
 - 2 Hemos abordado anteriormente este tema de la voz en “Sobre la voz y el lenguaje. Agamben, Barthes, Quignard” (Milone 2009) y en “La voz en la experiencia poética” (Milone 2013).

II

Por medio de estas reflexiones, la discusión puede encaminarse hacia una zona compleja de interrogantes sobre cómo el habla poética puede decir la materia y enunciar *lo simple*, cómo puede nombrar el *hay* de las cosas, de qué manera puede enfrentarse al *ahí* de la certidumbre de la materia. Así se introduce en este recorrido la pregunta por el *hay* y la escritura de la cosa, cuestión que ocupa un lugar fundamental en las formulaciones sobre “la presencia sin presente” de Blanchot (1970, 89), o el “presente antes de toda presencia” de Nancy (2002, 158).

No obstante, cabe recordar a Lord Chandos, aquel personaje de Hugo von Hofmannsthal, en cuya célebre carta dirigida a Sir Francis Bacon se reconocen algunas posibles formulaciones de la cuestión, anunciada por Chandos al final de su texto como “una lengua en la que las cosas mudas me hablan” (2008, 135). ¿Qué es eso que “parece ser algo”, como dice Chandos?, ¿qué es esa apariencia que conduciría a la mudez o, para decirlo con Hertmans, a la averbalidad?, ¿qué es lo que desafía al lenguaje de manera tal que parece anularlo?, ¿qué es lo que avanza sobre la lengua hasta parecer replegarla en su imposibilidad?, ¿acaso es el *es* de ese *qué* de las preguntas lo que debería repensarse y, con esto, toda la estructura predicativa y asertiva del lenguaje occidental?³, ¿acaso es un cambio profundo de pensamiento lo que debería arriesgarse al trocar el *es* por *hay*?

Es la simplicidad la que interpela: ya lo postulaba Heidegger cuando, en “La cosa” (1994), anunciaba que lo que queda por pen-

3 Esta cuestión de la lógica atributiva y asertiva del lenguaje la referimos a Blanchot (1970), quien, a propósito de lo neutro, habla de la “estructura atributiva del lenguaje (‘Es esto, aquello’), esta relación con el ser, implícita o explícita, que es, en nuestras lenguas, inmediatamente planteada, apenas se dice algo” (594). Justamente esta estructura vendría a ser cuestionada por lo neutro, al no afirma ni negar, sino al dejar suspendida el habla en la indecisión y el murmullo. Quien retoma este punto es Barthes (2002) y lleva la discusión al problema lingüístico que implicaría “suspender toda categoría” y así “desviar la estructura misma del sentido” (96).

sar —precisamente las cosas, y las cosas en su cercanía— ha sido desatendido por nuestro pensamiento, en cuanto se trata de una pregunta demasiado simple e implica un “salto en la oscuridad” (Heidegger 1994, 104). También lo señalaba Nancy, cuando declara que el problema ante las cosas es el de la simplicidad, esto es: “que son simplemente cosas” (2002, 155). Este mismo punto de la problemática es tomado por Bodei, quien recuerda las siguientes palabras de Wittgenstein: “los aspectos filosóficamente más importantes de las cosas del lenguaje se hallan ocultos en su simplicidad y cotidianidad” (2013, 51). De este modo, el pensamiento se topa ante su propia imposibilidad frente a las cosas y frente al lenguaje. Tanto Heidegger (2009, 21) como Bodei (2013, 23) recuerdan que el término “cosa” proviene del latín “causa”, esto es, de un asunto o cuestión importante que moviliza, que pone en marcha. Al respecto, Corominas y Pascual (1984) afirman que “cosa” significa en primer lugar ‘causa, motivo’, y luego ‘asunto, cuestión’; y que es en el latín vulgar donde, a partir del segundo significado, se hace sinónimo de *res*, ‘cosa’ (219).

Dadas estas cuestiones etimológicas, Heidegger (2009) distingue tres sentidos separados para la cosa, y afirma que, en primera instancia, podemos hablar de esta en un sentido restringido, el de lo sensible, lo aprensible; vale decir, “el sentido de lo presente” (2009, 23). No obstante, hay un sentido amplio que se adosa al anterior, aquel que da cuenta de “planes, decisiones, deliberaciones”. Y existe un tercer nivel, que comprende los dos anteriores, pero “además aquello que es algo y no nada” (23). Todo esto implica que, ante la cosa, toda pregunta por el *qué* es está mal formulada y no nos conduce a ninguna respuesta. *La pregunta por la cosa* es una imposibilidad, un interrogante “con el que esencialmente no puede hacerse nada; realmente no es necesario decir *sobre* la pregunta” (Heidegger 2009, 18). A la imposibilidad de preguntar por la cosa en su simplicidad se suma, para Heidegger, el problema de la particularidad, esto es, que “toda cosa es en cada caso [esta] y no otra” (34). Así, la cosa es en cada caso *esa* cosa y no otra, *esa* piedra y no otra ni todas las demás piedras; y es *esa* particularidad la que solo nos

es posible indicar, mostrar, pro-nombrar. Si la palabra “cosa” falla ante todas las cosas que en cada caso son *esas cosas particulares*, es el pronombre el que indica, si no la cosa, al menos la imposibilidad de nombrar en cada caso la cosa esta. Y sin embargo: “la verdad del ‘esto’ es aún insondable” (Heidegger 2009, 43-45)⁴. Cada una de las cosas en su particularidad, las cosas cercanas de nuestro entorno, son inaccesibles; su simplicidad y su particularidad las hace inalcanzables, inabordables, improbables, solo mostrables. *Esto* parece ser *simple*, pero sabemos con Blanchot que “siempre podemos decir: lo simple no es simple” (1970, 112). De este modo, el problema que creemos poder seguir indagando desde la crisis de Lord Chandos *parece* ser el siguiente: que siempre podamos decir que *lo simple no es simple*, pero no a la inversa. Porque lo que sigue insistiendo e interpelando y volviendo recursivamente al pensamiento *parece ser* esa simplicidad de *lo que hay*, de *la cosa presente* y particular, de la inmediatez a cuya apropiación el pensamiento debe renunciar.

Recordemos que para Blanchot la inmediatez es un “tormento” para el lenguaje y para el pensamiento, ya que busca ser comunicada a pesar de su incomunicabilidad. ¿Cuál es ese secreto, ese misterio, ese enigma que suspende y rechaza todo tipo de aproximación? Es aquello, según Blanchot, que nos está vedado ver “frente a frente”, que solo “desviándonos estamos autorizados a mirar” (1970, 78). Entonces, si de lo inmediato solo tenemos una experiencia desviada, no directa ¿efectivamente puede decirse que hay *algo así* como una experiencia de lo inmediato?, si fuera así, entonces, ¿qué podríamos decir de ella?, ¿acaso podría postularse lo inmediato ya sea fuera de

4 Desde aquí se puede abordar la reflexión de Agamben sobre la cuestión, fundamentalmente cuando en “La cosa misma” (en *La potencia del pensamiento*, 2007) vuelva a Platón y a Aristóteles para pensar la relación de “la cosa misma” con el pensamiento y el lenguaje; y cuando en *El lenguaje y la muerte* (2008) piense, desde Hegel y Heidegger, la cuestión del pronombre como el *tener-lugar* del lenguaje. Agamben sostiene que decir “esto” es demostrar con y por el lenguaje un “no-esto”, dado que el *contenido* de “esto” proviene de una experiencia sensible, solo pasible de ser indicada. Así, en el acto de decir “esto”, lo que acontece es puro lenguaje, una “dimensión inaudita” (Agamben 2008, 64) de suspendido pasaje entre el mero sonido y el acontecimiento de un significado.

la dialéctica, cuya habla lo mediaría con conceptos?, ¿o ya sea fuera de una experiencia de tipo visionaria, en tanto aquí meramente se lo afirmaría por la convicción de haberlo visto? ¿Habría por tanto que plantear lo inmediato fuera del pensamiento discursivo como de la experiencia mística, fuera de la dialéctica y de la paradoja? ¿Cómo hacerlo más que en el movimiento de la contradicción que suspende todo pensamiento y todo lenguaje?

Dice Blanchot que “lo inmediato excluye todo inmediato”, es decir, que imposibilita “toda relación directa, toda fusión mística y todo contacto sensible” (1970, 79), ya que cada vez que alguna de estas experiencias busca crear un acceso a lo inmediato, hace que este renuncie a su propia inmediatez. En este punto se halla una característica clave de lo que Blanchot denomina como “la presencia en sí”, dado que “la presencia inmediata es presencia de lo que no podría estar presente [...], presencia de lo otro en su alteridad: no-presencia” (1970, 80). La presencia inmediata es lo que no puede estar más que en un presente infinito, y por esto tampoco puede darse más que en la ausencia sustraída de todo presente. Se trata pues de la experiencia del *hay algo*, experiencia que se abre a una absoluta y total falta de lenguaje y de pensamiento para ese *hay algo*. *Hay algo* porque no hay nombre para *eso*, porque se muestra como una imposibilidad, porque esa imposibilidad está fuera de las coordenadas del lenguaje y del pensamiento; *hay algo* porque quien experimenta (ya no sujeto poseedor de un lenguaje desde el que organiza su mundo) es despojado de todo poder, ya sea como capacidad, como cualidad, como posesión, como un tener.

Precisamente Nancy habla de la inmediatez de las cosas como un “antes sin tener” y, por ende, de la necesidad de “desapropiar toda apropiación” (2002, 167). Y con Barthes, en este punto, se podría evocar el no-querer-asir o la figura del *wu-wei* que el pensador indaga en *Lo Neutro*, dado que implica el *abstenerse* como un no-actuar (2002, 242); vale decir, como un desbarajuste de la estructura misma del poder (que se relaciona a su vez con la lógica de atribución y apropiación de sentido) que rige el paradigma occidental

del pensamiento y del lenguaje. Esta no-acción que piensa Barthes desde la noción taoísta del *wu-wei* (término que en chino —aclara el autor— quiere decir ‘no’) no implica una negación apocalíptica de la vida y, en consecuencia, un retiro como reacción ante la banalidad del mundo. Por el contrario, es un *no* que se afirma en la postura del no-querer asir; un *no* que dice *sí* en la práctica de una abstención y un retiro, no de la banalidad del mundo, sino de la posibilidad de operar cambios sobre él. Es una afirmación de lo que ocurre, del *hay* que sucede, de lo simple que *simplemente* acontece.

Volvamos a interrogar a Chandos, o mejor aún, dejemos que nos interroge nuevamente el Lord; aquel que desaprendió el vínculo aparentemente inofensivo del lenguaje con el mundo, ante la mudez de lo material y la singularidad de las cosas, todo *eso* que no puede ser nombrado y a cambio permite vislumbrar la futilidad de las palabras, dimensionar la in-utilidad de los nombres, cuestionar la eficacia de los términos. Ante este *éxtasis material* que vive el personaje, donde se encuentra rodeado por las cosas en su cercanía, en su particularidad y simplicidad, Chandos no se entrega felizmente al silencio, sino que se da a un habla que —como afirma Rosset— “habla por hablar” (Rosset 2008, 194). En este habla que *habla por hablar* parece acontecer lo más simple que, paradójicamente, es lo más difícil: hablar sin hablar, hablar-sin-hablar un habla sin qué ni quién, hablar-sin-hablar-un-habla-sin-qué-ni-quién que *responde* a las cosas. Y es así como podemos apreciar que, frente a lo simple, este hablar-sin-hablar-un-habla-sin-qué-ni-quién-que-*responde*-a-las-cosas procede por adiciones y no por sustracciones, porque el lenguaje categorial, conceptual, predicativo y asertivo para nombrar debe sustraer lo nombrado, excluye la presencia de las cosas para poder nombrarlas (cf. Blanchot 1970, 74-75).

Este habla poética, que se enfrenta a lo más simple y que procede por adiciones, está en consonancia con el “pensamiento del afuera” que Foucault (1999) esboza a propósito de Blanchot; pensamiento que acontece como ese *no-lugar* donde desaparece el *sujeto que habla* en la ruptura de la individualidad y la fisura de la representación. Se

trata pues de un movimiento incesante de autocuestionamiento del lenguaje, donde desaparecen sujeto y objeto como presencias pasibles de ser afirmadas y/o negadas, y resta una ausencia inclasificable, un *afuera* desconocido por el pensamiento, del cual, siendo algo *otro*, indefinible e indeterminable, no puede afirmarse que posea una existencia trascendente. En este sentido, ayuda a configurar la noción del *afuera* la etimología de la palabra que expone Agamben en el capítulo “Afuera”, del libro *La comunidad que viene*:

Importante es que la noción de “afuera” se exprese en muchas lenguas europeas con una palabra que significa “a las puertas” (*fores*, en latín, es la puerta de la casa, *thyrathen*, en griego, equivale a “en el umbral”). El *afuera* no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra: su rostro, su *eidós*. (Agamben 1996, 43)

Por lo tanto, en esta exterioridad que es el pensamiento como un *afuera*, acontece la búsqueda de un “conocimiento de lo desconocido” (Blanchot 1970, 100), donde *lo desconocido* mismo permanece como tal, donde su presencia (inmediata, no mediada por el pensamiento discursivo) no se ve reducida a ser un objeto de conocimiento y un predicado del discurso.

Cabe aclarar que cuando Foucault traza la genealogía del “pensamiento del afuera” de Blanchot, ubica en esta misma línea la incesante reiteración de Sade, el desgarró y ausencia de lo divino de Hölderlin, la denuncia de la metafísica de Nietzsche, la despedida de los nombres en Mallarmé, el grito desnudo de Artaud, la experiencia de la transgresión de Bataille y la exterioridad de los simulacros en Klossowski. Acaso emulando este mismo movimiento de trazado genealógico, podamos esbozar para este habla sin habla —habla de *otredad*, inútil, fuera del uso discursivo— un recorrido hacia el afuera, cercano a lo que Bataille denominó la “negatividad sin empleo”; vale decir, ese derroche que acontece en la experiencia interior donde el hombre, en el grito como límite del lenguaje, se abre a “la noche

animal íntima del mundo” (Bataille 1975, 104). De este modo, podemos señalar a la vez que el pensamiento del afuera se vincula al de lo neutro (doblemente negativo) de Blanchot, donde se hace un uso no dialéctico de la negación, despojándose pasivamente del poder de decir, des-haciéndose de la reflexión que avanza, permaneciendo en la oscilación que suspende y des-activa las oposiciones.

En esta línea de la “negatividad sin empleo” batailleana y del “pensamiento del afuera” blanchoteano, quizá podríamos ubicar al mismo Chandos, ya que lo que manifiesta el Lord cuando se deja llevar por “un pensar cuya materia es más inmediata, más fluida y más incandescente que las palabras” (Von Hofmannsthal 2008, 134), acaso sea precisamente la experiencia de la apertura del “fondo de los mundos” de Bataille (1981, 191), esa desgarradura que acontece ante la ruptura de las exigencias del pensamiento y del lenguaje. Quizá incluso se relacione también con la experiencia del enfrentamiento del lenguaje el ya mencionado “tormento de lo inmediato” de Blanchot (1970, 77), ese “tormento” que debe ser comunicado a pesar de su incomunicabilidad y donde acontece “el estremecimiento de las cosas en el comienzo del día” (Blanchot 2007, 118).

Mirar esa presencia inmediata supone el terror de lo que no puede ser mediado sin caer en el movimiento de la generalidad propia del mundo de los objetos, vale decir, si se busca preservar la inmediatez como unidad. Recordemos que, en “El gran rechazo” (texto incluido en *El diálogo inconcluso*), Blanchot sigue el movimiento del pensamiento de Bonnefoy, específicamente de su libro *Lo improbable* (cuya primera versión fue publicada en 1959), donde encuentra la concepción de *lo inmediato* como la presencia misma de las cosas, como realidad no mediada por el lenguaje conceptual. Se trata de *eso* que en Bonnefoy encuentra su articulación como *lo improbable*, mientras que en Blanchot se puede hallar mencionado como *lo incesante*, *lo imposible*, *lo imponderable*, *lo inmediato*, *lo neutro*. Blanchot recuerda que la dedicatoria del libro de Bonnefoy está dirigida en primera instancia “a lo improbable, es decir, a lo que es”. *Eso que es*, abismo abierto “en el corazón mismo de la presencia” como afirma

Bonnefoy (1998, 89), es lo improbable, lo que siendo probable es mucho más que lo probable, lo que escapa a la prueba no por defecto, sino por aparecer de un modo totalmente otro, de una manera en que probar es tanto innecesario como insuficiente⁵. Y aquí Blanchot continúa diciendo que “si existiese entre la posibilidad y la imposibilidad un punto de encuentro, lo improbable sería ese punto” (1970, 84). Entre lo posible de la prueba y lo imposible de lo improbable, lo improbable acontece como una promesa para el habla poética. Si el lenguaje —conceptual— niega la presencia de lo que es al mediarla, lo improbable asume esa presencia en “el gran rechazo” del lenguaje categorial, al asumir lo improbable en su imposibilidad.

III

Una vez más, Blanchot da otra clave para seguir una senda en la reflexión: nos referimos al momento cuando evoca el “oscuro combate entre lenguaje y presencia, siempre perdido por ambos y, no obstante, ganado por la presencia, aunque no sea más que como presencia del lenguaje” (1994, 61). Claramente, esa “presencia del lenguaje” en este punto nos interpela, porque desde aquí quisiéramos convocar y poner en cuestión la “experiencia de la existencia sin palabras”, de la que habla Hertmans (2009, 40); la existencia de la “inmovilidad inmanente de las cosas”, de Nancy (2002, 157); la experiencia de “la materia del lenguaje”, de Agamben (1989, 19); “el despliegue del lenguaje en su ser bruto”, de Foucault (1999, 298); y así, finalmente volver (recursivamente, como todo pensamiento que se repite para no caer en la trampa del paradigma)⁶ sobre la “experiencia del ser de las palabras”, de Blanchot (1978, 172).

5 A propósito de la prueba, afirma Nancy (1992, 51): “Las pruebas, cuando se logran, no muestran más que esto: que la cosa probada estaba fuera de la prueba, y que se tenía necesidad de probar para tocar ahí”.

6 Inevitable no recordar aquí *La escritura del desastre*: “No cambies de pensamiento, repítelo, si puedes” (Blanchot 1990, 12).

Lo sabemos ahora, lo simple no es lo más simple. Recordemos que esto para Hertmans implicaría los dos tipos de averbalidad antes mencionados: la de la existencia sin palabras y la conformada por las mismas palabras, propia de la literatura (2009, 17). De la mano de Lord Chandos esta problemática se ha afincado de manera radical en la literatura moderna, aunque, de frente a la cuestión, hay posturas diversas, como la de Hertmans y la de Foucault, entre tantos otros. El primero dice que “la literatura moderna ha intentado una y otra vez acercarse lo máximo posible a este absurdo problema: ha de encontrarse una forma de escribir que reconozca el terco deseo de una experiencia sin palabras” (Hertmans 2009, 47). Foucault afirma que lo que ha dado nacimiento a la literatura moderna es “un pasaje a ‘afuera’: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma” (1999, 298). Las implicaciones de ambas posturas son claramente diferentes: de la primera se desprende una encrucijada en la acentuación de la distancia insalvable entre palabra y mundo; de la segunda, en cambio, la posibilidad de abrir una experiencia *otra* para el lenguaje, la experiencia del afuera “nunca representado, sino indicado sin cesar por la blancura de su ausencia” (Foucault 1999, 306). Estas dos posturas, en definitiva, polarizan los matices propios de las diferentes respuestas que suscita la crisis de Chandos, dado que en el abanico de reflexiones suscitadas por la carta hallamos, por un lado, la idea de Adorno, quien sostiene que lo que comprende Chandos es “que el lenguaje no permite ya decir nada tal como se lo experimenta” y que “al negarse al lenguaje la sustancialidad, el lenguaje se calla” (Adorno 2004, 218). No obstante, Deleuze y Guattari han leído en esta carta la encrucijada del escritor que, ante la fascinación provocada por ese “pueblo de ratas” que agonizan, “o bien, deja de escribir, o bien escribe como un ratón” (2002, 246). Se trata no de callar el lenguaje, sino de una exigencia inaudita: adoptar una escritura *otra*, un habla animal que suspenda la *predicación* por la *depredación* de los significados.

Rosset (2008, 194), por su parte, destaca que Chandos sigue hablando aunque su lenguaje ya no pueda expresar nada, porque se ha advertido la imposibilidad de expresar las cosas en su singularidad y simplicidad. De este modo, no hay silencio, sino un habla-de-habla, un saber en el que —acaso de manera inversa a Wittgenstein— no puede expresarse precisamente lo que compele al habla⁷. Por este motivo Magris afirma que “paradójicamente, en su carta Lord Chandos no tiene más remedio que *hablar* de estas epifanías no lingüísticas” (2008, 99). Creemos que es así como una evidencia se impone: no sabemos lo que es *no hablar*, de ahí que lo simple se nos vuelva lo menos simple. Desde este punto acaso sean refutables las dos averbalidades de Hertmans, porque si solo accedemos a la experiencia de la averbalidad de palabras, entonces nos preguntamos a qué responde la postulación de una averbalidad fuera del lenguaje (que a su vez se la postula y conceptualiza con meta-lenguaje). Si hay algo así como una existencia sin conceptos y sin lenguaje, no podemos siquiera postularla, porque ahí mismo se entraría claramente en el terreno de la segunda averbalidad. Y así, en todo caso, solo habría averbalidad de segundo grado, siempre diferida.

-
- 7 Respecto a esta cuestión, afirma Agamben (1989, 89): “Para quien medita sobre lo indecible resulta una observación instructiva que el lenguaje puede perfectamente nombrar aquello de lo que no puede hablar”. Hemos abordado esta cuestión, aunque en vinculación a la poética de Oscar del Barco (Córdoba, Argentina) en el capítulo “La voz en la experiencia poética” del libro *La obstinación de la escritura* (Milone [comp.] 2013). Allí expusimos algunas de estas nociones de Agamben de la siguiente manera: “nuestro lenguaje presupone la posibilidad de nombrar aquello de lo que no se puede hablar, siendo así la distinción entre indecible y decible una división intrínseca al lenguaje y que le concierne exclusivamente. Entre lo indecible y lo decible se produce la fractura del lenguaje en la que la mística establece su fundamento negativo: busca mantener intacta la imposibilidad de nombrar las proposiciones de su pensamiento (Dios). Sin embargo, según Agamben, el lenguaje reposa sobre las relaciones ciertamente complejas entre, por un lado, lo indecible y lo nombrable; y entre lo decible y lo carente de nombre propio, por el otro. Porque afirma que lejos de presuponer que lo indecible es aquello que no puede ser demostrado en el lenguaje, se trata más bien de ‘aquello que en el lenguaje puede ser solo nombrado’. Y del mismo modo, lo decible es aquello de lo que se puede hablar aunque en ciertas ocasiones no posea nombre propio” (Milone 2013, 100).

Veamos ahora cómo la voz poética (la del argentino Hugo Padeletti, en este caso)⁸ se arriesga a este juego de palabras sin palabras, o mejor aún, de lo sin-palabras con palabras:

¿Nadie sabe qué es
el helecho,
este milagro que respira?

¿Nadie sabe qué es
el gorrión,
que salta en el suelo y se va,
que vuela en el cielo?

¿Nadie sabe qué es este momento
de aire como miel,
que ya no es este momento?

Nadie sabe qué es
el corazón que late,
el tiempo que late y combate
y los grandes espacios
abiertos, que palpitan. (Padeletti 1999, 1, 87)

Inicialmente podemos observar que la pregunta del poeta se ocupa de la singularidad de la cosa: por *ese* helecho y no por otro ni por todos los helechos, por *ese* gorrión particular, por *este* aire que se respira en su presente inmediato e imposible. La pregunta es por las cosas que lo rodean en su cercanía, su simplicidad y su mudez. Son las

8 Hugo Padeletti nació en Santa Fe, Argentina, en 1928. Su obra reunida en tres tomos se titula *La atención. Poemas verbales-poemas plásticos* (1999). Puede afirmarse a grandes rasgos que la experiencia poética de Padeletti puede pensarse según la presencia en su escritura del vaciamiento de conceptos de la mente, de la serenidad frente a los objetos, de la mansedumbre de la palabra, de la celebración de lo poco, de la experiencia de inagotabilidad de lo simple, del sostenimiento de la mirada en el ahora de lo que acontece.

cosas del entorno las que se hunden en la imposibilidad de su saber, y ante las cuales falla toda pregunta. Es por eso que la pregunta, que se sabe fallida de antemano, juega al juego de los interrogantes rotos, clausurados, vueltos sobre sí mismos. Porque sabemos que preguntar *qué es la cosa*, para Heidegger, nos conduce a la inutilidad de la pregunta: nada puede hacerse con ese cuestionamiento, nada que no sea volver a preguntar, recursivamente, asumiendo que nunca la pregunta podrá interrogar por la cosa *en cuanto cosa*, por la cosa *en cada caso*, por *esta* cosa (ese helecho, ese gorrión, este aire) y no otra.

Sin embargo, debe reconocerse que hay una certeza en la poesía, porque el poeta sabe que *nadie sabe*, esto es, que nadie sabe lo que no puede saberse (y en donde justamente radica lo fallido de la pregunta ante la cosa), y aún más, que nadie habla ni deja de hablar sin saber ya lo que es hablar. Y esta certeza de lo que no se sabe da cuenta de *eso* que se desconoce y que sin embargo está *ahí*, y que desde su *hay*, indaga, interpela, da que pensar. Así, la pregunta no es abandonada, sino que se reitera y muta, no se vuelve *muda* sino que se repite y busca rodear las cosas, habla sabiendo que su habla no hace más que *hablar*.

Eso que está *ahí* e interpela acaso sea lo mismo que llevó a Chandos a imaginar que podríamos acceder a una nueva mirada, a una relación *otra* con las cosas “si empezásemos a pensar con el corazón” (Von Hofmannsthal 2008, 132). Recordemos “el corazón que late”, del poema de Padeletti, porque ese “fondo del corazón” parece estar en la misma etimología de la palabra *denken*, de ‘pensar’, y así corazón y pensamiento estarían llamándose desde su mismo fondo de latido ante *lo que hay*. No obstante, cabe aclarar que para Nancy (2002, 155), el pensamiento, más que latir, parece “tropezar” ante “el corazón de las cosas”, porque ese corazón “ni siquiera palpita”. En el corazón de las cosas, en el *hay*, nos enfrentamos a que “hay ahí alguna

9 Esto lo marca Piccotti en su libro sobre Heidegger (2010, 67): “Entendemos lo que significa pensar —*denken*— desde el *Gedanc*, antigua palabra alemana que mienta ‘fondo del corazón’, la reunión de todo lo que nos interesa en cuanto somos hombres”.

cosa” y en esta frase, están contenidos, sin duda, los más significantes escollos para nuestro pensamiento y lenguaje occidentales: el primer obstáculo es que *hay* ahí alguna cosa, y no que *es* una cosa; vale decir, se desarticula de este modo la lógica de identificación y el principio de no contradicción. Luego, que hay *ahí* alguna cosa, abriendo toda la problemática del mostrar y el significar, del indicar y el nombrar; cuestión que se remonta a Hegel en torno a la intención de *querer decir* la certidumbre sensible, retomada por Heidegger, quien afirma que el “esto” es insondable, y por Agamben, para quien la problemática del mostrar conduce a “hacer la experiencia de la imposibilidad de decir lo que queremos-decir” (2008, 28). Y finalmente, que lo que hay ahí es alguna *cosa*, y no un objeto conformado por nuestro pensamiento; lo cual problematiza la constitución de la relación sujeto/objeto propia de nuestro lenguaje predicativo y asertivo que se estructura en torno al *es*.

IV

Y ahí está el pensamiento, “justo en el límite donde la filosofía tiembla” (Derrida 2011, 114), porque eso que tiembla pero sin palpar, para Nancy, es el grave problema de la mediación de la cosa, de que la filosofía no puede “ir a las cosas mismas”. Y se trata de una imposibilidad en cuanto *hay* algo que desafía al pensamiento, algo que se le escapa a su apropiación. Eso, dice Nancy, “no es otra cosa que la inmovilidad inmanente del hecho de *que ahí hay cosas*” (2002, 157). Se trata del problema del tener-lugar de todas las cosas en la cosa misma, del *ahí hay* como punto en el que —desde la *Carta Séptima* de Platón— reúne la cosa y el pensamiento; esto es, a la *cosa misma del pensamiento*. Quien retoma esta discusión es Agamben, en “La cosa misma” (2007), para dar un paso más, al menos, hacia el punto que declaramos al comienzo que nos interesaba indagar; eso que con Blanchot postulamos como “la presencia del lenguaje”; Agamben va a acentuar que el indicar la cosa del pensamiento tiene lugar precisamente —y de forma paradójica— *en el lenguaje*, con lo

cual esta problemática es asimismo la de “la cosa del lenguaje” (2007, 14). Así, el problema se complejiza dado que el lenguaje pre-supone y objetiva; vale decir, siempre dice-algo-sobre-algo, pero es su *decibilidad* la que queda no dicha. En la “Idea del lenguaje” (2007), Agamben insiste en estas cuestiones, y afirma que la cosa misma no es inefable, sino que se trata de la propia *decibilidad* del lenguaje, esto es, que el lenguaje sea justamente lenguaje.

Y aquí, *que el lenguaje sea lenguaje* no conduce a la enunciación tautológica en cuanto *infernál*, como la que Hertmans supone para Chandos, sino —en todo caso— *desastrosa*. Vale decir que estaría en la senda enrevesada de la repetición del pensamiento blanchotiano, esto es, de una “repetición no religiosa, sin pesar ni nostalgia” (Blanchot 1990, 13); repetición que no tendería a un infierno como final (donde todo gira sobre sí mismo, pero con la finalidad de castigar eternamente lo no arrepentido, vale decir, lo que se ha repetido *religiosamente*), sino a lo in-finito e incesante que interpela en el murmullo de lo que se repite *sin empleo*: acaso la música de Orfeo, que luego de la doble pérdida de Eurídice (luego de ser *útil*, de poder lograr la finalidad deseada, precisamente en el infierno), es repetida sin finalidad y sin cesar en el errar después del error.

La imposibilidad de comprender desde una lógica *otra* (no predictiva, no asertiva) la tautología del *lenguaje que sea lenguaje*, no permite vislumbrar, según Agamben, que “el sentido de la revelación es que el hombre puede revelar lo existente a través del lenguaje, pero no puede revelar el lenguaje mismo. En otras palabras: el hombre ve el mundo a través del lenguaje pero no ve el lenguaje” (2007, 28-29). Y acaso en este punto esté cifrado el mayor olvido que Hertmans le reprocha a Chandos, cuando precisamente le dice “olvidáis que la vivencia de cosas tales como la revelación [solo] puede alcanzarse gracias al lenguaje” (2009, 36). Entonces, se impone una pregunta, que traemos aquí desde una de las tantas posibles formulaciones, la de Agamben (2007, 39): “¿Es posible un discurso que, sin ser un metalenguaje ni hundirse en lo indecible, diga el lenguaje mismo y exponga sus límites?”. Ante la pregunta, Hertmans continúa su

indagación en la experiencia de la desconexión entre las palabras y el mundo y Agamben da un paso más hacia una posible respuesta a la pregunta¹⁰, postulando lo que da en llamar “Idea de la materia”:

La experiencia decisiva, de la que se dice que es tan difícil explicarla para quien la haya vivido, no es ni siquiera una experiencia. No es más que el punto en el que rozamos los límites del lenguaje. Mas lo que en ese momento rozamos no es obviamente, una cosa, tan nueva y tremenda que, pare describirla, nos faltan las palabras: es más bien materia [...]. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. (Agamben 1989, 19)

Se trata pues de la experiencia a la exposición absoluta de la lengua, *umbral* donde esta da cuenta de su lugar, su materia sonoro-semántica sin distinciones aún, siendo pura potencia. *Ahí* lo que se roza es la misma materia de la palabra donde el lenguaje *es* y se muestra en *estado bruto*, como lo expresaba Foucault para el *pensamiento del afuera*. Es por esta razón que, para Agamben, el poeta hace la experiencia de quien está solo frente al lenguaje y que se ve inmerso en la titánica tarea de la “caza de la lengua”:

En la Biblia, el cazador por excelencia es el gigante Nemrod, el mismo al que la tradición le atribuye el proyecto de la torre de Babel, cuya cima debía tocar el cielo. El autor del Génesis lo define “robusto cazador de frente a Dios” (10, 9) [...] ¿A qué cosa se ha dado a la caza

10 Pregunta que es la suya, pero que acaso sea también la de Chandos; y decimos esto porque cuando Blanchot piensa la carta del Lord (a propósito de la escritura de Kafka), hallamos una lectura más cercana a Agamben que a Hertmans, al menos en el sentido en el que Blanchot dice que a Chandos “no es que le falten las palabras, sino que se metamorfosean ante los ojos, dejan de ser signos para convertirse en miradas, una luz vacía, atractiva y fascinante, no ya palabras, sino el ser de las palabras” (1978, 172-173). En nuestra lectura, Hertmans parece detenerse menos en este “ser del lenguaje” de Blanchot o “materia de la palabra” de Agamben, que en la problemática de *lo inauténtico* de una experiencia *muda* de *lo real*: ese punto traumático en el que se “traiciona’ a la experiencia con el lenguaje” (2009, 39).

Nemrod? ¿Y por qué su caza es “contra Dios”? Si el castigo a Babel fue la confusión de las lenguas, es probable que la caza de Nemrod tuviera que ver con el perfeccionamiento artificial de la única lengua de los hombres, que debía abrir a la razón a un poder sin límites [...] ¿Es casualidad que el mismo Dante presente, en *De Vulgari Eloquentia*, su búsqueda del vulgar ilustre constantemente mediante imágenes de una caza (“cazamos la lengua” I, XI, 1; “eso que cazamos” I, XV, 8; “nuestras armas de caza”, I, XVI, 2) y que la lengua así entendida sea asimilada a una bestia feroz, a una pantera? En los orígenes de nuestra tradición literaria, la búsqueda de una lengua poética ilustre se pone así bajo el signo inquietante de Nemrod y de su caza titánica, casi significando el riesgo mortal implícito en cada búsqueda sobre el lenguaje que quiera de alguna manera restaurar el esplendor original. La “caza de la lengua” es, conjuntamente, arrogancia antidivina, que exalta el poder racionalizador de la palabra; y amorosa búsqueda, que quiere buscar reparo de la presuposición babélica. Cada serio empeño humano en la palabra debe siempre confrontarse con este riesgo. (Agamben 2010, 150-151) [traducción de la autora]

La *lengua de la poesía* es aquella para la cual no hay palabras aprendidas con anterioridad; aquella que, ante el estremecedor roce de ese *umbral* material de la palabra, se lanza a la cacería de los nombres, deponiendo la *predicación significativa* por la *depredación signifiante*, enfrentándose a la “bestia” que acecha en el lenguaje y donde paradójicamente el mismo lenguaje encuentra su lugar: el *esto* de las cosas. Allí el poeta aprende a balbucear los fonemas de todas las lenguas posibles, y empieza a *pe(n)sar con el corazón*, con el pensamiento y el peso¹¹ de lo que late sin respuesta. La experiencia propiamente poética es la de la exposición a una materia inaudita: las palabras de una lengua aún no apre(he)ndida, pero ya siempre por cazar; de una lengua no sabida, pero ya siempre por hablar; de una

11 Para una profundización de la compleja relación pensamiento-pesaje que nosotros solo mencionamos, véase Derrida 2011.

lengua apenas rozada, pero ya siempre en el riesgo de lo insondable de su materia.

Nancy sostiene que si logramos acceder “a una orilla del sentido, es poéticamente” (2013, 155), y que la poesía quiere decir al menos esto: “tocar a la cosa de las palabras” (2002, 167). De este modo, lo que busca un acceso (poético) al sentido es la materia donde palpita (aunque sin latir, para Nancy) el corazón de las cosas, el “vacío corazón del vacío”, el “corazón de piedra” que pasivamente espera ser pensado en su ex-posición, a ras de sí mismo.

Resulta por demás importante esta presencia del corazón en vinculación con la piedra, en tanto pueden hallarse otras referencias como, por ejemplo, unos versos de Novalis que rezan: “Hay en la piedra un signo enigmático / grabado en la profundidad de su sangre / es comparable al corazón / donde se aloja el retrato del Desconocido” (1991, 146). Por otro lado, hallamos una afirmación de Caillois, quien en su libro *Piedras* afirma que “en el corazón de la piedra mora un diseño espléndido que, como las formas de las nubes, el perfil cambiante de las llamas y de las cascadas, no representa nada” (2011, 150). A estas consideraciones, desde Nancy podría agregarse que “ese corazón inmóvil [de las cosas] ni siquiera palpita”, ya que es un “corazón de piedra, en cierto modo. Pero en lugar de estar sin afecto, insensible, la piedra de ese corazón sería una concentración extrema [...]” (2002, 155). Resulta interesante este punto porque es donde Nancy parece discutir la idea heideggeriana de que *la piedra es sin mundo* y que permanece en “un más acá de la diferencia entre la indiferencia y su contrario” (Derrida 1989b, 13); porque el corazón de la piedra manifiesta menos una privación o una pasividad que una “pasibilidad que no está concentrada en sí sino en la medida en la que está, simultánea e idénticamente, completamente expuesta fuera de sí” (Nancy 2002, 160)¹².

12 Hemos abordado anteriormente algunas de estas cuestiones en nuestro artículo “De Dios a la piedra. Una lectura de *Espera la piedra* de Oscar del Barco desde los aportes de J-L Nancy” [*RECIAL | Revista del Ciffyh Área Letras* 3, n.º 3]. Disponible en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/index>

Sabemos que “en el corazón de las cosas, no hay lenguaje” (Nancy 2002, 164); pero también sabemos que Chandos abogó por esa nueva “lengua en la que las cosas mudas me hablan” (2008, 135). Y sin embargo, acaso no sea un lenguaje para/de las cosas lo que deba buscarse ante lo simple del *hay ahí*, sino que tal vez debamos arriesgarnos al “corazón de las cosas” desde “un pensamiento duro: eso no quiere decir ‘difícil’. Es por el contrario siempre demasiado simple. Simple dureza de piedra que el pensamiento aguanta para ser simplemente el pensamiento” (Nancy 2002, 172).

Y aquí, nuevamente la poesía (en este caso, la del poeta peruano José Watanabe¹³) tocando la cosa de las palabras, evidenciando el desacuerdo entre mundo y lenguaje, dando cuenta de lo difícil que es el encuentro con la simplicidad de “La piedra del río”:

Donde el río se remansaba para los muchachos
se elevaba una piedra.
No le viste ninguna otra forma;
solo era piedra, grande y anodina.

Cuando salíamos del agua turbia
trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces
algo extraño:
el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
el paisaje era de barro.

En ese momento
la piedra no era impermeable ni dura;
era el lomo de una gran madre
que acechaba camarones al río. Ay poeta,
otra vez la tentación

13 El poeta peruano José Watanabe nació en Trujillo en 1945 y murió en Lima en 2007. Puede leerse su poesía completa en la edición de Pre-textos del 2008, que cuenta con un prólogo de Darío Jaramillo Agudelo.

de una inútil metáfora. La piedra
era piedra
y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
asume su responsabilidad; nos guarda
en su impenetrable intimidad.

Mi madre, en cambio, ha muerto
y está desatendida de nosotros. (Watanabe 2009, 356)

Esa impenetrabilidad de la piedra, que vuelve inútil la metáfora y resuena en la “inmovilidad inmanente” de la cosa de Nancy, nos conduce nuevamente al corazón que no palpita de las cosas, a ese “corazón de piedra”¹⁴. Esta paradoja del corazón que no palpita refuerza la tautología de la *piedra que es piedra*, que a su vez recuerda a la del *lenguaje que es lenguaje*, donde la reiteración quizá nos indique algo más que una simple redundancia y sea otra señal hacia lo simple que nunca es simple.

Si con Agamben evocamos, para la poesía, la experiencia de la materia de la palabra, cabe hacer otra reflexión desde Nancy, pero teniendo en mente el poema de Watanabe:

La materia es desde el principio la madre (*materies* viene de *mater*, es el centro del árbol, la madera dura), y la madre es la de que y en la que, a la vez, hay distinción: en su intimidad se separa una intimidad *otra* y se forma una fuerza *otra*, un otro mismo que se desprende de lo mismo para ser sí-mismo. (Nancy 2003, 29) [traducción de la autora]

14 Nancy, cuando habla del “corazón de piedra” (2002, 159), no hace referencias al texto bíblico. Nos referimos especialmente a Ezequiel 11, 19, donde dice “arrancaré de su cuerpo el corazón de piedra y les daré un corazón de carne”. Sostenemos que pueden trazarse incluso otras relaciones con *El intruso*, texto donde Nancy cuenta la propia experiencia del transplante de corazón, diciendo que “han encontrado para mí un corazón que palpita” y “me han hendido para cambiarme el corazón” (2006, 35). Está claro que, aunque el autor no lo establezca, las relaciones son posibles.

La piedra del poema, que metafóricamente el poeta atinó a nombrar como *madre*, es simplemente piedra. Pero en su intimidad, esa zona im-penetrable, guarda un corazón en la in-latencia de la materia. A ese centro-madre, a esa materia dura que rechaza la metáfora, es a lo que el pensamiento y el lenguaje se enfrentan desde su propia *dureza* ante lo simple del *hay*. Es así como podemos pensar la experiencia del *hay ahí* (lugar que es el *hay* de las cosas y al mismo tiempo es *la cosa del pensamiento* y *la cosa del lenguaje*), de la que no sabemos si podemos identificar siquiera como una experiencia, y que diagrama esa cinta de Moebius donde la poesía toca la cosa de las palabras y donde esa materia es rozada por la palabra. Pero leamos otros versos de un poema de Padeletti:

[...]
 Amarillo —en el gris
 propicio del espacio—
 el limón me confirma en el milagro
 original:
estoy viendo
 y la vida es redonda y amarilla. (1999 I, 103)

¿Podríamos acaso aquí, de la mano de la poesía, arriesgar la hipótesis inversa a la del hombre que ve el mundo a través del lenguaje pero no ve el lenguaje mismo? El poeta hace la experiencia de la cosa, se hunde en la visión de esa simplicidad (la cual tiene los rasgos de *milagro* y de *originalidad*), ve la cosa que es en este caso un limón, y no experimenta la fractura con el mundo o la desconexión entre las palabras y las cosas, sino que “lo real” adopta las características de la cosa misma que experimenta: la vida es redonda y amarilla como el mismo limón, y así, tanto la cosa como la palabra que la dice y la experiencia que la confirma hacen que la poesía sea acaso ese discurso que, sin ser teoría ni silencio, expone los límites del lenguaje rozando la materia de la palabra.

La exclamación de Chandos (Von Hofmannsthal 2008, 132), y su “extraño embelesamiento”, radica en que según él “todo lo que mis más confusos pensamientos tocan, me parece ser algo”; y recordamos también aquí otro raro fulgor, el de Bataille cuando declara, en *La experiencia interior*, que “el silencio es una palabra que no es una palabra y el aliento es un objeto que no es un objeto” (1981, 123). Y es en este punto donde Derrida postula un movimiento de deslizamiento del sentido, aquel en el que hay que encontrar “el *lugar en un trazado* en el que una palabra que haya sido cogida de la vieja lengua, justo por estar puesta ahí y quedar afectada por ese movimiento, se ponga a deslizarse y a hacer deslizar todo el discurso” (1989a, 362). Este deslizamiento es visto por Derrida en la operación soberana de la poesía en Bataille; pero acaso es puesto en movimiento en una frase, el “hay ahí cenizas”, de la que el pensador declara: “yo leía, releía, era tan simple y sin embargo comprendía que yo no daba con ello, la frase se retiraba, sin esperarme, hacia su secreto” (Derrida 2009b, 17). Y surge allí, nuevamente, en el *ahí* del *hay* de las cenizas, un nuevo Chandos: el que hace la experiencia de lo más simple que se vuelve precisamente lo menos simple, lo que se retira y se desliza, una palabra que no es una palabra y que en este caso se suma a que se trata de una cosa que no es una cosa: las cenizas, ese *hay* sin qué ni quién, que conserva el movimiento de su pérdida. Y la pregunta de Derrida que nos interpela directamente es: “¿Quién se atrevería aún a arriesgarse al poema de la ceniza?” (17). Acaso, pensamos, una voz como la de la poeta argentina Alejandra Pizarnik¹⁵ (1994, 36)

15 Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires en 1936 y murió en la misma ciudad en 1972. La edición de su *Poesía completa* estuvo a cargo de Ana Becció y fue publicada por la editorial Lumen (3ª edición de 2004, Buenos Aires). El lector interesado en su poética puede consultar, entre la abundante bibliografía, los trabajos de César Aira: *Alejandra Pizarnik* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998); y de Cristina Piña: *Alejandra Pizarnik: una biografía* (Buenos Aires: Corregidor, 2006) y *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (Buenos Aires: Corregidor, 2012).

cuando dice: “Afuera hay sol / yo me cubro de cenizas”¹⁶; o la de otro poeta argentino, Hugo Mujica¹⁷ (2005, 64), cuando reza: “espantajo de ceniza // la grieta / en el muro // la huella de tanto adiós / en mis manos”. Así, el riesgo del poema de la ceniza supone arrojarse a la palabra (que no nombra) de una cosa que está en lugar de otra, incluso, en el lugar de la pérdida de otra cosa: movimiento de dispersión, de disipación, de desastre (para decirlo con Blanchot). Porque el que se arriesga al poema (y más aún al poema de las cenizas) sabe que en ese movimiento se abre una relación *otra*, una relación que no es de poder, porque es una “relación con lo desconocido” (Blanchot 1970, 90). Y acaso esta relación (*relación sin relación*, dirá Blanchot; vale decir, relación fuera de la relación sujeto/objeto) sea la que salga al encuentro ante el problema de *lo simple*, el problema de que *hay cosas ahí* y de que lo que falte sea siempre “un pensamiento de las cosas” (Nancy 2002, 174).

La poesía, entonces, —esa es nuestra *idea*— se arriesga a un lenguaje y un pensamiento *otro*, y *responde a lo simple* que no es simple, expone *los límites del lenguaje*, el *ser de las palabras*; se desliza en esa intimidad de la simple dureza de la piedra, pero no para engañarse creyendo que la dice en un lenguaje que no existe y que nos falta desde siempre (el imposible lenguaje de las cosas), ni para lanzarse a la ilusión del silencio (que es una palabra [que no es una palabra]).

Ahí, entre la cosa y el pensamiento, entre la palabra y el mundo, entre la distinción y la intimidad, entre el *es* y el *hay*, entre el mostrar y

16 No habría que olvidar la presencia de las cenizas en el Antiguo Testamento, y especialmente, en relación con esta voz de Pizarnik, el Libro de Ester. Ella, extranjera, huérfana, judía oculta entre persas, perseguida, eleva una oración de ruego de salvación, mientras se cubre la cabeza de cenizas y culmina exclamando: “Y líbrame a mí de mi temor” (Ester 4, 17).

17 Hugo Mujica nació en Buenos Aires, Argentina, en 1942. Su obra poética se puede hallar en *Poesía Completa 1983-2004* (2005), obra que hemos leído en nuestra investigación doctoral (Milone 2012) desde una experiencia de la ausencia de Dios, de *lo sagrado sin Dios* que se caracteriza por el advenimiento de un dios por fuera de los conceptos, y como experiencia del lenguaje abierto en la distancia y el vaciamiento de lo sagrado.

el decir, la poesía *parece ser algo*; acaso, *simplemente*, un umbral, una zona adentro-afuera que no se resigna a la imposibilidad de nombrar desde la convicción de que palabra y mundo se han disociado irreversiblemente, ni cae en la creencia del nombrar absoluto apelando a cierto principio de plenitud requerido para la palabra poética. Ni infabilidad ni metalenguaje: la poesía *parece ser algo* que, aferrándose a la potencia tautológica del *habla como habla*, al *ser de la palabra*, al *estado bruto del lenguaje*, expone su dureza de piedra, su corazón de pensamiento-lenguaje, siendo ese *umbral* donde se sabe, no *qué son* las cosas, sino que las cosas, como afirma Agamben (1989, 112), “son, simplemente, maravillosamente, inalcanzablemente”.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. 2004. *Prismas*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio. 1989. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, Giorgio. 1996. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio. 2004. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio. 2007. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio. 2008. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio. 2010. *El sacramento del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland. 2002. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, Georges. 1975. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- Bataille, Georges. 1981. *La experiencia interior seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice. 1970. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice. 1978. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, Maurice. 1990. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice. 1994. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.

- Blanchot, Maurice. 2007. *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Bodei, Remo. 2013. *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bonnefoy, Yves. 1998. *Lo improbable*. Córdoba: Alción.
- Caillouis, Roger. 2011. *Piedras*. Madrid: Siruela.
- Corominas, Joan y José Pascual. 1884. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 1. Madrid: Gredos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques. 1989a. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 1989b. *Del Espíritu. Heidegger y la pregunta*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques. 2009a. *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, Jacques. 2009b. *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Buenos Aires: La Cebra.
- Derrida, Jacques. 2011. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel. 1999. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, Martin. 1990. *De camino al habla*. Barcelona: Odós.
- Heidegger, Martin. 1994. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odós.
- Heidegger, Martin. 2009. *La pregunta por la cosa*. Barcelona: Palamedes.
- Hertmans, Stefan. 2009. *El silencio de la tragedia*. Valencia: Pre-textos.
- Magris, Claudio. 2008. “La herrumbre de los signos”. Prólogo a *Una carta (De Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*, de Hugo von Hofmannsthal. Valencia: Pre-textos.
- Milone, Gabriela. 2009. “Sobre la voz y el lenguaje. Agamben, Barthes, Quignard”. En *Animales, Hombres, Máquinas. I Coloquio Nacional de Filosofía*. Actas. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Milone, Gabriela. 2012. *Experiencias religiosas y pensamiento filosófico en la poesía argentina contemporánea*. Tesis Doctoral. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Milone, Gabriela. 2013. “La voz en la experiencia poética”. En *La obstinación de la escritura*. Comp. Gabriela Milone, pp. 91-102. Córdoba: Postales Japonesas.

- Mujica, Hugo. 2005. *Poesía Completa 1983-2004*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Nancy, Jean-Luc. 1992. "On Les Iris". *Yale French Studies* 81: 46-63.
<http://www.jstor.org/stable/2930134> (consultado en junio 16 de 2013)
- Nancy, Jean-Luc. 1997. *Résistance de la poésie*. Bourdeaux: William Blake & Co.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. "Hacer, la poesía". Trad. de Gabriela Milone.
Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria 3, n.º 5: 155-163. www.badebec.org (consultado en septiembre 5 de 2013)
- Novalis. 1991. *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- Padeletti, Hugo. 1999. *La atención. Obra reunida: poemas verbales – poemas plásticos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Pizarnik, Alejandra. 1994. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rosset, Clement. 2008. "Hablar por hablar". En *Una carta (De Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*, de Hugo Von Hofmannsthal, pp. 191-197. Valencia: Pre-textos.
- Von Hofmannsthal, Hugo. 2008. *Una carta (De Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos.
- Watanabe, José. 2009. *Poesía completa*. Valencia: Pre-textos.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos
- Arteca, Mario, et al. 2013. *¿Quién habla en el poema?* Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Bataille, Georges. 1972. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.
- Bataille, Georges. 1996a. *Lo imposible*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bataille, Georges. 1996b. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

- Heidegger, Martin. 1960. *Sendas perdidas: Holzwege*. Buenos Aires: Losada.
- Heidegger, Martin. 1988. *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, Martin. 2006. *La pobreza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Picotti, Dina. 2010. *Heidegger. Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Cuadrata.
- Simón, Gabriela. 2010. *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.

LECTURA DE POEMAS COMO CELEBRACIÓN. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA DESDE GADAMER Y RICŒUR*

Juan Camilo Suárez Roldán

Universidad EAFIT – Medellín, Colombia

jsuarez@eafit.edu.co

Este artículo propone resaltar el aspecto festivo de la lectura de poemas, a partir de conceptos provenientes principalmente de la hermenéutica. Dichos elementos teóricos han sido propuestos por Paul Ricœur y H. G. Gadamer respecto a la comprensión e interpretación de textos en general, pero ahora serán referidos al caso insigne de la lectura de poemas asumida como una celebración.

Palabras clave: comprensión; interpretación; hermenéutica; poema; texto lírico; celebración.

* Este artículo hace parte de la investigación *El poema como lenguaje celebrativo. Una aproximación hermenéutica*, vinculada al grupo de investigación Estudios sobre Política y Lenguaje, de la Universidad EAFIT.

**LEITURA DE POEMAS COMO CELEBRAÇÃO.
APROXIMAÇÃO HERMENÊUTICA
A PARTIR DE GADAMER E RICŒUR**

Este artigo propõe ressaltar o aspecto festivo da leitura de poemas, a partir de conceitos provenientes principalmente da hermenêutica. Esses elementos teóricos foram propostos por Paul Ricœur e H. G. Gadamer sobre a compreensão e a interpretação de textos em geral, mas agora serão referidos ao caso insigne da leitura de poemas assumida como uma celebração.

Palavras-chave: compreensão; interpretação; hermenêutica; poema; texto lírico; celebração.

**READING POEMS AS A CELEBRATION.
A HERMENEUTIC APPROACH
FROM THE PERSPECTIVE OF GADAMER AND RICŒUR**

This article proposes to use concepts borrowed mainly from hermeneutics in order to outline the festive aspect of poem-reading. Such concepts were originally proposed by Paul Ricœur and H. G. Gadamer for the comprehension and interpretation of texts in general, but now they will be applied to the remarkable case of poetry-reading assumed as a celebration.

Keywords: comprehension; interpretation; hermeneutics; poem; lyric text; celebration.

I

EN SU TEXTO “LA ESTRUCTURA, la palabra, el acontecimiento”, Paul Ricœur afirma que

[E]l poema permite que se refuercen mutuamente todos los valores semánticos; más de una interpretación estará, entonces, justificada por la estructura de un discurso que autoriza la realización simultánea de las múltiples dimensiones del sentido. En síntesis: el lenguaje está de fiesta. (Ricœur 2006a, 89)

Si aceptamos esta hipótesis del poema como una manifestación del lenguaje celebrativo, será necesario referirse al acto de lectura, a la apropiación del texto poético por parte del lector, como un acontecimiento caracterizado, entre otros rasgos, por la naturaleza festiva de su realización.

Aquello que se celebra en el poema lírico como rasgo festivo es, en principio, la apertura de nuevas referencias. El texto poético nos dice algo acerca del mundo y, al hacerlo, establece una novedad con respecto al esquema de equivalencias y referencias habituales. El poema remite al mundo por caminos que deben ser transitados cuidadosamente, pues no llegan directamente a los objetos: su apropiación supone desvíos, demoras, rodeos, que aumentan el rendimiento del proceso mediante el cual el poema dice algo sobre la realidad. En este tipo de textos se multiplican las posibilidades de aludir o mencionar, pero se renuevan los resultados de las equivalencias que pretenden dar cuenta del mundo. La apertura celebrativa del lenguaje atiende además, mediante la realización simultánea de varios sentidos, a una advertencia formulada por Heidegger: la poesía lleva a cabo un desocultamiento¹ del ser de las cosas. Vista la lectura como experiencia

¹ En Hölderlin y la esencia de la poesía, Heidegger afirma que la poesía es instauración por y en la palabra, instauración de lo permanente, y afirma que “debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en su totalidad. El ser

fenomenológica, el poema se convierte en un vehículo idóneo para revelar aspectos de la naturaleza óptica de aquello que es objeto de expresión lírica. El decir del poema aparece como un procedimiento múltiple de referencias que nos acerca al ser mismo de las cosas.

La lectura ha sido descrita y estudiada desde diversos niveles y perspectivas. En esta ocasión, y atendiendo a la naturaleza festiva del poema, intentaremos una aproximación que se valga del enfoque hermenéutico. Se hará énfasis, en consecuencia, en el destinatario del texto que realiza el acto de comprensión, la apropiación del sentido del texto. Para comenzar, tomaremos del trabajo de H. G. Gadamer tres conceptos idóneos para tal consideración: el círculo hermenéutico, la fusión de horizontes y la *Darstellung* o presentación.

El círculo hermenéutico, como principio, toma su nombre del recorrido que adelanta el sujeto en el acto de comprensión: “El todo debe comprenderse desde lo individual y lo individual desde el todo” (Gadamer 2006, 63). En “Sobre el círculo de la comprensión”, Gadamer nos recuerda que esta máxima de la retórica, trasplantada al terreno del texto, se hace evidente en la manera como se comporta el aprendiz de una nueva lengua: “es preciso ‘construir’ una frase antes de comprender las distintas partes de la frase en su significado lingüístico” (2006, 63). Así, es necesario abarcar la totalidad compuesta para comprender cada una de las unidades que la integran y de allí volver nuevamente a la totalidad. La gradual apropiación de las partes permite al sujeto proyectar su ambición cognitiva respecto del todo. Dicha proyección, en el caso de un texto, constituye una anticipación indiciaria que se confirma o frustra conforme avanza la lectura. Aquello que acumulamos en comprensión sirve de base a la proyección sobre el sentido de la totalidad. Comprendemos en una economía de sentido que progresa en unidades gradualmente más complejas: palabras, frases, párrafos, obras. En esta medida, la

debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente”, y más adelante agrega: “La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger 2001, 137).

lectura es un proceso de apropiación en el que opera una dependencia transitiva de sus unidades constitutivas; las que, al atesorarse, permiten proyecciones y expectativas sobre el valor de la totalidad.

Tratándose del texto, la comprensión es un caudal cognitivo respecto del todo al que se aplica; un impulso de aprehensión sobre aquello que constituye el siguiente elemento de la secuencia o el todo mismo. Totalidad que, en sentido inverso, sirve a su vez como marco en el que se juzga la pertinencia de los resultados de comprensión.

Tomando como punto de partida a Schleiermacher, Gadamer retoma y enuncia las unidades comprensivas así: de la palabra a la frase, de la frase al texto, del texto a la obra, de la obra al género y de este a la literatura. Esto para el aspecto objetivo de la comprensión. Ahora, en el nivel subjetivo, Schleiermacher hablará del momento creativo que representa la obra en la vida anímica del autor. Hablando de la objetividad del texto, podríamos proponer, a la vez, un escenario de anticipaciones o prejuicios correspondiente a la secuencia mencionada, pero vayamos primero al uso de estos términos en el caso particular del poema.

En el texto poético, la objetivación de la secuencia debería considerar al verso, versículo o línea versicular como elemento esencial en la estructura compositiva del poema. Acojamos esta observación que, desde la métrica, nos ofrece Antonio Quilis: “el *verso* es la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. [Solo] tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema” (Quilis 2003, 16). Hablamos también de versículo o línea versicular incorporando términos que tratan de dar cuenta del elemento que sucedió al verso medido propiamente, menoscabado desde finales del siglo XIX² como artificio uniforme de la lírica clásica. Esta unidad se encontraría entonces por encima de la palabra

2 Cambio que algunos relacionan, entre otros factores, con el surgimiento del poema en prosa. Así lo hace, por ejemplo, Lola Bermúdez al referirse a la situación de la poesía europea en el siglo XIX (2006, 63).

(la letra, en algunos casos, también será autónoma) y no coincidiría necesariamente con la frase. De allí pasaríamos a la estrofa (si acaso la composición dispone su contenido en tales divisiones), luego al poema, luego a la obra y, finalmente, al género: la lírica.

El verso o línea versicular permite recordar la naturaleza recurrente del discurso poético, identificar su estructura rítmica como rasgo de género y probar su estrecha relación con la circularidad de la comprensión. José Domínguez Caparrós, en su tratado de métrica española, describe este fenómeno y vincula su formulación a Roman Jakobson:

Los conceptos de *inercia rítmica* o *impulso rítmico* no hacen más que ilustrar una característica del tiempo poético. Esta característica es, según R. Jakobson (1960), la de un *tiempo de espera*. Dos son los momentos de este tiempo poético de espera: un momento progresivo, de anticipación dinámica; y otro regresivo, de solución dinámica.

La espera puede verse frustrada por la no aparición del elemento esperado en el momento regresivo, es decir, por la no resolución de la anticipación dinámica. En este caso se da un momento de *dinamización* del ritmo, desautomatización de la extrema regularidad rítmica. El verso libre, desde este punto de vista, es el ejemplo máximo de irresolución de la anticipación dinámica. (Domínguez Caparrós 2000, 33)

Tal concepción del tiempo poético ilustra aquello que arriba decíamos de la lectura, ahora referido a un tipo de texto tan particular como el poema. En él, otros niveles estructurales de la lengua, como la forma o el sonido, pueden ser aprovechados en la configuración total; estos factores constitutivos del poema permiten esperas, anticipaciones, confirmaciones o frustraciones, en una dinámica que, como vemos, no se limita a la secuencia semántica del enunciado.

Gadamer explotará la circularidad de la comprensión de una forma más radical, en la valoración del concepto de prejuicio. El conocimiento del trabajo de Heidegger le permite validar el conjunto

de anticipaciones que integran el momento previo a la comprensión, llamado precomprensión, teniendo siempre en cuenta que todo proyecto comprensivo debe contrastarse con el texto mismo.

Quien se enfrenta a un texto elabora hipótesis de sentido de la totalidad, versiones de aquello que comprende conforme encuentra sentido en las partes que lee. Dichas proyecciones deben ir más allá de la opinión o la simple ocurrencia, para sobrevivir al contraste con lo escrito, con las *cosas* (Gadamer 2006, 64). Solo así será posible participar del significado común que se encuentra en el texto.

En la lectura de poemas el estímulo para la elaboración de hipótesis de sentido es mayor que en otro tipo de textos. Este género literario se encuentra precedido por una expectativa de inestabilidad y riqueza semánticas que el lector debe resolver. La plurisignificación es parte de la naturaleza del poema³; en este rasgo se funda, según vimos, su carácter festivo.

La particular disposición del poema sobre el espacio en blanco, su dispersión, nos anuncia que debemos prepararnos para multiplicar las posibles vías de sentido que surgirán en la lectura. Si bien pueden darse varias posibilidades enfrentadas, el número de interpretaciones dista mucho de ser infinito o caprichoso⁴. El texto mismo, su totalidad, no permite cualquier adjudicación. El poema ofrece elementos mínimos en los que el esfuerzo interpretativo establece acuerdos, un sentido común. A esto lo llama Gadamer *la cosa* del texto, su verdad y fundamento de comunidad en el que encontraremos, desde nuestra individualidad, la dimensión del otro.

-
- 3 Así presenta De Aguiar e Silva esta característica, y atribuye la proposición del término a Philip Wheelwright: "El lenguaje literario es *plurisignificativo* porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa huyendo del significado unívoco" (1975, 20).
 - 4 Umberto Eco invoca el concepto de círculo hermenéutico para describir la dinámica de la comprensión que ahora nos ocupa: "el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado" (Eco 1995, 69).

Ahora, ¿cómo identificamos un prejuicio en el caso concreto de la lectura de poemas? ¿No es acaso el de su plurisignificación el primero de ellos, aquel que constituye el género, y que, gradualmente, disminuirá en el escándalo de su potencia cuando leemos un poema en particular? ¿Acaso los prejuicios operan, en la expectativa del lector de poemas, en el sentido inverso de la enumeración previamente citada? ¿Será esta la dirección de aproximación: literatura, lírica, obra, poema, verso (frase), palabra (letra)?

Los prejuicios son ante todo precedentes conceptuales que anticipan resultados comprensivos. Estos se transfieren en el tiempo para constituir una suerte de jurisprudencia, que genéricamente, y por adscripción a su fuente, denominamos tradición. El valor peyorativo de los prejuicios como obstáculos del conocimiento objetivo, en la medida en que constituyen un saber previo heredado y no verificable materialmente, es legado por la Ilustración. Gadamer combate este modelo por considerarlo impropio de las ciencias humanas, para las que este tipo de precomprensión cumple un papel diferente al que desempeñaría para el conocimiento científico. El reconocimiento de la existencia de prejuicios favorece la consolidación de una vía hacia la comprensión. Estos son el primer contacto con aquello que intentamos comprender. En consecuencia, el lector que sea consciente de los prejuicios, que los haga visibles para sí y atienda la manera como actúan en su juicio, podrá apreciar el valor positivo o negativo de estos, con respecto a la apropiación del sentido total del texto. Gadamer describe esta relación y sus frutos así: “es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la propia opinión” (2006, 66). De cierta forma, y siguiendo ahora a Heidegger, conocer las anticipaciones supone el ejercicio de cierto tipo de control sobre ellas para lograr la comprensión de las cosas mismas.

El poema no debe su comprensión a una de estas exclusividades extremas: ni el impresionismo puro ni la aspiración objetiva de un método positivo. En el primer caso, no se logra penetrar en el

sentido del texto y la atención tiende a dispersarse en búsquedas que pierden de vista al poema. En el segundo caso, el esfuerzo de lectura corre el riesgo de agotarse en la inmanencia de explicaciones y descripciones, sin proyectar el sentido hacia la exterioridad. En el texto poético, el lenguaje está de fiesta, y hay libertad para participar en ella, pero no de cualquier manera. Existen ritos, recorridos, que desde la forma textual y la anticipación de lo leído, nos llevan a la interioridad del poema; a la confirmación o frustración de los proyectos; a la consolidación del sentido común que propone el texto y, finalmente, a su exterioridad, al mundo, a la dimensión del otro, donde el fundamento de comunidad tiene vigencia.

Como vemos, la solidez de ese saber previo sobre el texto lírico se muestra con mayor claridad cuando anticipa el género literario. Podríamos presentar algunos rasgos habitualmente identificados en la producción lírica reciente como prejuicios que definirán su valencia respecto del trato directo con el poema. Ya habíamos dicho algo sobre el prejuicio de la inestabilidad semántica del texto lírico, algo que parece ser constitutivo del tipo literario, y que incluso opera negativamente sobre el lector ordinario, como fundamento de apatía o distancia sobre un género que oscurece y dificulta su comprensión. Enumeremos otros: la explotación de niveles expresivos de la lengua que habitualmente no tienen valor semántico (forma y sonido); el carácter, por lo general, subjetivo de la enunciación (discurso subjetivado o la lírica como enunciación de un yo); la dilatada producción textual que permite relaciones como parodias, citas o evocaciones (la poesía que hace de sí misma y de su historia objeto lírico). Parece posible proponer que estos saberes previos están referidos a un campo específico de la literatura, si los relacionamos con el presupuesto máximo que Gadamer nos ofrece en su texto “Sobre el círculo de la comprensión”: “[solo] es comprensible lo que constituye una unidad de sentido acabada. Cuando leemos un texto hacemos este presupuesto de compleción” (Gadamer 2006, 67).

Jonathan Culler, al formular sus principios interpretativos de la lírica, también acoge un concepto afín:

[...] la lírica se fundamenta en una convención de unidad y autonomía, como si existiera la regla de que no hay que tratar el poema como un fragmento de conversación —que necesita de un contexto más amplio para ser explicado—, sino asumir que tiene una estructura propia e intentar leerlo como si fuera una totalidad estética. (Culler 2000, 98)

Circularidad de la comprensión que en la dinámica todo-parte / parte-todo reivindica el papel de los prejuicios, y de todo aquello que integra el saber previo a la lectura del texto o del primer contacto con un elemento constitutivo de este.

Ocupémonos ahora de la fusión de horizontes, otro concepto de la constelación teórica de Gadamer, y busquemos su aplicación al caso de la lectura de poemas. Gadamer, en *Verdad y método*, toma esta noción de Husserl, en un contexto fenomenológico (1999, 302), y luego vuelve sobre ella al tratar la historicidad de la comprensión:

El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición. (Gadamer 1999, 373)

Leer, para muchos, encierra la posibilidad de trasladarse al ámbito de producción del texto escrito. De ahí que sea posible presentar la lectura como un viaje en el tiempo, como la posibilidad de comunicarnos con voces del pasado.

Si consideramos, haciendo énfasis en el modelo comunicativo, la tríada autor, texto, lector, tendríamos lo siguiente: un autor que, desde un ámbito determinado, produce un escrito, que es la objetivación discursiva que da cuenta de sí y de su tiempo, así como de las circunstancias en las que ha sido posible decir algo, y que fija el resultado de su esfuerzo. El soporte textual, por su naturaleza,

inmoviliza y cierra definitivamente la posibilidad de modificar el enunciado del autor. Ese texto es el mismo que, posteriormente, será leído por un sujeto para el que las circunstancias descritas no serán las mismas. Ni siquiera en casos de contemporaneidad manifiesta es posible igualar ese momento pasado, pues de la experiencia perdida de la enunciación solo queda un rastro escrito. Tenemos un lector, que a su vez cuenta con una formación, educación, escenario y circunstancias particulares, y que recibe ese objeto acabado pero que depende de su voluntad e interés para activarse. El paso de volumen a la condición de texto depende, en consecuencia, de la acción respectiva del lector.

Bajo estos presupuestos, la comprensión será una tarea en la que el lector debe reestablecer las circunstancias que dieron lugar al texto para acceder a su horizonte genético y aprehender plenamente el sentido de dicho objeto. La comprensión se muestra como el logro de un propósito que Dilthey presenta así:

[...] nuestro obrar presupone siempre la comprensión de otras personas; una gran parte de la dicha humana brota de volver a sentir estados anímicos ajenos; toda la ciencia filológica e histórica descansa sobre el presupuesto de que esta comprensión posterior de lo singular puede ser elevada hasta la objetividad. (Dilthey 2000, 21)

El texto, según lo anterior, debe ser visto como vestigio que orienta la búsqueda del sentido original del acto de creación. Es justamente esta postura del traslado a la situación genética a la que Gadamer se opone por considerarla un artificio positivista. En contraposición, postula la fusión de horizontes.

El texto ha sido creado en un horizonte determinado y al adquirir su objetividad se inscribe en un constante devenir que altera las condiciones del escenario primigenio; cuando el lector se enfrenta a dicho objeto, lo hace también desde un horizonte particular: “Lo transmitido muestra nuevos aspectos significativos en virtud de la continuación del acontecer” (Gadamer 1999, 451). Además, el

contacto con el texto implica modificaciones en dichos horizontes, pues ellos no se cierran, permanecen abiertos: se fusionan. Para ser más precisos, “es imposible cerrar el horizonte de sentido en el que uno se mueve cuando comprende” (1999, 451).

La comprensión no puede obviar el trabajo de la historia. Hay historicidad en ella misma, el lector no está por fuera del curso temporal o libre de la influencia de la historia; ella lo envuelve en su presencia, en sus efectos. Precisamente la participación de dicho factor será tenida en cuenta por Gadamer al construir su “análisis de la conciencia de la historia efectual”. Dicho análisis será diferente de la investigación de la historia efectual de una obra, entendiendo esta última como “rastros que una determinada obra va dejando tras de sí” (Gadamer 1999, 415), y dará lugar a importantes estudios de recepción.

Así, el acto de lectura y comprensión también se encuentra *inscrita* en una coordenada histórica. El poema ha sido creado en un horizonte que no dejará de modificarse. Su publicación y recepción preceden el acto comprensivo que cada nuevo lector adelanta, y que a su vez supone un horizonte. Quien lee un poema participa de su sentido, y, al hacerlo, se ve alterado, modificado por el texto lírico. Todo aquel que ha leído poemas o ha oído hablar de lo que estos producen lo sabe. De ahí los tópicos de melosidad sensiblera con los que se caricaturiza este género literario, atendiendo, sin más, a un prejuicio cuyo valor, en este caso, no es positivo. Pero, más allá de lugares comunes, resulta ficticio pretender la consecución de una relación aséptica del sujeto cognoscente con el objeto poético. He aquí un matiz claro de la celebración que garantiza la coronación de la potencia lírica.

No es gratuito recordar que la dinámica lectura-comprensión activa, en su momento, Gadamer la refiere como lógica de la relación pregunta-respuesta. El texto —y aquí el autor alemán retoma a Collingwood— desencadena en el lector una respuesta, fruto del contacto que opera en la lectura. Quién lee un poema sale al encuentro de lo que este le ofrece como sentido. El lector por su parte trae consigo, aporta y fusiona su horizonte; participa, celebra y, al hacerlo, encuentra la dimensión del otro. El lector es consciente de sí mismo y

del otro; la esfera de enunciación subjetiva de la lírica intensifica aún más este efecto. La lógica pregunta-respuesta obra en la comprensión y, en el caso de un poema, esa respuesta tiene carácter festivo.

Llegados a este punto, abordamos el tercer elemento teórico de Gadamer, anunciado como un recurso valioso tanto para la lectura de poemas —y su carácter celebrativo—, como para la hermenéutica misma. Se trata de la *Darstellung*, que significa presentación, representación o interpretación, como sugiere Jean Grondin (2009, 93) en el trabajo dedicado a esta noción, el cual ahora nos servirá de guía. Este concepto aparece en varios momentos del discurrir gadameriano y desempeña un papel importante en la reflexión sobre el juego y la ontología de la obra de arte (Gadamer 1999, 160).

Para Grondin, este concepto resulta clave en la comprensión del trabajo de Gadamer, y reconoce cuatro dimensiones en las que opera: performativa, interpretativa, epifánica y festiva. El ser de la obra de arte depende de su *Darstellung*, pues:

[L]a obra de arte debe ser 1) llevada a cabo (es decir, ejecutada por comediantes e intérpretes), 2) interpretada (leída por los espectadores), 3) probada como una revelación y 4) desplegada como una fiesta que nos impregna de su atmósfera o de su aura. (Grondin 2009, 101)

En nuestro caso, también será un concepto importante, por la relación expresa, tal vez la más directa, con la naturaleza celebrativa que proponemos enfáticamente en la lectura de poemas. La presentación o representación (Grondin se inclina por la segunda traducción) de la obra de arte revela aspectos importantes del modelo comprensivo. Aunque las dimensiones referidas han sido propuestas para la obra de arte en general, si son consistentes, tendrán vigencia en la lírica.

En primer lugar, el poema debe ser ejecutado. En el caso de las artes escénicas o transitivas, entender la representación como performance resulta claro, pero en las artes de la palabra, es preciso transferir ese matiz de realización a la lectura. Leer es, en primera instancia, precipitar el poema, darle vida en un momento determinado. No

como si se tratara de una intención autoral que la lectura actualiza, sino como puesta en marcha del proceso que revela el sentido de la obra misma. Así lo afirma Grondin con respecto a las artes que involucran el lenguaje: “En las artes de la palabra (*literarische künste*), esta *performance* se encontraría realizada por la actividad de la lectura, concebida como interpretación del sentido por parte del lector” (2009, 96). La lectura tiene, de esta forma, una dimensión performativa.

Antes de referirnos al segundo rasgo, es necesario advertir que Grondin no puede ocultar el predominio de la dimensión performativa en las artes escénicas; razón por la que arrastra esta consideración, en el caso de la literatura, al segundo nivel de la *Darstellung*, el interpretativo. Al comenzar su desarrollo afirma que “hablando de la lectura, hemos ya tratado ‘superficialmente’ la segunda dimensión de la *Darstellung*, su dimensión interpretativa” (2009, 96). Así, podríamos considerar la lectura pública y la declamación como variantes posibles de la primera dimensión. Pero, en el caso del poema, resulta más apropiado hablar de tres dimensiones de la presentación o representación, haciendo un énfasis performativo en la lectura como interpretación. De esta forma, somos consecuentes con la posibilidad de la lectura pública de un poema, mas reconocemos en la realización silenciosa y privada del acto de leer el principio general de su ejecución.

En este segundo sentido, la obra de arte debe ser interpretada, la *Darstellung* del texto poético supone que el lector es arrastrado al mundo del poema. En la lectura interpretativa, la obra se perfecciona como sentido. Esto sucede solamente cuando el lector permite que el texto poético se despliegue ante sí. Para ello es necesario leer morosamente, retardarse en el poema; reconocer cada una de las partes que lo constituyen como texto (espacio en blanco, grafismo, palabra, frase, verso); atender cada detalle como de capital importancia en la afirmación de su sentido, anticipando y proyectando hipótesis interpretativas en una circularidad que consolide las observaciones más pertinentes respecto del todo constitutivo del

poema. Es necesario, en suma, dejar hablar al poema, permitir que se presente con todos sus recursos.

El tercer nivel de la *Darstellung* está dado por la dimensión epifánica y es también un punto de contacto claro con la presentación del poema como lenguaje celebrativo. Mediante la lectura algo se nos revela sobre los asuntos, temas o hechos cantados. Es posible que alguno de estos asuntos nos fuera ya conocido o hubiéramos recibido información al respecto por otros medios, pero no de la forma, en el orden, con las relaciones y efectos que genera el poema. Así, celebrar es disponerse a una revelación.

Finalmente, la *Darstellung* también es participación. Fiesta, celebración, rito, liturgia, surgen como términos equivalentes, relativos a una dimensión que abre la obra poética a su exterioridad y la inscribe en una temporalidad distinta a la que vivimos ordinariamente. El poema no está cerrado sobre sí, no es un reto de análisis inmanente. El poema es una invitación a participar de un acontecimiento que requiere un modo o proceso de lectura, durante el cual algo sobre el mundo será revelado: “la presentación de la obra de arte encarna un acontecimiento (*Geschehen*) que nos arrastra a su fiesta” (Grondin 2009, 101).

La epifanía exige quedarse en el texto, revisarlo, atender sus recurrencias, sus vueltas sobre sí; pero también exige la superación de la clausura y el reconocimiento del mundo, de la dimensión del otro que a su vez confirma la individualidad del lector y las modificaciones por él experimentadas en el acontecimiento de sentido que resulta ser la interpretación.

Todo lo anterior no sucede en el instante que le toma a nuestra mirada recorrer el poema. Es necesario reconocer su umbral, hacer acopio del saber previo, identificar los horizontes del lector y del texto. Hace falta habitar el poema para que cada una de sus unidades adquiera sentido a la luz del todo que, además, ya reconocimos como texto de posibilidades múltiples en su sentido. La celebración abre un paréntesis en la temporalidad, que afecta, incluso, la lectura.

Celebrar es, en este caso, algo que requiere más tiempo del que nos toma recorrer las líneas textuales.

II

El segundo segmento de este escrito tendrá por objeto continuar la reflexión sobre la lectura del poema, con un interés particular por su matiz celebrativo, pero relacionando ahora esta actividad con los aportes teóricos del autor francés Paul Ricœur. El valor positivo del distanciamiento, el concepto de texto, la dialéctica entre explicar y comprender, así como el mundo del texto y su autocomprensión, son nociones expuestas fundamentalmente en *Del texto a la acción* (Ricœur 2006b). Estos son los conceptos que abordaremos con la intención de ampliar el estudio de la lectura de poemas.

En principio, es necesario advertir la importancia que en el trabajo de Ricœur tiene el concepto de texto, su consideración como eje fundamental del esfuerzo hermenéutico y, además, la proyección de este como paradigma comprensivo de las ciencias humanas. Este valor dependerá en buena medida del distanciamiento y de la función positiva que genera en la apropiación hermenéutica.

En el ensayo “La función hermenéutica del distanciamiento”, Ricœur comienza por señalar la antinomia que “constituye el motor esencial de la obra de Gadamer: la oposición entre distanciamiento alienante y pertenencia” (2006b, 95); antinomia que supone una disyuntiva entre la distancia que da lugar al objeto y la participación o apropiación de este y su realidad histórica.

En el fondo, esta contradicción es la consecuencia de la vieja disputa entre dos acciones cognitivas que han sustentado la diferencia entre el saber científico y el saber de las ciencias humanas: explicar objetivamente la naturaleza o comprender las manifestaciones del espíritu. Pero el énfasis de la alternativa gadameriana que Ricœur ve —en el título *Verdad y método*— entre la actitud metodológica o la verdad de las ciencias humanas tal vez no sea tan marcado. Al fin y al cabo, no

es *Verdad o método* el nombre del trabajo de Gadamer⁵. En cualquier caso, este señalamiento ofrece un fruto valiosísimo: la consolidación del texto como modelo ejemplar de la comunicación a distancia, como acto independiente de la influencia subjetiva de su autor, objetivado mediante la fijación escrita. Desde aquí, la propuesta de una relación dialéctica entre explicar y comprender está tan solo a un paso.

El propósito inicial de Ricoeur es plantear una función positiva del distanciamiento, en el centro de la historicidad humana, constituida por la comunicación a distancia que representa el texto. Para ello organiza el tratamiento del problema en cinco temas:

- 1) [L]a realización del lenguaje como *discurso*; 2) la realización del discurso como *obra estructurada*; 3) la relación del *habla y de la escritura* en el discurso y en las obras discursivas; 4) la obra discursiva como *proyección de un mundo*, y 5) el discurso y la obra discursiva como *mediación de la comprensión de uno mismo*. (Ricoeur 2006b, 96)

La dialéctica entre acontecimiento y significado produce el rasgo de distanciamiento central del discurso. Esto sucede al pasar de la lingüística de la lengua a la lingüística del discurso, y al tomar la oración como unidad mínima: “La lingüística oracional es la que sostiene la dialéctica del acontecimiento y del sentido, y de ella parte nuestra teoría del texto” (Ricoeur 2006b, 97). Esta posibilidad le permite a Ricoeur hacer énfasis en el acontecimiento discursivo y señalar que, como tal, este cuenta con temporalidad, subjetividad, referencia y dirección. El discurso se realiza en el tiempo por un sujeto que dice algo acerca del mundo a alguien. Pasamos de la virtualidad

5 Es posible anotar una similitud inicial entre ambos autores. Ricoeur parece compartir con Gadamer su oposición a la aplicación de un modelo comprensivo que busca trasladar artificialmente al lector a las circunstancias de creación del texto por parte de su autor. Ambos se oponen, de diferente manera, a la aplicación del modelo de comunicación oral a la textualidad. Uno mediante la dialéctica explicación-comprensión y otro a través del concepto de fusión de horizontes.

de la lengua a la realización discursiva como acontecimiento, de allí la máxima: “si todo discurso se realiza como acontecimiento, todo discurso se comprende como significado” (Ricoeur 2006b, 98). El primer distanciamiento está justamente representado en la pregunta por el decir en lo dicho, pero será necesario tener en cuenta los elementos que enriquecen el discurso como acto de habla.

En el poema, un acontecimiento discursivo ha sido fijado por la escritura. Una voz se instituye desde el texto mismo y define la subjetividad⁶ de la emisión; alguien implícito en el texto, pero identificable como instancia discursiva, afirma el poema. Esto ocurre en momentos en que el texto marca gramaticalmente el enunciado mediante tiempos verbales, con un destino indeterminado o abierto que genera equivalencias automáticas con las características del emisor.

Pero la realización discursiva supone una labor particular sobre el lenguaje, una estilización que lo convierte en obra. Tenemos entonces una composición adscrita a un género, que se delimita según el estilo —en el caso del poema con un énfasis mayor⁷—. El acontecimiento discursivo se estiliza, el sujeto hablante es sustituido por el autor y la obra como composición revela una estructura y una organización; estructura que puede ser descrita y explicada desde su objetiva condición lingüística, para allanar el camino de la comprensión. Lo que el poema tenga para decir será más fácil aprenderlo si conocemos suficientemente los medios por los cuales se hace visible el discurso poético. No es posible, en nuestro caso, ceder a la tentación de anotar un rasgo ritual y adjetivo de la celebración, en el carácter procedimental de la explicación del poema como obra compuesta.

Como tercer rasgo de textualidad, la escritura confirma un distanciamiento esencial al fijar el discurso y separarlo del esquema

6 Luján Atienza prefiere la expresión *hablante lírico* para referirse a la instancia de enunciación del poema. En su trabajo *Pragmática del discurso lírico* (2005, 21) critica la teoría de la ficcionalidad lírica, y acusa en el término *sujeto lírico* un matiz peyorativo y una dependencia filosófica.

7 Recordemos que los elementos de la secuencia mayores que la oración, el género literario y el estilo, son propuestos por Ricoeur como “rasgos distintivos del concepto de obra” (2006b, 100).

comprendido del habla, lo que potencia así su decir. Ya no será el decir de un hablante al que, por no tenerlo en frente, me es imposible interpelar; que no puede valerse de la mostración para especificar su intención. Gadamer y Ricoeur coincidirán en las consecuencias de esta característica al ocuparse, el primero, de la *cosa* del texto (Gadamer 2006, 64) y, el segundo, del *mundo* del texto (Ricoeur 2006b, 105). Ambos aluden a lo que el texto tiene para decir desde su autonomía y con independencia de una subjetividad histórica que lo emite.

En cuanto al *mundo del texto*, encontramos en el trabajo de Ricoeur dos preguntas que bien pueden considerarse fundamentales: “¿esto significa que, al renunciar a llegar al alma del autor, nos limitamos a reconstruir la estructura de la obra?” (2006b, 105), y “¿qué constituye la referencia cuando el discurso se convierte en texto?” (106). La primera pregunta importa porque, entre la recuperación de la genialidad del autor mediante la comprensión de la obra o la tarea puramente descriptiva, Ricoeur propone como fin interpretativo develar el mundo del texto. Y la segunda, porque ante la ausencia de una situación común e inmediata entre autor y lector, se abre la posibilidad de suprimir la referencia a la realidad dada, creando una de segundo grado mediante la literatura.

Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no solo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de *ser-en-el-mundo*. (Ricoeur 2006b, 107)

El objetivo de la lectura interpretativa de un poema sería identificar el tipo de *ser-en-el-mundo* que propone el texto y buscarlo no como algo dado, sino como poder ser. Esta referencia surgiría como una posibilidad óptica que funda aquello que Ricoeur llama las “variaciones imaginativas” provistas por la literatura (2006b, 108). Dichas variaciones no corresponden necesariamente a absolutos cosmológicos

o máximas totalizantes de la realidad; prueba de ello es la posibilidad de interpretar nuevamente un poema con rendimientos de lectura diferentes.

Esa comprensión del sentido de la obra mediante su estructura nos lleva a la comprensión de sí por parte del lector. Y aquí tenemos un punto de confluencia importante entre la apropiación que plantea Gadamer, la concepción de Ricœur y el fruto de la lectura como celebración, porque el intento comprensivo de un poema pone en marcha un proceso de interpretación del propio ser. Si la lírica ofrece resultados que implican reflexiones y expresiones que conciernen a la subjetividad, es el lector quien, valiéndose de su condición y facilidad como individuo, será llamado a hacer propio lo que dice el poema. La comprensión del texto no es, sin más, el objetivo de lectura; ya lo decía bellamente Ricœur: “la comprensión del texto no es un fin para sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido de su propia vida” (2006b, 141). Leer es leerse, la lectura se presenta ahora como actividad reflexiva⁸ y el texto lírico adquiere visos especulares. Esa es la modificación que el arte ofrece, resultado de la celebración, y que experimenta el lector de poemas en términos de incremento de sí, ampliación de las posibilidades del ser y apropiación de la verdad.

El núcleo textual de la propuesta hermenéutica de Ricœur y su valoración del distanciamiento enriquecen, como hemos visto, la concepción del proceso de lectura e interpretación. Ahora queremos resaltar la consecuencia de la dialéctica entre explicación y comprensión. Un lector de poemas puede, gracias a esta relación, instalarse en la interioridad del poema e identificar los diferentes niveles que constituyen la obra del lenguaje que resulta ser el texto lírico. Pero,

8 Aspecto reflexivo de la lectura que ya anticipaba Marcel Proust, al afirmar que la lectura consiste en “recibir comunicación de otro pensamiento pero continuando solos, es decir, sin dejar de disfrutar de la capacidad intelectual de que se goza en la soledad y que la conversación disipa inmediatamente, conservando la posibilidad de la inspiración y toda la fecundidad del trabajo de la mente sobre sí misma” (Proust 2002, 32).

además, puede valerse de tal resultado de observación para abrir el texto, para buscar el mundo o la cosa que este despliega.

Para la historia de la lectura, y de la lectura de poemas en particular, la propuesta de Ricoeur sobre la dialéctica explicación-comprensión resulta ser un aporte teórico conciliador. Dicha contribución puede entenderse a su vez como el fundamento conceptual que, desde la hermenéutica, permite articular los resultados del esfuerzo inmanentista con la preocupación por el decir del poema. Tanto quien se ha dedicado al estudio de la estructura del discurso poético evitando la arbitrariedad interpretativa o el psicologismo, como quien reclama una relación del poema con el mundo y ve en la preocupación estructural una exhibición estéril, encuentran una solución provechosa en esta idea de Ricoeur. Además, en cuanto a la lectura de un poema como celebración, la inclusión del momento explicativo proporciona una base formal necesaria a la ritualidad festiva del lenguaje poético.

En “Explicar y comprender” (2006b, 149), Ricoeur expone esta dialéctica en dos direcciones: de la explicación a la comprensión y de la comprensión a la explicación. Después de verificar la distancia que hay entre el decir y lo dicho, nos recuerda que “la lectura ya no es simplemente una escucha” (2006b, 153), pues quien lee procede identificando los códigos particulares de la estructura textual que aborda. Estos códigos son comparables a los que operan en el nivel gramatical; en un poema pueden ir desde vestigios métricos, formas de distribución del texto en el espacio en blanco, identificación de los versos y su coincidencia o no con las oraciones, hasta los clásicos niveles de exploración estructural: fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico. Pero, complementado el binomio dialéctico, el poema debe salir de la ritualidad sistemática a la que lo somete la explicación, “despojado de su actualidad como acontecimiento discursivo y reducido al estado de variable de un sistema” (Ricoeur 2006b, 154), y abrirse como discurso al mundo, a su aplicación (en este punto Ricoeur se acerca claramente a Gadamer).

Uno y otro recorrido, de la explicación a la comprensión o viceversa, como dinámicas de las acciones ahora articuladas, sugieren

una circularidad que no es ajena a la tarea interpretativa. Aunque no habla expresamente de círculo hermenéutico, Ricœur sí emplea una imagen que evoca dicha forma para ilustrar la importancia de la dialéctica entre explicación y comprensión: “La actividad de análisis aparece entonces como un simple segmento sobre un arco interpretativo que va de la comprensión ingenua a la comprensión experta a través de la explicación” (2006b, 154). Pero en este caso, no en vano habla de arco, el análisis estructural como ejercicio explicativo hace parte de un recorrido que integra la comprensión, para lograr una interpretación que va más allá de cualquier círculo vicioso o constante situación interpretativa. Esta interpretación nos pone frente a “aquello *sobre lo cual* trata el texto” (2006b, 192).

La relación entre explicación y comprensión ofrece un rendimiento adicional: el carácter conjetural del procedimiento interpretativo que se desarrolla en la lectura. Ricœur constata que un texto no es simplemente una suma de oraciones, y que la reunión de los significados individuales de dichas oraciones no garantiza la comprensión de la totalidad. El texto tiene una intención verbal que la estructura oracional no alcanza a revelar; en eso consiste su plurivocidad y riqueza, esto impulsa la interpretación misma y hace viable la existencia de varias lecturas. Comprender un poema no es sumar el significado de sus versos o líneas versiculares (que, además, no coinciden necesariamente con la estructura de una oración). En su lectura es necesario proceder de manera acumulativa, siguiendo la tensión entre el eje horizontal y el vertical⁹ del poema, y teniendo en cuenta su totalidad, su compleción.

El lector actuará valiéndose de conjeturas que deberá refrendar conforme avanza en su labor, y será necesario que acumule suficientes elementos de prueba para consolidar su interpretación. En este caso, la lógica de la probabilidad, y no la de la verificación empírica,

9 Recordemos que en el eje horizontal del texto poético el discurso desarrolla su secuencia enunciativa y en el vertical establece regularidades o remisiones en las que el impulso discursivo vuelve sobre sí.

debe emplearse para validar las conjeturas que surgieron como fruto de la lectura¹⁰.

Recapitulando los asuntos que con Ricœur hemos abordado, podríamos concluir que en la lectura de un poema es fundamental comenzar por fijar o esclarecer su condición textual; encontrar el poema como texto para que sea posible explicarlo y comprenderlo; luego, activar esta dialéctica, que se evidenciará en un proceso paralelo de conjetura y validación; y, con ello, desplegar el mundo del texto para, finalmente, experimentar la autocomprensión. Estos aspectos enriquecen la consideración sobre la lectura que también abordamos desde el trabajo de Gadamer, y que ahora aumentan el panorama que sugerimos para la comprensión del texto lírico como celebración.

Obras citadas

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. 1975. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Bermúdez, Lola. 2006. "Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios". En *De la prosa poética al poema en prosa*, 61-98. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Culler, Jonathan. 2000. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- Dilthey, Wilhelm. 2000. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo.
- Domínguez Caparrós, José. 2000. *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Eco, Umberto. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans George. 1999. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans George. 2006. *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme.

10 ¿No tienen estas conjeturas algo de prejuicio gadameriano y precomprensión heideggeriana? Ya extrañábamos en Ricœur que estableciendo para la propuesta de lectura y comprensión un desenlace de tintes fenomenológicos, omitiera lo que sucede, en trabajos precedentes, con la relación sujeto-texto.

- Grondin, Jean. 2009. *El legado de la hermenéutica*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Heidegger, Martin. 2001. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Luján Atienza, Ángel Luis. 2005. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros.
- Proust, Marcel. 2002. *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-textos.
- Quilis, Antonio. 2003. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Ricœur, Paul. 2006a. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, Paul. 2006b. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN Y EL GIRO ESPACIAL: INTERTEXTUALIDAD, VANGUARDISMO, PARASITISMO

James Ramey

Universidad Autónoma Metropolitana – México, D. F., México

jamestramey@yahoo.com

Este artículo interviene en diversos debates actuales de los estudios literarios, con el fin de analizar el aspecto espacial o geográfico de la intertextualidad, y específicamente de las fuerzas centrípetas y centrífugas de los lenguajes nacionales teorizadas por Bajtín. Propone que los vanguardismos provienen de lo que Bajtín denomina la fuerza centrífuga o heteroglota de los lenguajes nacionales, y llega a la conclusión de que los vanguardismos en sí son entidades parasitarias que trascienden las conciencias nacionales para replicarse en el tiempo y el espacio. Incluye discusiones de obras de Stephen Greenblatt, John Brenkman, J. Hillis Miller y Benedict Anderson.

Palabras clave: Bajtín; nación; movilidad; parasitismo; vanguardismo; intertextualidad.

**BAKHTIN E A VOLTA ESPACIAL:
INTERTEXTUALIDADE, VANGUARDISMO, PARASITISMO**

Este artigo intervém em diversos debates atuais dos estudos literários, com o objetivo de analisar o aspecto espacial ou geográfico da intertextualidade, e especificamente das forças centrípetas e centrífugas das linguagens nacionais teorizadas por Bakhtin. Propõe que os vanguardismos provêm do que Bakhtin denomina a força centrífuga ou heteroglota das linguagens nacionais, e chega à conclusão de que os vanguardismos em si são entidades parasitárias que transcendem as consciências nacionais para reproduzir-se no tempo e no espaço. Inclui discussões de obras de Stephen Greenblatt, John Brenkman, J. Hillis Miller e Benedict Anderson.

Palavras-chave: Bakhtin; nação; mobilidade; parasitismo; vanguardismo; intertextualidade.

**BAKHTIN AND THE SPATIAL TURN:
INTERTEXTUALITY, MODERNISM, PARASITISM**

This article intersects with diverse debates in literary studies in order to analyze the spatial or geographic aspect of intertextuality, specifically the centripetal and centrifugal forces of national languages theorized by Bakhtin. It proposes that the various modernist movements emerge from what Bakhtin calls the centrifugal or heteroglot force within national languages, and it concludes that such modernist movements are themselves parasitic entities that transcend national consciousness in order to replicate themselves across time and space. The article includes discussion of works by Stephen Greenblatt, John Brenkman, J. Hillis Miller and Benedict Anderson.

Keywords: Bakhtin; nation; mobility; parasitism; modernism; intertextuality.

EN EL ENSAYO “MEMORIA RACIAL y la historia literaria” (2001), Stephen Greenblatt afirma:

El discurso cultural global es antiguo; solo que la naturaleza cada vez más asentada y burocratizada de las instituciones académicas del siglo XIX y de principios del siglo XX, en conjunto con una detestable intensificación del etnocentrismo, racismo y nacionalismo, produjeron la ilusión aleatoria de que las culturas literarias regionales y sedentarias hacían incursiones esporádicas y pusilánimes hacia los márgenes¹. (Greenblatt 2001, 59)

Al adentrarse en las vertientes del discurso sobre identidad y lenguaje, en relación al tema de los viajeros, de las fronteras nacionales y de la itinerancia, Greenblatt se propone promover lo que él considera un renaciente campo de estudios sobre la movilidad (*mobility studies*). Su propuesta tiene resonancia en una amplia gama de teóricos, entre ellos James Clifford, Caren Kaplan, Iain Chambers, Wai Chee Dimock, Arjun Appadurai y Fredric Jameson², quienes coinciden en su observación con respecto a que la movilidad es un campo fructífero como objeto de estudio en la circulación transnacional de ideas, población y capital cultural. Greenblatt concluye:

Necesitamos comprender la colonización, el exilio, la migración, el nomadismo, la contaminación y las consecuencias inesperadas a la par de compulsiones violentas como la avaricia, la añoranza y la inquietud, pues son estas fuerzas destructoras, y no la percepción enraizada de legitimidad cultural, las que primordialmente dan forma a la historia y a la difusión de las lenguas. El lenguaje es la más escurridiza de las creaciones humanas, así como sus hablantes;

¹ La traducción de esta y todas las citas del artículo son del autor.

² Cf. “Traveling Cultures”, de Clifford (1992), *Questions of Travel*, de Kaplan (1996), *Migrancy, Culture, Identity*, de Chambers (1994), *Through other Continents*, de Dimock (2006), *Modernity at Large*, de Appadurai (1996) y *The Political Unconscious*, de Jameson (1981).

no representa fronteras y, al igual que la imaginación, no puede ser totalmente predicho o controlado. (Greenblatt 2001, 62)

Dado que el campo actual de los estudios literarios aborda tanto las dimensiones culturales como los aspectos estéticos y estructurales de los textos, el tema de las fuerzas multiformes y contrapuestas en los lenguajes subraya la centralidad de la teoría de la intertextualidad para el denominado “giro espacial”, en los estudios literarios de los últimos tiempos. Estas fuerzas son las causantes de que los lenguajes y sus hablantes se “escurran” a través de todo tipo de fronteras —tanto estéticas como geográficas—.

La manera en que Greenblatt articula este conjunto de problemas teóricos es solo una de las posibles aproximaciones. Desde una óptica contraria, John Brenkman sugiere, en su ensayo “Crítica extrema” (2000), que la práctica de los estudios literarios se divide, por un lado, entre la fuerte tendencia hacia los estudios culturales propuesta por Greenblatt y sus aliados, y, por el otro, por la inquietud intelectual que busca comprender la dinámica estética de las obras literarias. Brenkman señala que existe una tendencia a privilegiar la perspectiva social sobre la de carácter estético, y añade:

La forma en que se ha utilizado tradicionalmente el conjunto género/raza/clase ha dado paso a una nueva crítica alegórica que desplaza el problema de la forma interior hacia una hermenéutica que examina la red de significantes del texto en busca de su supuesta representación o construcción de género, raza y clase. Pero las redes de significantes abundan en los textos literarios; cualquier lectura, despojada de la restricción obligatoria de leer esos significantes a través de la dinámica interna de la forma, es libre de hacer coincidir todos los significantes que vaya reuniendo con la estructura de significado (constelación de campos semánticos) que elija, y es precisamente el filtro género/raza/clase el que provee esa estructura. (Brenkman 2000, 120)

Debo mencionar que, en lo personal, admiro muchos ejemplos de la especie de crítica cultural que Brenkman ataca aquí, porque considero que el propósito de la teoría literaria es hacer posible que haya nuevas interpretaciones de los textos y renovar así su vitalidad. No obstante, su ataque al discurso de los estudios culturales aborda un punto fundamental: el hecho de que textos como *Bleak House* y *Pedro Páramo* se hayan convertido en obras canónicas de la literatura se debe precisamente a su despliegue formal de redes complejas de significantes intertextuales; esto parece abrirlos inevitablemente a una vasta gama de interpretaciones, a una especie de inteligibilidad infinita que a veces se convierte en cierto tipo de *teatro del absurdo*, como forma de crítica teórica. Además, Brenkman critica el lenguaje esotérico e inaccesible que suelen utilizar los líderes de los estudios culturales, lo que me recuerda la observación mordaz de Robert Alter sobre un discurso académico que “con frecuencia, refleja un aislamiento emocional de la vida imaginativa del texto que discute y, [a su lenguaje] muchas veces parece faltarle, en su conceptualidad fulminante, el fundamento vivencial de la buena lectura” (Alter 1989, 15). Brenkman continúa señalando el hecho de que existen aproximaciones formalistas y no formalistas a la forma, y que la tensión productiva entre estas dos tradiciones moldeó la crítica literaria del siglo xx: “Propp, Jakobson y Genette son formalistas; Lukács, Bajtín, Adorno y Jameson no lo son, pero todos ellos se ocupan de la forma” (Brenkman 2000, 118). Esta elegante formulación sobre el problema de la forma es paradójicamente abierta, lo cual nos lleva de regreso a la problemática espacial de los márgenes abiertos, y nos conduce al siguiente interrogante: ¿es posible conceptualizar un único marco de referencia a partir del cual podamos discutir, por un lado, un sistema de ideas como nación, exilio y colonización, y, por el otro, un sistema de ideas como argumento, poética y placer estético?

Entre los teóricos no formalistas preocupados por la forma que integran la lista de Brenkman, Mijaíl Bajtín parecería el más indicado para hacer parte del debate actual. Varias de sus preocupaciones

e ideas sobre la intertextualidad y el dialogismo se han infiltrado silenciosamente en el discurso de los estudios sobre la movilidad. Volvamos a examinar, por ejemplo, la aseveración de Greenblatt respecto a que

Necesitamos comprender la colonización, el exilio, la migración, el nomadismo, la contaminación y las consecuencias inesperadas a la par de compulsiones violentas como la avaricia, la añoranza y la inquietud, pues son estas fuerzas destructoras, y no la percepción enraizada de legitimidad cultural, las que primordialmente dan forma a la historia y a la difusión de las lenguas. (Greenblatt 2001, 62)

Esta afirmación respecto a la formación de la historia y a la difusión de las lenguas se asemeja a las teorías de Bajtín sobre las fuerzas *centrípetas* y *centrífugas* que, dialógicamente, dan forma a la historia y a la difusión de los diversos estratos sociales de las lenguas. Al alentar a otros críticos a comprometerse en los estudios sobre la movilidad, Greenblatt les pide que fijen su atención en la fuerza *centrífuga* del lenguaje, la fuerza que corresponde a la heteroglosia, a la rebeldía, al cambio. Bajo esta perspectiva, resulta interesante y a la vez extraño que Greenblatt dirija la mirada crítica lejos de “la percepción enraizada de legitimidad cultural”; sentimiento del que, sin duda, él mismo ha disfrutado plenamente en las últimas décadas por ser uno de los teóricos más destacados de la investigación literaria y cultural en los Estados Unidos de América.

En términos de Bajtín, el lenguaje de Greenblatt es “unitario” o “centrípeto” en cada punto. Tal y como lo define Bajtín:

Un lenguaje unitario común es un sistema de normas lingüísticas. Pero estas normas no constituyen un imperativo abstracto; se trata más bien de las fuerzas generadoras de la vida lingüística, fuerzas que luchan por sobreponerse a la heteroglosia del lenguaje, fuerzas que unifican y centralizan el pensamiento ideológico-verbal

y crean así, dentro de un lenguaje nacional heteroglota, el núcleo lingüístico firme y estable de un lenguaje literario oficialmente reconocido o bien, defienden un lenguaje ya formado de la presión siempre creciente de la heteroglosia. (Bajtín 1981, 270-271)

Aquí, el término “lenguaje nacional heteroglota” podría parecer descriptivo de la lista de fuerzas disruptivas que ofrece Greenblatt. Bajtín afirma: “Al lado de las fuerzas centrípetas, las fuerzas centrífugas del lenguaje continúan llevando a cabo su trabajo ininterrumpido; al lado de la centralización y unificación verbal-ideológica, el proceso ininterrumpido de descentralización y desunificación continúan adelante” (1981, 272). Si el lenguaje nacional heteroglota de Bajtín, la fuerza centrífuga de los lenguajes nacionales, corresponde a la fuerza disruptiva del lenguaje que describe Greenblatt, entonces resulta fascinante considerar que el proyecto al que invita Greenblatt, en su ensayo de 2001, es perfectamente congruente con el que elaboró Bajtín en 1934: “La lingüística, la estilística y la filosofía del lenguaje, que nacieron y cobraron su forma dentro de la corriente de las tendencias centralizadoras en la vida del lenguaje, han ignorado esta heteroglosia dialogizada que incluye a las fuerzas centrífugas en la vida del lenguaje” (Bajtín 1981, 273). Al igual que Greenblatt, Bajtín escribe en un lenguaje literario altamente centrípeto, pero Bajtín reconoce expresamente las contradicciones que se establecen entre su modo discursivo *unitario* y su recomendación para el estudio de la heteroglosia.

En este punto cabe preguntar: ¿Los estudios literarios han llegado a cerrar un círculo? ¿Estamos siendo testigos de un cambio hacia un nuevo estudio de la heteroglosia bajtiniana a partir de lo que Greenblatt llama “estudios sobre la movilidad”? Y si es así, ¿sería posible que la obra de Bajtín nos ayude a navegar en la vastedad de este complejo océano intertextual, permitiéndonos, por un lado, ser conscientes de nuestro lenguaje literario centrípeto y, por el otro, ser capaces de identificar y comprender la poética dialógica de los

diversos estratos de los sistemas sociolingüísticos? ¿Podría esta comprensión ocurrir tanto en el micro-nivel de la forma interna como en el macro-nivel de las dinámicas formales de la cultura? Y, a propósito de esto, ¿será posible derivar de la filosofía del lenguaje de Bajtín un marco teórico útil para entender las fuerzas disruptivas de “la colonización, el exilio, la migración, el nomadismo, la contaminación y las consecuencias inesperadas a la par de compulsiones violentas como la avaricia, la añoranza y la inquietud” (Greenblatt 2001, 62)? En resumen, ¿es posible formular de manera útil los estudios sobre la movilidad, teniendo como punto de partida el pensamiento dialógico de Bajtín?

Es posible considerar un amplio conjunto de textos creativos cuyos autores, de una forma u otra, han enfocado sus energías artísticas y creativas en la movilidad transnacional, el exilio, la colonización y en una inquietud psíquica general. No pretendo sugerir que todos los escritores que se comprometen con este tipo de asuntos sean aventureros o exiliados, aunque algunos lo son. Aunque Jane Austen era una persona sedentaria que escribía primordialmente sobre personas sedentarias, como lo han señalado críticos que van desde Edward Said hasta Vladimir Nabokov, la esclavitud del Nuevo Mundo pagó las cuentas de *Mansfield Park*, y esta reflexión puede darnos una lectura más enriquecedora de la complejidad de Austen. Como lo señala Said, la delicada pregunta de Fanny Price respecto a “la trata de esclavos” que permite que se sostenga la mansión podría invitar a una comparación con su propio estado colonizado (Said 2000, 347-367). En términos de Bajtín, la pregunta fuera de lugar que hace Fanny sería una manifestación de heteroglosia: no un acto de rebelión —en el contexto en el que ella plantea su pregunta aparentemente casual—, sino una fisura en la homogeneidad de la representación que hace la novela de un lenguaje social centrípeto y altamente represivo. Es un punto por el que otro discurso entra a la novela, un discurso ajeno y no centrípeto; es decir, un discurso heteroglota. En los términos de la fuerza centrífuga de esta heteroglosia, puede entenderse que esta fisura corresponde a los extraordinarios

experimentos formales que hace Austen, en esta novela, con el pensamiento representado desde distintos puntos de vista; así como a su audaz innovación al contrastar distintos niveles lingüísticos de clase social entre Mansfield Park y Portsmouth —en donde Portsmouth es, significativamente, un puerto hacia el Nuevo Mundo sobre el que Fanny se atreve a preguntar—.

Sería difícil negar la conocida afirmación de que el exilio y el auto-exilio alcanzan un estatus especial en el periodo vanguardista de principios del siglo xx. Consideremos, por ejemplo, a los vanguardistas que viajaron a México en busca de la periferia de la cultura metropolitana; en busca de lo que Mary Louise Pratt denomina las “zonas de contacto” entre las distintas culturas. El viaje vanguardista a México era, en general, un modo de auto-exilio que, en palabras de Iain Chambers, es “una forma de buscar pleito con el lugar del que uno proviene” (Chambers 1994, 2). Stephen Crane, D. H. Lawrence, Katherine Anne Porter, Langston Hughes, Antonin Artaud, Malcolm Lowry, Sergei Eisenstein, Luis Buñuel y John Huston tenían pleito con sus metrópolis de origen, pleitos que se expresaban con reflexiones artísticas y fuerza experimental al momento del desconcierto del desplazamiento. Estos escritores y cineastas se destacan por sus importantes representaciones —por imperfectas que sean— de los mexicanos y de la cultura mexicana; representaciones de la otredad que pocos de los que se aventuran afuera de la metrópoli, hacia los márgenes, son capaces de lograr con tanta destreza, sensibilidad y fuerza.

Estas representaciones interculturales, como textos literarios y cinematográficos exitosos dentro de la cultura metropolitana, se han convertido en lo que Bajtín llamaría “la imagen de un lenguaje”; es decir, la imagen del idioma que es “México” en el lenguaje de la metrópoli. Con esto quiero decir que textos como *Bajo el volcán*, de Lowry, *La serpiente emplumada*, de Lawrence, los cuentos mexicanos de Porter y *Los olvidados*, de Buñuel, han pasado a ser, en la cultura metropolitana, “significantes complejos” del sistema sociolingüístico que es México. De ese modo, y por medio de ellos, algo

de México —ya sea distorsionado o apegado a la realidad— entra a la intertextualidad y al lenguaje cultural de la metrópoli a modo de heteroglosia: a modo de una fuerza de cambio.

En este sentido espacial, la heteroglosia bajtiniana comparte algo con el concepto de *transculturación*, que Pratt toma prestado del discurso antropológico y que sirve para explicar con una fuerza contundente la dinámica formal y cultural de estos textos vanguardistas. Estos mismos textos destacan no solo por sus transculturaciones, es decir, su heteroglosia de texto vanguardista, sino también por sus transformaciones lingüísticas, o bien, su *heteroglosia literaria*. Para los proyectos vanguardistas era indispensable romper con el endurecido formato de la producción literaria desarrollada antes de la Primera Guerra Mundial; y los cineastas como Buñuel y Huston generalmente se desentendían de las desgastadas fórmulas de la narrativa de las tradiciones fílmicas estadounidenses y mexicanas. Semejantes rupturas son un tipo de heteroglosia; son resistencia, en el nivel socio-lingüístico de la práctica literaria, contra la fuerza centrípeta del lenguaje que insiste en los géneros bien definidos y en la adherencia a las normas establecidas.

Joyce, Faulkner, Porter, Kafka, Woolf, Lowry, Lawrence, Buñuel, Eisenstein, Welles, Lang y Huston manifiestan esa fuerza centrífuga de resistencia en sus fusiones lingüísticas, en sus parodias y experimentaciones: en su “modernidad”. Los posmodernistas que les siguieron, como Nabokov, Borges, Pynchon, Barthelme, Perec, Fuentes, Sarduy, Carpentier, Cabrera Infante, Lezama Lima, Bolaño, Herzog, Tarantino, Reygadas, Ruiz y Wong también estaban tan claramente sintonizados con esta fuerza centrífuga del lenguaje que, en sus textos y películas, rebasaron por mucho el alcance centrípeta de las representaciones metropolitanas y de las estrategias lingüísticas. En pocas palabras, los dos modos de inconformidad con la fuerza centrípeta del lenguaje, la cultural y la literaria, no son más que dos estratos distintos de la misma dinámica socio-lingüística centrífuga de la heteroglosia.

Si hemos de ampliar el campo de la heteroglosia de esta manera, si hemos de utilizar su marco conceptual para nuevos cometidos, entonces debemos considerar otros niveles de lenguaje social en los que se pueda aplicar. Verbigracia, podemos mencionar que Bajtín no le tenía demasiado aprecio a la poesía, pues la consideraba antitética respecto a la polifonía, ya que privilegiaba una sola voz y ritmo, por encima y en contra de la inclusión ampliamente intertextual de los lenguajes abiertos y vivos que él creía que la novela sí podía capturar. Pero esa idea *monológica* de la poesía únicamente se aplica en el nivel literario y no explica aquel otro estrato lingüístico de la poesía entendida como práctica cultural. La poeta Delmira Agustini, por ejemplo, podría ser considerada por Bajtín una escritora monológica y no heteroglota, en el nivel literario del lenguaje *novelesco*; su expresión verbal a través de la poesía lírica representa solo una voz, la de ella, sin representar ninguna polifonía ni dialogismo, por lo menos en la superficie. Pero su voz, en el contexto cultural de la polifonía dialógica de todas las voces poéticas de Uruguay a principio del siglo xx, nos permite tener otra óptica. En este contexto, Agustini puede ser considerada como extremadamente heteroglota, en el nivel de lenguaje poético en sí mismo, vinculado intertextualmente a la estética modernista propuesta por Rubén Darío (máximo poeta vanguardista de su época en las Américas); fue ella la que rompió con todas las formas previas de la poesía. Una otra pregunta, quizás más importante, sería: ¿no podría la obra de Agustini ser considerada como una rebelión violenta, en el nivel socio-lingüístico, en contra de los patrones culturales uruguayos de 1900, que censuraban que las mujeres escribieran poesía erótica? Consideremos el atrevido poder de sus imágenes sexuales:

Inaccesible... Si otra vez mi vida
Cruzas, dando a la tierra removida
Siembra de oro tu verbo fecundo,
Tú curarás la misteriosa herida:

Lirio de muerte, cóndor de vida,
¡Flor de tu beso que perfuma el mundo! (Agustini 2002, 376)

Si mi premisa es correcta, la poesía abiertamente sexual de Agustini puede entenderse como una manifestación profundamente feminista de la fuerza centrífuga del lenguaje, independientemente de que Agustini se considerara a sí misma feminista o no. De esta manera, Agustini logró la centrifugalidad tanto en los estratos culturales del lenguaje como en los literarios. Las ideas de Bajtín, liberadas así de su tendencia exclusiva que privilegia la novela, pueden aportar un modo dialógico de comprender tanto las consideraciones culturales como las formales, ahora opuestas entre sí en el discurso de los estudios literarios.

Vanguardismo como parásito

El hecho de que el vanguardismo europeo llegara a ser el modo literario internacional por excelencia presenta un problema para la visión dialógica bajtiniana sobre la tensión que prevalece entre las tendencias centrípeta y centrífuga del lenguaje. Pues, mientras que una gran cantidad de ejemplos de lo que Bajtín denomina “lenguas unitarias comunes” tienen tendencias centralizadoras extremas, en las que incluso una pequeña desviación fuera del sistema de normas lingüísticas puede constituir una herejía, la norma centrípeta más rígida de los vanguardistas es precisamente su énfasis en la experimentación radical per se. Esto nos lleva a una paradoja en la que, como lo dice sucintamente Caren Kaplan, “los vanguardismos promueven a la vez la innovación y la convención, el cambio y la estabilidad” (Kaplan 1996, 35). Resulta pertinente aquí para la teoría bajtiniana, en lo que concierne a esta conocida paradoja vanguardista, que las fuerzas del cambio en el lenguaje o en las formas literarias no necesariamente son centrífugas. Es decir, la necesidad de un cambio hacia la heteroglosia podría estar codificada dentro de un

discurso unitario y tener un tipo de lógica interna. Por otra parte, como el vanguardismo generalmente satisface su necesidad de cambio heteroglota por medio de la transculturación —de la absorción de innovaciones formales y de intertextos narrativos de tradiciones periféricas—, se enriquece y se fortalece incluso al obedecer sus propios imperativos de desviación, experimentación y perversión de sí mismo. Podríamos decir entonces que la ideología centrípeta del vanguardismo reconoce y explota la fuerza de la heteroglosia al apropiarse de la otredad formal y cultural.

Esta aleación inusual de lo centrípeta y lo centrífugo ha sido criticada con frecuencia, en especial por los teóricos poscolonialistas. Susan Sontag describe, por ejemplo, el problemático proyecto de los escritos de Artaud, inspirados por el peyote, sobre los indígenas tarahumara:

Esta nostalgia de un pasado tan ecléctico que se vuelve ilocalizable en términos históricos es una faceta de la sensibilidad vanguardista que, en las últimas décadas, parece cada vez más sospechosa. Es el refinamiento extremo de la visión colonialista, una explotación imaginativa de las culturas no blancas, cuyas vidas simplifica drásticamente además de despojarlas de su sabiduría y parodiarla. (Sontag 1976, XL)

En contraste con esto, cuando uno de los muchos vanguardismos gana terreno en la vida intelectual y artística de las propias culturas periféricas, tiende a otorgar a sus neófitos vanguardistas un fuerte subsidio de capital cultural y vitalidad artística. En México, por ejemplo, se puede pensar en movimientos como el *estridentismo* y los *contemporáneos*, o en escritores individuales como Octavio Paz y Juan Rulfo. De este modo, el discurso metropolitano centrípeta, con una lógica interna de experimentación centrífuga, *siembra* la periferia y comienza de nuevo su ciclo de vida.

Este fenómeno de siembra ha sido descrito por los comparatistas con varias metáforas, que incluyen el canibalismo, el colonialismo y

el imperialismo, Aquí me interesa proponer una afirmación alternativa: el vanguardismo es un parásito. Para comprender esta aseveración, voy a valirme de la etimología del término. La palabra parásito proviene del griego *parasitos*, que literalmente significa ‘al lado del grano’ y, por lo tanto, metafóricamente se refiere ‘al que también come’ o ‘el compañero de mesa’. El término aparece tardíamente en las lenguas modernas: el *Pantagruel* de Rabelais estuvo entre los primeros textos en revivir la palabra “parásito” (en una cita de Plauto), después de eso apareció en el *Timón de Atenas*, de Shakespeare, en el *Volpone*, de Jonson, en escritos de Marx y Engels (con frecuencia refiriéndolo a usureros y otros capitalistas) y en *Mein Kampf*, de Hitler (en donde se usa para referirse a los judíos)³. Después apareció como figura fundamental de los escritos sobre deconstrucción de Jacques Derrida y J. Hillis Miller, entre otros⁴.

Resulta interesante observar el significado histórico del término como el “vividor”, en relación a la evolución de su significado biológico como “un animal o planta que vive en o sobre otro organismo (al que técnicamente se le conoce como *huésped*) y que es de donde obtiene directamente sus nutrientes”. En inglés y en español, la palabra “parásito” no se usó para denotar pulgas, sanguijuelas o cosas similares, sino hasta principios del siglo XVIII⁵. Los angloparlantes e hispanoparlantes estamos más familiarizados con esta definición biológica del término; por lo general creemos que estamos haciendo uso de un tropo del lenguaje cuando llamamos a alguien “parásito”, a pesar de que los usos originales de la palabra fueran exclusivamente para referirse a personas. Esto indica que la denotación del término ha experimentado una especie de odisea semiológica, desde los días de los acólitos griegos; además revela el hecho de que las varias funciones metafóricas son, por sí mismas, parasitarias de la palabra “parásito”, y

3 Para mayor información, véase Chang 2003, 1-2.

4 Véase “Logic of the parasite”, de Jacques Derrida, en *Of Grammatology* (1976, 54); y “The Critic as Host”, de J. Hillis Miller, en *Deconstruction and Criticism*, (1979, 217-253).

5 *Oxford English Dictionary*, s.v. “parasite”.

que han sobrevivido y evolucionado exitosamente como resultado de la interpretación repetida y de la representación imitativa⁶.

En sus escritos de 1982, Michel Serres propone al parásito como una figura post-estructuralista para los seres humanos: “La historia oculta el hecho de que el hombre es el parásito universal, que todos y todo lo que lo rodea es un espacio hospitalario” (1982, 24). Serres entiende el lenguaje y la cultura como un hábitat natural para los seres humanos y argumenta que la relación que mantienen con el hábitat es fundamentalmente parasítica:

El hijo del hombre no vive solo de pan [...] necesita también lenguaje, información y cultura para conformar su medio ambiente, un mundo circundante sin el cual moriría [...] Si el parasitismo en general supone que el huésped sea un mundo circundante [...] [entonces] todos somos parásitos de nuestra[s] lengua[s]”. (Serres 1982, 230)

En la concepción de Serres sería posible, por ejemplo, que James Joyce fuera parasítico del idioma y cultura italianos, en Trieste, o Luis Buñuel del idioma y cultura franceses, en París. Sin embargo, el libro de Serres trata primordialmente de filosofía y de la amplia relación que existe entre los seres humanos y su medio ambiente, más que de fenómenos como el vanguardismo o la literatura en sí.

David Cowart aplica la idea del parasitismo directamente al estudio de los textos literarios. En un libro de 1993, argumenta que los términos académicos como *influencia* e *intertextualidad* son inadecuados para describir las relaciones de interdependencia entre los textos⁷ (Cowart 1993). Por lo tanto, toma prestado el léxico de la biología para ayudarse a dar forma y matiz a estas relaciones y, a par-

6 Los lectores familiarizados con las ideas de Richard Dawkins pueden reconocer aquí algo semejante a la teoría de los memes que él propone en *The Selfish Gene*, (1976, 206); sin embargo, su teoría de memes y versiones posteriores de ella resultan instrumentos relativamente obtusos, pues no dan cuenta de fenómenos tan primordiales como la interpretación, la traducción y la representación creativa en la transmisión ideacional.

7 Por sorprendente que sea, Cowart no hace referencia al libro de Serres.

tir de ellos, identifica tres categorías de interdependencia textual: el *parasitismo*, en el que el texto posterior se beneficia a “expensas” de la reputación del texto anterior; el *mutualismo* o *simbiosis*, en donde ambos textos se benefician; y el *comensalismo*, en el que el texto nuevo se beneficia, pero no ocasiona ni daño ni beneficio a la reputación del texto anterior. Cowart utiliza estos términos para mostrar que los textos posmodernistas, que son excepcionalmente conscientes de su propia dinámica de intertextualidad, representan un cambio de paradigma que subvierte la forma en que opera la textualidad al momento de hacerse consciente de ella. Como lo dice Robert Kiely:

[Cowart] muestra que, cada vez con más frecuencia, el texto anterior se vuelve un objeto de deconstrucción y de reciclaje irreverente. La alusión, la citación y la imitación, que nunca son actos neutrales, con el tiempo se han vuelto cada vez más subversivos. (Kiely 1994, 916)

No obstante, a pesar de que este modelo biológico de textualidad es una contribución útil, la idea de que lo que en realidad está en juego es la “reputación” del texto parece ser una limitación tremenda. Las nociones absolutas de *beneficio* o *perjuicio*, que son esencialmente indisputables para los biólogos, resultan demasiado subjetivas en relación a la reputación de un texto, porque los distintos lectores suelen tener opiniones extremadamente diversas.

Sin duda, Cowart es astuto al enfocarse en los aspectos parasíticos de los textos posmodernistas. El posmodernismo, así como el vanguardismo, es un discurso centrípeto, cuya lógica interna privilegia la experimentación y la apropiación de culturas periféricas, y también ha encontrado tierra fértil en muchas de las culturas periféricas a las que ha llegado. Sin embargo, si el parasitismo ha de servir como un concepto útil para comprender las fuerzas centrífugas disruptivas de las que habla Greenblatt: “la colonización, el exilio, la migración, el nomadismo, la contaminación y las consecuencias inesperadas a la par de compulsiones violentas como la avaricia, la añoranza y la inquietud”, entonces debe ser entendido en una forma radicalmente

distinta de las concepciones unidireccionales del parasitismo utilizadas por Serres y Cowart. Más que simplemente imaginar a los autores y textos posteriores como parásitos de los textos anteriores, o como parasitarios de sus “medio ambientes” lingüísticos, debemos ahora imaginar que también los primeros autores, textos, lenguajes e ideas parasitan a los textos actuales. Es decir que no solo se trata de que los textos actuales toman su material prestado de los textos anteriores, los parodian, citan, plagian, elogian o desprecian, sino que este tomar prestado sirve *simultáneamente* a los textos anteriores, en tanto que promueve la renovación de sus vidas.

Los lectores de J. Hillis Miller notarán que esta idea está un tanto “parasitada” por el modelo de parasitismo que él teoriza en su ensayo “The Critic as Host”, de 1976:

El poema nuevo necesita y a la vez destruye a sus textos anteriores. Y hace las veces tanto de parásito, al nutrirse displicentemente de su sustancia, como de huésped siniestro que los debilita al invitarlos a su casa, así como el Caballero Verde invita a Gawain. (Miller 1976, 447).

Pero la trabajosa deconstrucción que hace Miller de la relación huésped/parásito se vuelve tan enmarañada, por la jerga y reflexividad teórica con que la aborda, que la enorme fuerza de su propuesta principal se disipa en su propia expresión. No obstante, su concepto de parasitismo, que fue ignorado por Serres y Cowart⁸, es en definitiva mucho más cercano al que aquí quiero desarrollar. Sin embargo, mientras que Miller está en lo correcto cuando afirma que un texto posterior puede ser parasítico de uno anterior, pierde la ocasión de señalar que un texto anterior también puede ser parasítico de un texto posterior, en cuanto el texto posterior renueva y re-presenta su “sustancia”; seguramente en el modelo de Miller, el texto anterior no puede obtener su sustento de un huésped tan inhospitalario como el

8 Han-Liang Chang especula que Serres no había leído el ensayo de Miller (véase Chang 2003, 31-32).

Caballero Verde. Cuando más se acerca Miller al reconocimiento del mutualismo o parasitismo bidireccional, en la dinámica de la teoría de intertextualidad, es al decir: “Cualquier poema [...] es parasítico [...] de poemas anteriores \varnothing contiene poemas anteriores como parásitos” (1979, 225) [El énfasis es del autor]. Al argumentar que debemos concebir el poema ya sea como parásito de una obra anterior \varnothing como parasitado por ella, Miller revela la debilidad fundamental de su caso, una debilidad endémica de la deconstrucción y de otro tipo de propuestas teóricas que se basan en la indeterminación. Él insiste en que las relaciones parasitarias entre los textos deben ser concebidas en un estado de “oscilación indecidible”:

[L]a relación que existe en el poema entre una y otra de sus partes, o la relación que tiene el poema con textos anteriores y posteriores a él es una versión de la relación de parásito a huésped. Ejemplifica la oscilación indecidible de esa relación. Es imposible decidir cuál es el elemento parásito; cuál, el huésped; cuál domina o circunda al otro. (Miller 1979, 233)

Dicho de otro modo, ningún tipo de parasitismo simultáneo, mutuo o bidireccional es una posibilidad para Miller, pues la simultaneidad es un concepto tan distinto de la “oscilación indecidible” como la afirmación “A y B” es distinta de “A \varnothing B”.

Lo anterior confirma otra debilidad de las diferentes metáforas y modelos parasíticos de Miller, así como de la propia teoría deconstruccionista de la “oscilación indecidible”: tienden a ser categóricamente negativos. A pesar de que Miller advierte que los parásitos también pueden proveerles algo a sus huéspedes, el énfasis que pone en los aspectos hostiles del parasitismo lo conduce a la conclusión infundada de que un poema nuevo no solo “necesita a los textos anteriores” sino que también “los destruye”. Esta aseveración comete un error similar al de Cowart, en cuanto supone que un texto posterior puede tener un efecto medible en un texto anterior, un efecto destructivo que todos los lectores reconocerían. Pero de ninguna

manera destruye los textos anteriores, pues incluso las alusiones intertextuales de las invectivas más mordaces enfocan la atención de nuevos lectores en los textos viejos y, por lo tanto, le dan nueva vida a su sustancia ideacional y nuevas oportunidades para replicarse en la biósfera cultural. Desde el punto de vista de la idea, o de un conjunto de ideas como el vanguardismo, el objetivo centrípeto de la auto-perpetuación intertextual depende de parasitar tantos textos y mentes como sea posible en la lucha por la sobrevivencia, por la proliferación en el espacio y en el tiempo.

El parasitismo y el pensamiento biológico de Bajtín

Todas las teorías de parasitismo de las que he hablado aquí se basan en metáforas biológicas, lo que sugiere la posibilidad de complementariedad con las metáforas biológicas de Bajtín. En sus ensayos teóricos sobre la novela, Bajtín usa con cierta frecuencia términos que equiparan el género de la novela a una especie relativamente joven luchando contra otros géneros para sobrevivir:

Entre los géneros que desde hace mucho tiempo están completos y, en parte, ya muertos, la novela es el único género en desarrollo. Es el único género que nació y se nutrió en una nueva era de la historia del mundo y, por lo tanto, está profundamente emparentado con esa era, mientras que los otros géneros mayores entraron a esa nueva era como formas ya fijas, como un legado, y solo hasta ahora se están adaptando, algunos mejor, otros peor, a las nuevas condiciones de su existencia. En comparación con ellos, la novela parece ser una criatura de una especie distinta. No se lleva muy bien con otros géneros. Lucha por su propia hegemonía en la literatura; siempre que triunfa, los otros géneros más viejos decaen. (Holquist citado en Bajtín 1981, 4)

Como lo ha argumentado Michael Holquist, la obra de Bajtín está saturada de esta variedad de “pensamiento biológico”. Yo añadiría que sus concepciones de ecología y biología evolucionista, a pesar de

no hacerlo explícitamente, parecen moldear muchas de sus formas de expresión y de sus propuestas teóricas. Un ejemplo pertinente es la descripción que hace Bajtín de algo semejante a un parásito conceptual como elemento constitutivo de una “ideología” que representa “una forma particular de ver el mundo”. Cuando un personaje novelístico expresa una forma distintiva de ver el mundo, sirve de “ideólogo”, y a los elementos constitutivos de esta visión del mundo se les denomina “ideologemas”: “la persona que habla en la novela es siempre, en alguna medida, un ideólogo, y sus palabras son siempre ideologemas. Un lenguaje particular en una novela siempre es una forma particular de ver el mundo” (Bajtín 1981, 333). La cercanía de estos conceptos con el de parásito, como un “organismo” intertextual agresivo, puede verse con especial claridad cuando Bajtín habla sobre la transmisión de ideologemas en el habla de todos los días:

En la composición de casi todas las enunciaciones que pronuncia una persona social, desde una respuesta breve en un diálogo casual, hasta grandes obras verbales-ideológicas (literarias, eruditas y otras), se puede identificar un número significativo de palabras de las que, de manera explícita o implícita, se admite que son ajenas y que se transmiten por una variedad de medios. Dentro del ámbito de casi cada enunciación hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro, un proceso en el que se oponen o se animan entre ellas dialógicamente. La enunciación así concebida es un organismo considerablemente más complejo y dinámico de lo que parece cuando está construido simplemente como algo que articula la intención de la persona que la pronuncia. (Bajtín 1981, 354-355)

Bajtín repite esta idea en una miríada de formas y contextos, pero la esencia sigue siendo la misma: “en todo momento hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro”. De ese mismo modo, la lucha por la supervivencia está siempre presente en los movimientos literarios y artísticos de

vanguardia (dadaísmo, ultraísmo, surrealismo, futurismo, etc.), conforme compiten por proliferar centrífugamente a través de mares y entre múltiples mentes, parasitándolas.

Heteroglosia espacial y nación

La noción de la transmisión parasítica de los vanguardismos, entre los océanos y las fronteras, promueve preguntas sobre la naturaleza de la conciencia nacional, en un paradigma de intertextualidad espacial. Debido a que Bajtín, así como Erich Auerbach, habla sobre la evolución de las tendencias y de las fuerzas lingüísticas en grandes extensiones geográficas e históricas, es difícil acusarlo de algún tipo de miopía. No obstante, creo que la concepción bajtiniana de *lenguaje nacional heteroglota*, que traté en la primera parte del presente artículo, habría prosperado si hubiera tenido el beneficio del pequeño libro de Benedict Anderson *Comunidades imaginadas*. En mi visión, la noción bajtiniana de nación, más bien hueca y deshistorizada, está radicalmente mejorada, de varias formas, por la obra de Anderson. Primero, la idea primordial de Anderson de que la nación moderna es una abstracción creada de forma intersubjetiva que toma la forma de una *comunidad imaginada* encaja con el concepto bajtiniano de *heteroglosia social*, como un conjunto intersubjetivo de puntos de vista sobre el mundo:

Todas las lenguas de la heteroglosia, cualquiera que sea el principio que subyace en ellas y que las hace únicas, son puntos de vista específicos sobre el mundo, formas para conceptualizar al mundo en palabras, en visiones del mundo específicas, cada una caracterizada por sus propios objetos, significados y valores. Como tal, todas podrían estar yuxtapuestas entre sí y podrían complementarse la una a la otra, contradecirse entre sí y estar interrelacionadas dialógicamente. Es así como se encuentran entre sí y coexisten en las conciencias de gente real, pero en primer lugar y sobre todo, en la conciencia creadora de la gente que escribe novelas. Por tanto, estas lenguas

viven una vida real, luchan y evolucionan en un medio ambiente de heteroglosia. (Bajtín 1981, 293)

Segundo, el concepto bajtiniano de nación parece más o menos sinónimo del concepto de reino dinástico, que Anderson y predecesores como Ernest Renan han entendido como un precursor de la nación moderna, aunque sea distinto a ella. Desde luego, Bajtín pudo haberse sentido impedido para hablar sobre la nación moderna de Occidente, bajo las condiciones en que estaba escribiendo en el régimen soviético, pero eso es una mera conjetura. En cualquier caso, creo que la teoría dialógica de Bajtín, de las fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje, complementa y es complementada a su vez por la admirable narrativa de Anderson sobre los efectos que causó el “capitalismo impreso” (*print-capitalism*) en la formación de las conciencias nacionales modernas.

Anderson da tres razones por las que las lenguas de imprenta formaron la base de esta nueva forma de conciencia:

Primero y primordialmente, crean campos unificados de intercambio y comunicación por debajo del latín y por encima de los vernáculos hablados. Los hablantes de la enorme variedad de tipos de francés, inglés o español a quienes les parecería difícil o incluso imposible comprenderse entre ellos en una conversación, se volvieron capaces de entenderse por medio de la letra impresa y el papel. [...] Segundo, el capitalismo impreso le dio una nueva fijeza al lenguaje, que en el largo plazo ayudó a construir esa imagen de antigüedad tan fundamental para la idea subjetiva de nación. [...] Por lo tanto, mientras que el idioma francés del siglo XII difería evidentemente del francés escrito por Villon en el siglo XV, la tasa de cambios disminuyó de forma notable en el siglo XVI [...] las palabras de nuestros antepasados del siglo XVII son accesibles para nosotros de un modo que no lo eran, para Villon, las palabras de sus antepasados del siglo XII. [...] Tercero, el capitalismo impreso creó lenguas de poder de una especie distinta de los vernáculos administrativos anteriores.

Algunos dialectos eran inevitablemente más “cercanos” a las lenguas impresas y dominaron sus formas finales. Sus primos en condiciones menos ventajosas, todavía asimilables a la lengua impresa emergente, perdieron casta, sobre todo, porque fracasaron (o solo fueron parcialmente exitosos) al insistir en su propia forma impresa. (Anderson 1991, 44-45)

Estos tres factores conforman una explicación casi darwiniana de la diferenciación de las conciencias nacionales modernas bajo la presión evolutiva del capitalismo impreso; por lo tanto, con respecto a la formación de lenguas nacionales, Anderson hace una teoría análoga a la de la *selección natural* de Darwin, que podríamos llamar *selección nacional*. De ese modo, Anderson hace un recuento historizado y geográficamente específico de por lo menos una instancia del pensamiento biológico de Bajtín sobre las fuerzas lingüísticas en tensión dinámica entre sí, que evolucionan con el tiempo. A pesar de que Bajtín se enfoca en el desarrollo de una forma novelística de conciencia, no establece el vínculo entre ese desarrollo y la emergencia de una nueva forma de comunidad nacional imaginada. Bajtín parece ignorar el triunfo gradual de las lenguas unitarias centrípetas, entre los muchos dialectos centrífugos de heteroglosia que compiten y que fueron afectados por el capitalismo impreso luego del advenimiento de la imprenta de Gutenberg. A pesar de que, como lo ha argumentado Ann Banfield, el lenguaje escrito posee una “calidad abstracta” que no tiene el lenguaje hablado, dado que la ortografía fija de la cultura impresa generalmente no refleja las diferencias dialectales de pronunciación (véase Banfield 1981), Anderson muestra de manera convincente que las modificaciones intertextuales lentamente unificadoras que el capitalismo impreso hizo surgir incluso en los dialectos hablados, desempeñaron un papel muy importante en la formación de una nueva forma de conciencia de nación en Europa.

También dije que el paradigma bajtiniano de “lenguaje nacional heteroglota” complementa el de Anderson. Si el advenimiento del capitalismo impreso y el surgimiento de la conciencia de nación

como una nueva forma de comunidad imaginada representan por lo menos un triunfo aleatorio de las formas centrípetas sobre las formas centrífugas del lenguaje, es muy útil recordar que, a pesar de esa victoria, la heteroglosia en todos sus niveles continúa siendo el “medio ambiente” interactivo que describe Anderson de la conciencia nacional que va estabilizándose gradualmente. En palabras de Bajtín:

[L]as fuerzas centrípetas en la vida del lenguaje, incluidas en un “lenguaje unitario”, funcionan desde la heteroglosia. En cualquier momento dado de esta evolución, el lenguaje está estratificado no solo en dialectos lingüísticos en el sentido estricto de la palabra (conforme a los hacedores de lingüística formal, en especial de la fonética), sino también —y para nosotros este es el punto central— en lenguajes que son socio-ideológicos: los lenguajes de grupos sociales, los lenguajes “profesionales” y “genéricos”, los lenguajes de generaciones, y así sucesivamente. [...] Una vez efectuadas la estratificación y la heteroglosia, no solo son una constante estática de la vida lingüística, sino lo que asegura su dinámica: la estratificación y la heteroglosia se amplían y profundizan siempre y cuando el lenguaje esté vivo y en desarrollo. (Bajtín 1981, 272-273)

Concebir la heteroglosia como una “constante de la vida lingüística” en tensión dinámica con el factor de tendencias lingüísticas centralizadoras, y en el contexto histórico y geográficamente específico del ascenso de la conciencia nacional, le añade una dimensión crucial a la narrativa de Anderson. Como lo explica Pratt, “Anderson ha discutido de manera intrigante que, a diferencia del típico análisis difusionista, el modelo de la nación moderna fue mayormente probado en América e importado a Europa durante el siglo XIX” (Pratt 1992, 140). Ahora consideremos lo siguiente: cuando la metáfora de Bajtín sobre la tensión entre las fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje se analiza en términos históricos y geográficos, es posible entender que se corresponde con metrópoli y margen, centro y periferia,

imperialismo y resistencia. Una vez enmarcado de esta forma, el argumento de Anderson respecto a que la forma moderna de conciencia nacional evolucionó no en la metrópoli, sino en los márgenes, en la periferia, en la “zona de contacto” de resistencia, puede entenderse como un ejemplo admirable de la fuerza generadora y centrífuga del lenguaje nacional heteroglota teorizado por Bajtín.

Para resumir, una vez que hemos deducido y comprendido los conceptos bajtinianos de fuerzas centrípetas y centrífugas en el reino del tiempo y el espacio, de la historia y la geografía, por medio del concepto de la formación de conciencia nacional, podemos hacer que este modelo teórico refiera preguntas respecto a la centrifugabilidad vanguardista. Lo primero que se vuelve claro es que no estamos hablando de culturas, lenguajes nacionales o individuos, como entidades u organismos “enraizados”. Son más bien como parásitos móviles que tienen el potencial para viajar constantemente en busca de nuevos huéspedes. Por lo tanto, el *viaje* se convierte en un importante concepto guía. En palabras de James Clifford:

Si repensamos la cultura [...] en términos de viaje, entonces la inclinación orgánica y naturalizante del término cultura —entendida como un cuerpo enraizado que crece, vive, muere, etc.— se pone en duda. Las historicidades construidas y disputadas, los sitios de desplazamiento, la interferencia y la interacción aparecen más claramente a la vista. (Clifford 1992, 101)

Tales sitios se corresponden con una heteroglosia espacial, zonas de contacto que cambian a las propias culturas o naciones que las cuestionan o alteran dialógicamente. Y sin embargo, quizás recuperemos el “pensamiento biológico” de Bajtín al entender fenómenos culturales como la conciencia nacional y el vanguardismo, no como organismos enraizados, sino como una especie de enjambre o nube contagiosa de parásitos que gira alrededor del mundo, replicándose.

Agradecimientos

Agradezco la gran labor de traducción realizada por Ileana Villareal, sin cuya ayuda la publicación de este ensayo no hubiera sido posible. También agradezco los comentarios de los árbitros de esta revista, los cuales me ayudaron mucho.

Obras citadas

- Agustini, Delmira. 2002. “‘El hombre muerto.’ Delmira Agustini (1886-1914)”. En *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, 369-377. Eds. John Garganigo et al. New Jersey: Prentice Hall.
- Alter, Robert. 1989. *The pleasures of reading in an ideological age*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism: revised edition*. Londres: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bajtín, Mijail. 1981. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Banfield, Ann. 1981. *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Brenkman, John. 2000. “Extreme Criticism”. En *What’s left of theory?* Eds. Judith Butler, John Guillory y Kendall Thomas. Nueva York: Routledge.
- Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, culture, identity*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Chang, Han-Liang. 2003. “Notes toward a semiology of parasitism”. *Sign Systems Studies* 31, n.º 2: 1-14.
- Clifford, James. 1992. “Traveling cultures”. En *Cultural studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler. Nueva York, Londres: Routledge.
- Cowart, David. 1993. *Literary symbiosis: The reconfigured text in twentieth-century writing*. Atenas, Londres: University of Georgia Press.
- Dawkins, Richard. 1976. *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press.

- Derrida, Jacques. 1976. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dimock, Wai Chee. 2006. *Through other continents: American literature across deep time*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenblatt, Stephen. 2001. "Racial memory and literary history". *PMLA* 116, n.º 1: 48-63.
- Jameson, Frederic. 1981. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of travel: Postmodern discourses of displacement*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kiely, Robert. 1994. "Literary symbiosis: the reconfigured text in twentieth century writing". Reseña del libro *The reconfigured text in twentieth-century writing*, de David Cowart. *Modern Fiction Studies* 40, n.º 4: 916-918.
- Miller, J. Hillis. 1979. "The Critic as host". En *Deconstruction and criticism*, 217-253. Nueva York: Seabury Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Said, Edward. 2000. "Jane Austen and empire". En *The Edward Said Reader*. Eds. Moustafa Bayoumi y Andrew Rubin. Nueva York: Vintage Books.
- Serres, Michel. 1982. *The parasite*. Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press.
- Sontag, Susan. 1976. Introducción. En *Antonin Artaud: selected writings*. Ed. Susan Sontag. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA Y LOS ÓRDENES DE LA VIDA: LECTURA, EXPERIENCIA Y SUBJETIVIDAD

Carolina Cuesta

Universidad Nacional de La Plata – La Plata, Argentina
deptole@fahce.unlp.edu.ar

En este trabajo se abordará el objeto de estudio enseñanza de la literatura desde una perspectiva social y cultural. Dicha decisión supone la búsqueda de conceptualizaciones sobre la lectura y la literatura en sus relaciones con otros conceptos, como experiencia y subjetividad. Se plantea la necesidad de redefinir qué se entiende por estas categorías en la investigación sobre la enseñanza de la literatura; más cuando los textos literarios son interpelados desde analogías que los estudiantes realizan con otras discursividades, a partir de sus creencias sobre la literatura: qué consideran real e irreal, verdadero o falso, respecto de los textos literarios y sus ficciones.

Palabras clave: enseñanza de la literatura; lectura; experiencia; subjetividad.

**O ENSINO DA LITERATURA E AS ORDENS DA VIDA:
LEITURA, EXPERIÊNCIA E SUBJETIVIDADE**

Neste trabalho aborda-se o objeto de estudo ensino de literatura a partir de uma perspectiva social e cultural. Essa decisão supõe a procura de conceptualizações sobre a leitura e a literatura em suas relações com outros conceitos, como experiência e subjetividade. Apresenta-se a necessidade de redefinir o que se entende por essas categorias na pesquisa sobre o ensino da literatura; principalmente quando os textos literários são interpelados desde analogias que os estudantes realizam com outras discursividades, a partir de suas crenças sobre a literatura: o que consideram irreal, verdadeiro ou falso, com relação aos textos literários e suas ficções.

Palavras-chave: ensino de literatura; leitura; experiência; subjetividade.

**THE TEACHING OF LITERATURE AND THE ORDERS OF LIFE:
READING, EXPERIENCE AND SUBJECTIVITY**

This article will address its topic, the teaching of literature, from a social and cultural perspective. This decision implies a search for conceptualizations on reading and literature in their relations with other concepts, such as experience and subjectivity. It becomes necessary to redefine what we understand by these categories in research on the teaching of literature, especially when literary texts are approached from the standpoint of parallels which the students establish with other discursivities, on the basis of their beliefs about literature: what they consider real or unreal, true or false, concerning literary texts and their fictions.

Keywords: education of literature; reading; experience; subjectivity.

Antecedentes de la investigación

EN OTROS TRABAJOS DEDICADOS A la investigación de la enseñanza de la literatura (Cuesta 2003; 2006; 2010; 2011), hemos demostrado la posibilidad de localizar una zona de las clases de literatura en la que constantemente los alumnos, con sus preguntas y comentarios, se detienen en palabras, frases, caracterizaciones de voces o personajes, que develan la hechura literaria, su artificio. En general, las intervenciones de los alumnos están fundadas en analogías recurrentes con lo que ellos consideran *el mundo real*. Estas *evaluaciones sociodiscursivas* (Bronckart y Plazaola Giger 2007) reenvían constantemente al mecanismo de la ficción, pero no de manera objetivada, sino como forma de validar lo que ellos consideran real, en homologación a lo verdadero¹; a través de dichas evaluaciones, los estudiantes definen sus gustos y señalan los saberes que pueden volverse explicación de los artificios. Sin embargo, esos saberes hablan de un objeto *literatura*, tanto de indagación como de enseñanza, que ha estallado y que, por lo tanto, contribuye a la desestabilización de la disciplina escolar Literatura:

Desde este punto de vista, un poco por doquier, la institución escolar ha ido a la quiebra, ella que era la que organizaba las guías del saber leer y del saber cómo descifrar. Aquí una vez más, la cultura de

- 1 Remitimos al lector a nuestra tesis de Doctorado en Letras (2011), *Lengua y Literatura: disciplina escolar. Hacia una metodología circunstanciada de su enseñanza*, en la que hemos desarrollado estos últimos avances con respecto a la enseñanza de la literatura. En esta investigación se encuentra el análisis específico de todos los casos de clases de literatura, de formación docente en Letras y formación en Didáctica de la lengua, así como de la literatura destinada a profesores y maestros y los encuentros de educación no formal registrados en distintos puntos de la Argentina. Básicamente, se trata de casos recolectados y estudiados mediante las directrices epistemológicas y metodológicas de la investigación social cualitativa. Los casos fueron protagonizados por jóvenes que se hallaban a mitad o final de los estudios secundarios, o que iniciaban su carrera en la universidad. En el trabajo también se realizan referencias a la educación primaria.

masas, en una gran distinción y una gran ecualización de los puntos de vista, ha nublado las pistas que daban acceso, en la univocidad, al objeto literario. (Robin 2002, 54)

Esto no significa, como señala Régine Robin, la sentencia de muerte de la escuela o de Literatura como disciplina escolar —tampoco de la literatura en sí ni de las teorías literarias—; se trata de replantear al objeto de estudio en todo aquello que lo excede, al igual que sus métodos de análisis, superados también por este nuevo estado de la situación (Robin 2002, 54). Así, la literatura, reconocida en sus diversos espacios de estudio, incluida la escuela, puede ser puesta a dialogar con una teoría general de los discursos, que permita reentenderla y rediseñar sus métodos de análisis. El caso que propone Robin para demostrar este estallido de la literatura —“ese suelo que se hunde” y que hace necesaria “una nueva concepción del campo literario”— es justamente el de “las fronteras borrosas entre el narrar y argumentar atrapados en el orden irreductible del lenguaje y sus representaciones de lo real” (2002, 55).

Perspectivas como la de Robin permiten entender la relevancia de los comentarios de los estudiantes de educación secundaria registrados en distintas escuelas de la Argentina (Cuesta 2011); comentarios que, dada su recurrencia, se presentan como casos susceptibles de generalización (Geertz 1992) que permiten validar la necesidad de pensar las relaciones entre nuevos conceptos en la literatura y su uso en la enseñanza². Intervenciones registradas en la provincia de Buenos Aires, Argentina, tales como: “No entiendo el final” o “no me gusta porque no tiene un final, no sabés qué pasó”, frente a un relato fantástico de Julio Cortázar; “por qué es tan rebuscado, no entiendo nada de lo que dice y me aburre”, luego de la lectura de un texto de Borges;

2 Formulamos ya no la necesidad de convalidar un campo llamado Didáctica de la Lengua y la Literatura, pues no cabe duda de que existe y se legitima cada vez más en quienes venimos especializándonos en sus temas de indagación, sino de reconocer el carácter transdisciplinario de la literatura y, con ello, sus nuevos problemas de estudio. Muchos de estos problemas están ligados

“como que vos tenés que ir armando la historia y entonces me pierdo por eso no puedo contársela”, después de leer *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson; “Nené es una mala mujer. Raba es buena porque se entrega por amor”, a raíz de una discusión sobre la lectura de *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig o “pero profesora qué es lo que te haría reír del Quijote” (Cuesta 2010, 9) son argumentos ofrecidos y solicitados a los docentes sobre las formas en que los textos literarios se construyen. No obstante, aunque este tipo de comentarios son repetidos, suelen ser descartados de las investigaciones sobre enseñanza de la literatura, ya que hablan de cómo los estudiantes reconocen sus opciones estéticas por la negativa. Con ello, también suelen quedar descartados para las problematizaciones acerca de las subjetividades y experiencias que la literatura motoriza, a través de su lectura y los comentarios que suscita (Cuesta 2006).

Los argumentos mencionados revelan qué implica leer en una clase de literatura y, con ello, la especificidad del objeto de indagación. Así mismo, las opiniones de los estudiantes pueden estar motivadas por la modalidad de un taller de lectura o no, es decir, muchas veces se motorizan por preguntas expresas de los profesores sobre los textos literarios, que pueden ir desde la clasificación de un narrador, la pertenencia a un género, una síntesis argumental, hasta qué han sentido o pensado a partir de la historia leída.

Más allá de las categorías de literatura y lectura

Por lo expuesto hasta el momento, es claro que estamos manejando hipótesis basadas en observaciones y relatos de clases de literatura; hipótesis que posibilitan desligarse de las categorías de lector

al estancamiento de la propia producción del campo, ya que aparece empanzanada en la repetición de sus propios reclamos de reconocimiento hacia los estudios literarios, lingüísticos, la investigación educativa y, especialmente, la didáctica y pedagogía en general. En todo caso, estas discusiones refieren a preocupaciones que no son las de los maestros y profesores, y tampoco las de los estudiantes, que cotidianamente protagonizan la enseñanza de la literatura —también de la lengua—, en las instituciones educativas (Cuesta 2011).

y lectura³, que con sus abstracciones terminan reificando la acción de leer. Este movimiento metodológico, pero también epistemológico, propio de las investigaciones cualitativas en ciencias sociales, nos ha posibilitado postular que, en realidad, las clases de literatura presentan cercanías a una noción de lectura como práctica social y cultural. No obstante, cabe aclarar que se trata esta noción en su sentido estricto para los estudios cualitativos o etnográficos, a saber, como negociación de significados en la interacción social que se da en el aula, siempre protagonizada por el texto, el docente y los alumnos. Interacción en la que ninguna de las partes puede, o logra, sobredeterminar sus significaciones por sobre las otras. En suma, la lectura, reconocida como práctica social y cultural, se define como una actividad productiva, no exenta de variabilidad, en los límites de las regulaciones de significados dadas por sus condiciones materiales y simbólicas (Rockwell 2005, 26-29).

Los fundamentos que validan el estatuto sociocultural de la lectura, sin embargo, sufren una serie de desplazamientos a la hora de trabajar en la investigación con las lecturas en/de la enseñanza de la literatura. La creencia de que hay *un* sentido en los textos literarios, que en tanto tal es medida y valor de las lecturas de los alumnos, tiene más que vigencia. Dicha postura encuentra justificación en distintos lugares: ya sea en la tradición historiográfica o la estructuralista escolar, solapadas entre sí, o en las perspectivas textualistas de los años noventa, en encastre con la psicogénesis; todas

- 3 En este caso en particular, se trata de la naturalización y utilización acrítica de algunos postulados y categorías de Iser (1987). En la Argentina, desde los años noventa, se han ido incorporando a la hiperproducción en didácticas de la lengua o la literatura ciertos conceptos que intentan dar cuenta del lector, a saber: *horizonte de expectativas* (Jauss 1987; 1989) y *lector modelo* (Eco 1981). Estos conceptos representan modelos de análisis crítico-literario, y no de análisis de individuos/personas/sujetos que leen, que ofrecen la categoría “lector” del mismo modo que las de “autor”, “género”, “voz”, etc. Los problemas de estas teorías, en su pretensión por querer homologar sus abstracciones a lectores “reales”, han sido desarrollados por Eagleton (1988), Bourdieu (1995) y Antezana (1999). Por nuestra parte, hemos analizado sus límites para el análisis de los alumnos y sus asignaciones de significados y sentidos a los textos, en el marco de la enseñanza de la literatura (Cuesta 2003).

estas, corrientes académicas que vienen signando una historia de la enseñanza de la literatura en el sistema educativo argentino de las últimas tres décadas. Dicha creencia puede materializarse en la idea de que el texto literario es un documento de época, que posee un sentido dado por sus mecanismos constitutivos o que sostiene una literalidad dada por sus formatos textuales. Lo anterior sostiene la continuidad de una concepción basada en la univocidad del sentido en los textos. Lo que no deja de ser una reformulación del antiguo problema teórico-literario basado en la inmanencia e inmutabilidad del sentido *en* los textos literarios, como forma y necesidad de localización de los significados. Es decir, se trata de la añeja propensión de quienes estudiamos y enseñamos literatura a determinar dónde se hallan los sentidos y, por lo tanto, dónde se debe hurgarlos. Decía Terry Eagleton, hace alrededor de treinta años:

A algunos críticos y estudiantes de literatura [podemos agregar profesores] les preocupa la idea de que no haya una única interpretación “correcta” del texto literario, aún cuando quizá tampoco haya muchas. Es más probable que trabajen sobre la idea de que los significados de un texto no se hallan como muelas de juicio dentro de la encía esperando pacientemente ser extraídas. Tampoco puede decirse que a mucha gente le moleste la idea de que el lector no se aproxima al texto como si fuese culturalmente virgen, inmaculadamente libre de marañas previas —sociales y literarias—, un espíritu soberanamente desinteresado, una tabla rasa a la cual el texto trasladará sus propias inscripciones. Casi todos reconocemos que ninguna interpretación es “inocente” o libre de presuposiciones, pero son menos quienes aceptan las consecuencias de esta culpa atribuible al lector. Uno de los temas de este libro ha sido que no existe la respuesta [lectura] puramente “literaria”. Todas las respuestas —incluyendo, por supuesto las que se dan a la *forma* literaria y a los aspectos de una obra a menudo celosamente reservados para lo “estético”— se hallan firmemente entretejidas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos. (Eagleton 1988, 97-98)

¿Qué consecuencias teóricas y prácticas implican estos cambios en las maneras de atender y explicar lo que hacen las personas cuando leen literatura?, ¿cómo se ponen en palabras los significados/sentidos que los lectores les otorgan a los textos? Al volver a Eagleton, es casi una obviedad señalar que todo lector lee desde una posición social e histórica, y que sus respuestas a la forma literaria develan que lo estético se enmaraña también con ese orden social e histórico. Una consecuencia de esta postura es la desestabilización de la enseñanza escolar de la literatura y sus realizaciones en el trabajo docente. Referir a los mensajes del autor, clasificar “bien” los textos en géneros o determinar correctamente una secuencia narrativa, entre otros, son los saberes enseñados que permiten dominar los riesgos que supone el hecho de que no haya una univocidad en el sentido ni conservación de lo estético.

Si los textos literarios, los alumnos y los docentes protagonizan las prácticas de lectura enmarcadas en la enseñanza de la literatura, vale la pena seguir con Eagleton para pensar que habrá distintas lecturas, “pero tampoco tantas”. Se trata de poner a la lectura en plural, no en una multiplicidad en apariencia infinita.

Es necesario un posicionamiento sobre la literatura que dé cabida a las lecturas que traen diferentes posiciones sociales e históricas, así como otros regímenes de saberes. Aspectos que son ingresados por los alumnos cuando leen en clase o como tarea para el hogar, mientras buscan cómo aplicar alguna categoría de análisis. Es decir, se necesita reconocer en la mirada investigativa los sentidos analógicos que la literatura moviliza con otros discursos:

Llamaremos, en forma más conveniente “discurso social” no a ese todo empírico, cacofónico y a la vez redundante, sino a las distribuciones tipológicas, a las gramáticas de discursivización, a los repertorios tópicos que en una sociedad dada, organizan lo narrable y lo argumentable y aseguran la división del trabajo discursivo. Lo que propongo en consecuencia, es tomar en totalidad la producción social

del sentido y de la representación del mundo, producción que presupone el “sistema completo de intereses de los cuales una sociedad está cargada” (Fossaert, *Las Estructuras ideológicas*, 1983-6, 331). Pienso pues en una operación radical de destablicamiento, que sumerja los dominios discursivos estudiados tradicionalmente en forma aislada y autónoma —las “Belles Letres”, la filosofía, los escritos científicos— en la totalidad de lo que se imprime, de lo que se enuncia institucionalmente. Procuro examinar frontalmente, si puedo decirlo así, la enorme masa de discursos que hablan, que hacen hablar al *socius* y que llegan a la escucha del hombre en sociedad. (Angenot 2003, 1)

Otro posicionamiento sobre la literatura, acaso otro concepto que la destabique, como señala Marc Angenot, habilita también otro posicionamiento, u otro concepto, sobre la enseñanza de la literatura, que reconozca la variabilidad de los modos de realización de *eso* que se llama *la literatura* en la disciplina escolar y el sistema educativo, pero también en otros espacios sociales. Otros posicionamientos y conceptos, por demás escurridizos en sus formas y que seguirán instalando las preguntas por los cánones literarios y las selecciones de textos —que hoy por hoy pueden ir de un relato de la literatura infantil a una poesía de Bécquer—, se hacen necesarios. Por un lado, porque el dominio de lo que se consagra como literatura en diversos espacios sociales, entre ellos la escuela, no es propiedad exclusiva de los críticos ni de los especialistas y sus cánones de buena o mala literatura:

Solemos pensar la literatura como si los efectos exitosos de legitimación o de canonización procedentes de la crítica llamada “académica” y de algunos otros árbitros y jueces (algunos diarios, unas pocas revistas, premios) se derramasen nomás —como decían ciertos economistas de abominada retórica— y sin demasiadas transformaciones en el camino, al resto de una masa de lectores indefinida que además nos interesa poco definir. (Dalmaroni 2011, 4)

Por otro lado, porque es indudable, como también señala Dalmaroni, que para el caso de la enseñanza de la literatura debemos ingresar tanto en el análisis de las alianzas entre políticas y mercado, como de la autonomía de este último y sus políticas en Argentina (De Diego, 2007). No hay que pasar por alto que el mercado es el detentador del poder de consagrar o desechar producciones literarias también en las instituciones educativas:

[...] la crítica universitaria hispanoamericana de sesgo político y sociológico ha prestado especial atención en los últimos años a las transformaciones del mercado editorial de literatura, a la migración de autores latinoamericanos hacia sellos editoriales españoles o globalizados y a asuntos de similar tenor. Salvo contadas excepciones, en ese empeño ni figura el descomunal movimiento re-colonizador y agobiante que el negocio editorial viene haciendo sobre los docentes y sobre la escuela (la ocupación de las bibliotecas escolares, de los morrales de los maestros y de los pupitres de los chicos por parte del mercado editorial no es una novedad de las últimas décadas, pero sí lo son el salto y las transformaciones que ese mercado ha dado para acrecentar esa ocupación y masificarla hasta, si puede, saturar todos los intersticios). (Dalmaroni 2011, 3-4)

Por otro lado, la ficción como artificio/hechura, sin importar como sea entendida por profesores y alumnos —como reflejo o representación de lo real (vida de autor/crítica social)— se ha pluralizado o es entendida de otros modos milenarios en las aulas, que se hacen oír cada vez más en un país caracterizado por la diversidad social y cultural (Dubin 2011). La ficción se diversifica y, nos arriesgamos a decir, se hace añicos en cuanto categoría que en algún momento fue útil para dar cuenta de la especificidad literaria y sus mecanismos de construcción:

En el momento actual, la eclosión del objeto literario es tal que su sectorización ha pulverizado todos los etnocentrismos de la legitimidad. Ya no hay *una* literatura, ya provenga del círculo amplio o

círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario. [...] Así [habrá] una relectura del fenómeno literario que acentuaría la tradición oral, el mito y su reapropiación, los sociolectos populares o las diferentes formas de heteroglosia y de la dominación en la lengua y por la lengua y que pondría de este modo en primer plano a otras formas narrativas y otros códigos de lectura. (Robin 2002, 53-54)

Las formas de pensar lo literario en la enseñanza de la literatura: experiencia y subjetividad

No es que la literatura haya desaparecido, sino que ya no se puede afirmar la “positividad de sus certezas” (Robin 2002, 56). Tampoco se trata de una teoría literaria ausente, sino de “divorcios”, “desarticulaciones”, montados en “usos de la teoría literaria” que están aún bien presentes en la formación de profesores en Letras (Gerbaudo 2010, 14).

En esos divorcios y desarticulaciones de la teoría literaria con la enseñanza de la literatura se anuda lo que señala Robin: “hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario” (2002, 56), pues son efectos de la eclosión de la literatura que hace que ya no haya *una*. Pero también allí se deberían anidar las interrogaciones acerca de las *experiencias* de docentes y estudiantes con los distintos objetos que se inscriben en lo literario, en un aula, en una escuela, a modo de otro de sus efectos de eclosión. César Zuccarino señala, a propósito de los conceptos nodales de Raymond Williams, la necesidad de revisitar marcos conceptuales que habiliten nuevas comprensiones sobre las formas en que los jóvenes viven y experimentan distintas manifestaciones artísticas:

Pareciera ser que cuando hablamos de las cuestiones de lo social solo podemos enunciar, indicar, como objeto de estudio, formas *ya en pasado*, acabadas, fijadas y así, se desestimarían procesos “en presente”,

activos o “en solución”. Son precisamente estos procesos los que Williams denomina *estructura de sentimiento*, o incluso *estructura de la experiencia*, entendiendo por esto las tensiones *formadoras* que existen entre la “conciencia oficial” y la “conciencia práctica”. Tensiones que, en sus efectos, pueden percibirse como un tipo de “sentimiento y pensamiento efectivamente social que determina el sentido de una generación o de un periodo” y que, en su definición como *estructura*, pretende expresar no instancias de *fijación* sino la posibilidad de detectar allí relaciones internas, específicas, *en proceso*; es decir que el estatuto conceptual de la *estructura de sentimiento* correspondería al de una hipótesis *cultural* que intenta comprender estos elementos configuradores del presente. (Zuccarino 2007, 6)

Se trata de ofrecer una noción de *experiencia* para la comprensión de la enseñanza de la literatura, que pueda dar cabida a esos argumentos que piensan lo literario por la negativa. Argumentos como los que se hallan en el trabajo de Martina Fittipaldi, quien analizó las lecturas ofrecidas por alumnos de distintas instituciones educativas de la Provincia de Salta (Argentina). Mediante el uso de auto-registros como técnica cualitativa de recolección de datos, la autora estudió momentos de su propio trabajo desarrollado con narrativas de la literatura infantil, durante los años 2004 y 2005. En dicho trabajo, varios niños y jóvenes daban cuenta de distintas orientaciones de significados enmarcadas en apelaciones a otras discursividades. Así, Fittipaldi señala:

[...] cuando los chicos leen lo literario desde sus propias “claves”: la televisión, los videojuegos o la Internet muchas veces son las plataformas desde las que los niños construyen sus saberes acerca del mundo (además de la familia y la escuela) y desde las que leen y con las que relacionan lo literario. Así, por ejemplo, un cuento de fantasmas les trae a la memoria a *Scooby Doo*, la palabra “argucia” en el cuento “Sueño de dragón” de Gustavo Roldán es leída como “poderes”, desde una clave que asocia los dragones del cuento con

los que aparecen en los dibujos animados o en los video-juegos, el mismo escritor (Gustavo Roldán) es pensado como si fuera un personaje más de la serie televisiva “Los Roldán” o las noticias acerca de los protagonistas de un texto policial son escritas desde un registro claramente televisivo. (Fittipaldi 2006, 29)

No obstante, estos otros discursos, que vuelven en la mayoría de los relatos de los docentes sobre sus clases de literatura a modo de testigos de su eclosión —en el marco de la educación formal o no formal— no sostienen barreras infranqueables, sino que hallan orientaciones cruzadas. En palabras de Fittipaldi: “Muchas veces los sujetos leen lo literario desde una mirada que enfatiza en las propias búsquedas, en los anhelos, que se sumerge en las angustias o que busca dar respuesta a estas” (2006, 29-30). De este modo, la autora arriba al estudio de dos casos que la llevaron a replantear las interpretaciones de sus prácticas:

Uno es el de un niño de cuarto grado quien, luego de un taller de lectura compartida en el que, según la mirada de la tallerista, se había mostrado distante, se acercó a esta y le dijo al oído: “Yo también te quiero regalar un cuento. Es el que más me gusta. Se trata de un pájaro”. El cuento se trataba de un pájaro que volaba hacia distintos lugares y se entristecía por tener que dejar su nido, donde él sentía que tenía su verdadera “casa”. La tallerista, conversando en otra ocasión con la maestra a cargo de ese curso, se enteró de que ese niño era chileno, pero había estado viviendo con sus tíos en distintas provincias [de Argentina] y extrañaba su familia y su tierra natal. Otro ejemplo interesante es el de una chica que, durante la lectura del texto “Los Munyis” de Elsa Bornemann, hizo hincapié en el personaje de la jovencita quien, según la estudiante, “estaba abandonada a su suerte porque sus padres la golpeaban, y se había escapado, aunque ahora se sentía muy sola”. Podríamos preguntarnos: ¿por qué centró su mirada en ese personaje?, ¿desde dónde leyó esa “historia” que, evidentemente, le preocupaba? (Fittipaldi 2006, 30)

Las posibilidades de irrupción de estas manifestaciones de lecturas autorreferenciales no habían sido previstas en el espacio público del taller, como se desprende del posicionamiento de Fittipaldi. La autora replantea su posición, en tanto parte de la convicción de que la literatura infantil consagrada, al menos en Argentina, es siempre garante de lecturas desprendidas del orden de los sentimientos, de las historias de vida de quienes leen. Retomando a Zuccarino, lo que experimenta Fittipaldi con esos estudiantes habla claramente de “las tensiones *formadoras* que existen entre la ‘conciencia oficial’ y la ‘conciencia práctica’” (2007, 6). Tensiones en las que la conciencia oficial responde a un concepto de literatura crispado, pues la conciencia práctica le señala que:

[...] se ha formado un nuevo terreno que ya no mira a la literatura desde el ángulo de la creación o del biografismo, o del texto por el texto, que ya no la mira desde el ángulo de la relación del enunciador con los narradores, sino que la contempla en el plano sociológico de los lectores reales, de los actos de lectura reales, pudiendo modificar totalmente el estatuto del texto, las intenciones del autor: lecturas disidentes, subversivas o simplemente ignorantes de los códigos de intertextualidad y de los distanciamientos; lecturas que leerán en primer grado la antifrase y la ironía, que leerán en segundo grado el más grave de los mensajes, que leerán en la denotación todo el arsenal connotado de una memoria colectiva o que, a la inversa, buscarán sentidos tras el sentido, precisamente allí donde no hay nada que buscar. (Robin 2002, 54)

En otras palabras —y al recuperar específicamente análisis críticos que intentan dar cuenta, a su manera, de los nuevos lugares de la literatura, ya que ella “misma es uno de los hilos de la imaginación pública y por lo tanto tiene su mismo régimen de realidad: la realidad ficción” (Ludmer 2010, 11)—, se necesita avanzar sobre dicotomías como lo público y lo privado y ficción y realidad. Al proponer

la *especulación* como nueva categoría para los estudios literarios, Josefina Ludmer señala⁴:

La especulación inventa un mundo diferente del conocido [por los críticos]: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidad es el elemento tecnológico), de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero. Y en ese movimiento se trazan formas. Lo llama imaginación pública o fábrica de realidad: es todo lo que circula, el aire que se respira, la telaraña y el destino. [...] En el lugar de lo público se borra la separación entre el imaginario individual y social; la imaginación pública, en su movimiento, desprivatiza y cambia la experiencia privada. Lo público es lo que está afuera y adentro, como íntimo-público. (Ludmer 2010, 11)

Nos interesa esta noción de *cambio de la experiencia privada* que propone Ludmer, en la que las fronteras de lo público y lo íntimo se desdibujan, pues las realidades se fabrican en términos discursivos amplios, de los que la literatura no está exenta.

El cuento sobre el pájaro que el niño chileno le regala a Fittipaldi dialoga con otros relatos registrados en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Relatos que le permiten a Mariano Dubin desarrollar la tesis acerca de “cómo estas narraciones retoman temas de relatos tradicionales (en particular el uso de seres sobrenaturales) y los reformulan en esos nuevos contextos de producción” (Dubin 2011, 2). El autor se apoya en la categoría de *narrativas migrantes*, de Abril

4 El estudio de Josefina Ludmer (2010) *Aquí América latina. Una especulación* nos interesa por la referencia que hacemos sobre proponer nuevas problematizaciones en torno a la literatura que asuman, en palabras de la autora, el declive de su autonomía. Este hecho conduce a delinear nuevos regímenes de sentido, en una idea de *realidadficción* para la literatura. De ahí que la autora desarrolle en su trabajo el concepto de *posautonomía* literaria, para el que formula el trabajo de *especulación*, como nueva actividad crítica que permitiría superar categorías desgastadas como las de “obra, autor, texto, estilo, escritura y sentido” (Ludmer 2010, 12).

Trigo (2003), para dar cuenta de cómo sus alumnos, hijos y nietos de migrantes (de las provincias de Corrientes y Chaco, principalmente) e inmigrantes (en especial paraguayos) que viven en la ciudad de La Plata, articulan realizaciones particulares de esos tópicos de la cultura de sus mayores. Tópicos que “son dados o habilitados por las condiciones de producción discursivas que se juegan en los espacios de enseñanza de la lengua y la literatura que han dado marco a las narraciones en cuestión” (Dubin 2011, 2). Así, por ejemplo, los relatos de La Llorona o el Lobizón se escriben con marcas de la crónica policial televisiva, que les permiten a los estudiantes asegurar su veracidad; otros relocalizan en el espacio urbano y en sus discursos al Pombero, quien en vez de pedir tabaco pide marihuana o traerán las propias narrativas de la ciudad de La Plata y sus periferias, como la de los Enanitos verdes⁵ (Dubin 2011).

También en la investigación de Dubin se encuentran modos de pensar lo literario que curiosamente irrumpen en el medio, luego de que articulara su trabajo docente con las producciones de la literatura infantil. Estas producciones pusieron en escena evaluaciones socio-discursivas, porque condujeron a sopesar los niveles de literatura/realidad/verdad. No obstante, todo esto lo hacen desde otros parámetros con respecto de qué es *ficción* y qué es *realidad*, como ocurre con la tradición oral, en la que los “relatos sobre seres sobrenaturales se enlazan con la experiencia. Los informantes no hablan sobre estos como ‘leyendas’, sino como experiencias que ellos mismos vivieron o que fueron vividas por alguien quien ‘cuenta la verdad’” (Dubin 2011, 42).

Además de estas reafirmaciones de la verdad, se dan otros relatos hablados por las ficciones televisivas o cinematográficas, los noticieros, la prensa gráfica, etc., cuando sus dominios traspasan las condi-

5 Estos relatos se hicieron famosos en la ciudad de La Plata, particularmente a raíz de la cobertura que hizo José de Zer en su segmento de Nuevediarío, noticiero emitido por Canal 9, a fines de los años ochenta. El periodista cubría diferentes noticias sobre la posibilidad de vida extraterrestre o sobrenatural en distintos puntos de la Argentina. De acuerdo con esto, los enanitos verdes habrían habitado una casa del centro de la ciudad de La Plata.

ciones materiales de existencia, porque sus reinados abarcan todavía más sus condiciones simbólicas (Sawaya 2008; 2010). Angenot señala:

Este es el axioma: no hay historia “material”, concreta, económica, política o militar sin ideas inextricables puestas en discurso, que *informan* las convicciones, las decisiones, las prácticas y las instituciones, a las que a menudo se subordinan los intereses “concretos” y que procuran a la vez a los actores un mandato de vida y el sentido de sus acciones. (Angenot 2010, 16)

Algunas conclusiones: la enseñanza de la literatura y los órdenes de la vida

Inevitablemente, a la hora de observar la enseñanza de la literatura en las instituciones educativas, también en la educación no formal, se necesita un posicionamiento teórico amplio. Sin caer en la aporía de que la literatura es un discurso social más, pues en realidad ningún discurso es simplemente uno más. Depende de la decisión como investigadores, pero sobre todo como docentes de literatura, darle cabida a las analogías con otras ficciones no literarias, a otros discursos en cualquiera de sus formas orales o audiovisuales, ya que son “susceptibles de funcionar como un vector de ideas, representaciones e ideologías” (Angenot 2010, 15). En este sentido, los desarrollos de la sociocrítica —en los que se inscriben las tesis de Angenot y Robin que citamos anteriormente— resultan productivos para revisar toda una serie de axiomas sobre la enseñanza de un objeto estético como lo es la literatura. Objeto fuertemente atravesado por los intereses de clase de los poseedores de las varas para medir lo artístico y la cultura, en los campos académico, editorial, educativo y también periodístico. Esos intereses sobre determinan qué vale y qué no para la literatura (Dalmaroni 2011). Dice Angenot, en su revisión sobre la historia de las ideas y el trabajo del analista del discurso:

Una idea siempre es histórica: no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier “programa de verdad” en cualquier época y cualquier cultura. En cada época la oferta se limita a un conjunto restringido, con predominancias, conflictos y emergencias. Los “espíritus audaces” siempre lo son a la manera de su tiempo. Las ideas nuevas no provienen naturalmente de la Observación y de la Reflexión. Por cierto, no existe un misterioso *espíritu de la época* que impregnaría a los seres humanos, sino que hay siempre límites aceptablemente rigurosos de lo pensable, límites invisibles, imperceptibles para aquellos que están *adentro*, a lo sumo con un margen para correcciones y alteraciones. En todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable (no una coherencia sino una cointeligibilidad). (Angenot 2010, 16)

Si las ideas y discursos son regidos en los límites de una hegemonía de lo pensable, serán necesarias otras nociones de *subjetividad* y *experiencia*, que permitan comprender la lógica de la cointeligibilidad como modo de conocimiento literario escolar. Con el anterior planteo, Angenot decide encarar su programa para “superar la proliferación y dispersión teórica en las ciencias humanas”:

[...] escribir y explicar las regularidades en lo que se dice, se escribe, se fija en imágenes y artefactos en una sociedad. En las esquematizaciones que narran y argumentan y que, en un determinado estado de la sociedad, están dotadas de inteligibilidad y aceptabilidad y parecen esconder “encantos” particulares, funciones y apuestas [*enjeux*] sociales. (Angenot 2010, 14)⁶

6 El programa de la sociocrítica, y de los trabajos de Angenot en particular, permite considerar sus revisitas de conceptos como el de “hegemonía”, de Gramsci, puesto en relación con el de “heteroglosia”, de Bajtín; también las “conciencias respondientes o dialogizadas”, pero en consonancia con Gramsci; y un posicionamiento de lo social al modo de la teoría de los campos de Bourdieu, que abandona el “mito democrático” del autor ruso (Angenot 2010, 24). Esta opción se ve claramente en el cruce que hace con la noción de discurso como “régimen de verdad”, de Foucault (Leunda 2011, 114). En

Son otras nociones de *experiencia* y *subjetividad* las que se necesitan para poder dar cabida a estas *otras* lecturas de la literatura, que no solamente la eclosionan a ella, sino también a la propia disciplina escolar y al trabajo docente. No se trata de una experiencia que deviene de una situación pretendidamente no controlada, sujeta a supuestas lecturas caprichosas de los estudiantes y, por extensión, a sus subjetividades. Esta pretensión sumerge en un vacío metodológico a la enseñanza de la literatura, ya que la deja expuesta a un plano casi de lo esotérico y, por ende, pone bajo sospecha los saberes que los docentes consideran realizaciones de la disciplina escolar y asidero de su trabajo. Tampoco se trata de realizar una cosificación de la experiencia o de la subjetividad, sino de iniciar esfuerzos conceptuales para elaborar hipótesis con mayor grado de validez, en función de análisis más precisos respecto de las subjetividades que imprimen las experiencias, ya no con la literatura, sino con las formas de pensar lo literario, en el marco de las situaciones de enseñanza. Dice Dalmaroni, a propósito de este problema:

En otro lugar hemos iniciado la descripción de este pensamiento sobre la singularidad de la experiencia de la lectura literaria en términos de una teoría del “resto”: emergencia no previsible de *un incalculable* del cual, no obstante, tenemos la testificación (por parte de un lector) y el vestigio conjetural de su haber tenido lugar (en el texto o la obra que sigue disponible allí para dar lugar, durante el curso indeterminado de nuevas prácticas de lectura, a otros *casos*) [...] En tal sentido, proponemos interpretar y reutilizar la fórmula “teoría

efecto, si bien este programa seguramente tendrá sus detractores tanto en los estudios lingüísticos como los literarios, sumado a sus problemas de difusión en el mundo hispanohablante (113), la redefinición de Angenot del “discurso social” presenta muchas ventajas como marco de análisis para la enseñanza de la literatura (de hecho, también creemos que de la lengua), pues sus modos de situarlo y justamente recortarlo en “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad”, (Angenot 2010, 21) presenta una economía conceptual necesaria para los aspectos metodológicos de la enseñanza de la literatura. Es decir, significativa como base conceptual para la elaboración de orientaciones para el trabajo docente.

social de la acción individual”, si establecemos que “individual” califica no al sujeto que actúa sino a la “acción” y, por tanto, al trance en que una subjetividad se constituye en y por el acontecimiento, se trate de un sujeto incidentalmente formado por un individuo o por un colectivo. En ese contexto es posible, como proponemos, pensar la lectura en la escuela desde una teoría abierta de la acción singular (en rigor, irrepetible por irreductible) de un sujeto colectivo (por ejemplo, la comunidad de lectura del aula). (Dalmaroni 2011, 148)

En consonancia con lo expuesto por Dalmaroni, nosotros proponemos una reformulación: la experiencia de la enseñanza de la literatura se explica como una(s) manera(s) de inscribir, producir y pensar lo literario, que nos informan que la subjetividad, al menos en este caso, se revela como un *hablar de la vida*, sujeto a distintos órdenes de lo real y regímenes de verdad. Podrían ser las referencias a un dibujo animado, a un relato de la tradición oral o a ciertas circunstancias personales las que permitan convalidar o contestar a lo literario, siempre en función de esos órdenes y regímenes. No obstante, estamos hablando de una vida *hablada, dicha*; es decir, una vida que se muestra en la coyuntura de la clase y en su contingencia, en su estatuto discursivo, y, en ese sentido, hiere cualquier intento de asirla desde alguna ontología realista (ya sea de tinte metafísico o experimental empirista). La “puesta en comunicación lógica y temática” (Angenot 2010, 25) de la telenovela o el dibujo animado con las narrativas de escritores consagrados, o de las anécdotas cargadas de tópicos de narrativas orales con el amarillismo de la prensa gráfica y televisiva, es lo que se puede asir de esa propensión que genera lo literario en la enseñanza de la literatura en cuanto a *hablar de la vida*, en términos de puestas en valor por su verdad o falsedad —sea porque el cuento tal no narra algo del orden de lo posible en una realidad o porque falsea otro objeto de interés o gusto estético—. Así, la enseñanza de la literatura, como forma de pensar lo literario en el *enjeux* de los discursos sociales, que inevitablemente remiten a validaciones o cuestionamientos de regímenes de realidad/verdad,

puede repensarse como objeto de estudio en su especificidad. No se trata de encontrar los conceptos más adecuados de literatura, lectura, experiencia y subjetividad desde indagaciones librescas, a modo de sumatorias abstractas, sino de hallar aquellos pertinentes y solidarios para la comprensión de un objeto de estudio vivo y con voz propia, que necesita de sus entramados.

Obras citadas

- Angenot, Marc. 2003. "La retórica del discurso social". *Langue Française* 79: 24-36.
- Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Antezana, Luis H. 1999. *Teorías de la lectura*. La Paz: Plural CESU.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bronckart, Jean-Paul e Itziar Plazaola Giger. 2007. "La transposición didáctica. Historia y perspectiva de una problemática fundamental". En *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*, 101-132. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Cuesta, Carolina. 2003. *Los diversos modos de leer literatura en las escuelas: la lectura de textos literarios como práctica sociocultural*. Tesis de Licenciatura. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/2805> (consultado en julio de 2012)
- Cuesta, Carolina. 2006. *Discutir sentidos. La lectura literaria en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Cuesta, Carolina. 2010. "Enseñanza de la literatura: de teorías y lecturas". *Leitura: Teoria & Prática* 55: 5-12.
- Cuesta, Carolina. 2011. "Lengua y literatura: disciplina escolar. Hacia una metodología circunstanciada de su enseñanza". Tesis de Doctorado en Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.641/te.641.pdf> (consultado en julio de 2012)
- Dalmaroni, Miguel. 2011. "La crítica universitaria y el sujeto secundario. Panfleto sobre un modo de intervención subalterno". *El toldo de Astier*.

- Propuestas y estudios sobre la enseñanza de la lengua y la literatura* 2: 2-16. <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/m-dalmaroni-nro-2> (consultado en octubre de 2011)
- Diego de, José Luis. 2007. "La transición democrática: intelectuales y escritores". En *La Argentina democrática: los años y los libros*, 49-82. Comps. Antonio Camou, María Cristina Tortti y Aníbal Viguera. Buenos Aires, La Plata: Prometeo Libros.
- Dubin, Mariano. 2011. "Educación y narrativas en las periferias urbanas: persistencias y variaciones en las culturas migrantes". Tesis de Licenciatura. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.391/te.391.pdf> (consultado en octubre de 2011)
- Eagleton, Terry. 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fittipaldi, Martina. 2006. "La lectura de literatura: Alicia detrás del conejo". En *Escuchando con los ojos. Voces y miradas sobre la lectura en Salta*, 23-35. Coords. Patricia Bustamante y Betina Campuzano. Salta: Ministerio de Educación.
- Geertz, Clifford. 1992. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En *La interpretación de las culturas*, 17-40. Barcelona: Gedisa.
- Gerbaudo, Analía. 2010. "La literatura y otras formas del arte en la escuela secundaria". *Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la lengua y la literatura* 5: 10-34.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El Acto de Leer*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans R. 1987. "El Lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En *Estética de la Recepción*, 59-85. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros.
- Jauss, Hans R. 1989. "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y 'materialista'". En *Estética de la Recepción*, 209-215. Comp. Rainer Warning. Madrid: Visor.
- Leunda, Ana. 2011. Reseña de *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, de Marc Angenot. *RÉTOR* 1: 113-118. <http://www.revistaretor.org/pdf/Revista-Rétor-Leunda.pdf> (consultado en octubre de 2011)

- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Robin, Régine. 2002. "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". En *Teoría literaria*, 51-56. Comps. Marc Angenot et al. México: Siglo XXI.
- Rockwell, Elsie. 2005. "La lectura como práctica cultural: concepto para el estudio de los libros escolares". *Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura* 3: 12-31.
- Sawaya, Sandra M. 2008. "Alfabetización y fracaso escolar: problematizando algunas presuposiciones de la concepción constructivista". *Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la lengua y la literatura* 4: 54-71.
- Sawaya, Sandra M. 2010. "Procesos psicopedagógicos, lectura, escritura y las instituciones escolares". En *Cuadernos del CEDE III. Debates sobre las relaciones entre las Didácticas Específicas y la producción de materiales curriculares*, 29-43. Buenos Aires: Unsam Editra.
- Trigo, Abril. 2003. *Memorias migrantes: Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Zuccarino, César R. 2007. "Una aproximación al pensamiento de Raymond Williams". *Miradas de la UNDEC* 1: 1-7. <http://www.undec.edu.ar/miradas/septiembre07/seccion-abierta/CesarZuccarino.pdf> (consultado en octubre de 2011)

EL PROBLEMA MORAL DE LA OBRA DE ARTE EN *EL INMORALISTA* DE ANDRÉ GIDE Y SU POSIBLE EXPLICACIÓN HERMENÉUTICO-EXISTENCIAL*

Germán Darío Vélez

Universidad EAFIT – Medellín, Colombia

gdvelez@eafit.edu.co

Literatura: teoría, historia, crítica · vol.15, n.º 2, julio - diciembre 2013 · ISSN 0123-5931 (IMPRESO) · 2256-5450 (EN LÍNEA) · pp. 121-145

Imponiéndose una estricta moral del cuidado de sí, un hombre consigue escapar a una enfermedad mortal. Los principios de la cura personal son convertidos por él en doctrina. El rigor de esa doctrina acaba con la vida de su esposa. Abandonado a sí mismo y a sus remordimientos, pide socorro a sus amigos... Este es el argumento de *El inmoralista*, de André Gide, y del problema mayor de la ética que plantea: ¿cómo apropiarse de sí sin perder al otro? Mediante una lectura hermenéutico-existencial de esta obra, el presente artículo plantea un análisis y una explicación de esta paradoja.

Palabras clave: apropiación; existencia; hermenéutica; inmoralismo; libertad; nihilismo.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación “La apropiación de sí como transformación existencial en la escritura autobiográfica”, financiado por la dirección de investigaciones de la Universidad EAFIT. Código 173-000001, enero 2010 – diciembre 2010.

**O PROBLEMA MORAL DA OBRA DE ARTE EM O INMORALISTA
DE ANDRÉ GIDE E SUA POSSÍVEL EXPLICAÇÃO
HERMENÊUTICA-EXISTENCIAL**

Ao impor um cuidado estrito moral para si, um homem consegue escapar de uma doença mortal. Os princípios da cura pessoal são transformados por ele em doutrina. O rigor dessa doutrina acaba com a vida de sua esposa. Abandonado a si mesmo e a seu remorso, pede socorro a seus amigos... Este é o argumento de *O immoralista*, de André Gide, e do maior problema de ética que apresenta: como se apropriar de si sem perder o outro? Mediante uma leitura hermenêutica-existencial dessa obra, o presente artigo mostra uma análise e uma explicação desse paradoxo.

Palavras-chave: apropriação; existência; hermenêutica; imoralismo; liberdade; niilismo.

**THE MORAL PROBLEM OF THE WORK OF ART IN *THE IMMORALIST*
BY ANDRÉ GIDE AND ITS POSSIBLE HERMENEUTIC-EXISTENTIAL
EXPLANATION**

With a strict moral of self-care a man manages to escape a deadly disease. The principles of the treatment are converted by him into a doctrine. The rigor of this doctrine kills his wife. Left to himself and his remorse, he calls on his friends for help... This is the plot of *The Immoralist* by André Gide and also of the great problem of ethics that it poses: how to take possession of oneself without losing the other? Through an existential-hermeneutic reading of this work, this paper presents an analysis and an explanation of this paradox.

Keywords: appropriation; existence; hermeneutics; immoralism; liberty; nihilism.

Introducción

Sila y Eúcrates

EN UNA ENTREVISTA DEDICADA A *El inmoralista*, realizada por Jean Amrouche, en 1949, André Gide afirma que le gustaría que al hablar de esta obra se mencionara un pasaje del *Diálogo entre Sila y Eúcrates*, de Montesquieu, obra que generalmente aparece como coda a la *Grandeza y decadencia de los romanos*. En el pasaje referido por Gide, el filósofo Eúcrates dice a Sila, el tirano que acaba de abandonar el poder una vez que la república ha sido pacificada:

Señor —le dije—, ventura grande es para la Humanidad que el cielo haya dispuesto sea escaso el número de hombres como vos. Nacidos para la medianía, las almas sublimes nos abruma. El que un hombre se levante sobre el nivel de la Humanidad, cuesta demasiado caro a todos los demás. (Montesquieu 1962, 157)

Gide dice en aquella entrevista que este es justamente el núcleo de *El inmoralista*: para que un hombre esté por encima de la humanidad, tienen que pagar un precio demasiado elevado todos los demás. La superación humana, en el sentido de la conquista de un grado de poder y libertad superior, implica un sacrificio enorme de la humanidad en general. La *producción* de un ser sublime implica un sacrificio elevado del hombre promedio, y acaso un sacrificio de sí mismo. Este es también, si se quiere, el problema de la moral aristocrática, de los señores, opuesta a la del rebaño o plebeya, en términos de Nietzsche. Sea como fuere, es importante señalar que aquí se esboza un problema y que una obra como *El inmoralista* es, entre otras cosas, una peculiar articulación de dicho problema, tal como lo indicaremos a continuación.

El problema de la obra de arte

En el prefacio de *El inmoralista*, a partir de la segunda edición destinada al público general, Gide expresa una idea que quisiera tomar como leitmotiv de la serie de consideraciones que voy a proponer a continuación:

A decir verdad, en arte, no hay problemas de los que la obra de arte no sea la solución suficiente.

Si por “problema” se entiende “drama” diré que aquel que este libro relata, no por el hecho de desarrollarse en el alma misma de mi héroe, es tan poco general como para que tenga que permanecer circunscrito a su singular aventura. (Gide 2007, 46)

Indaguemos previamente, solo tomando en consideración el título, cuál sería el tipo de problema que la obra de arte plantea. El inmoralista es, como el moralista, un autor de reflexiones sobre las costumbres, la naturaleza y la condición humanas. La negación propia del in-moral es menos radical que la del a-moral. No hay para el inmoralista una abolición de la moral, como tampoco hay, por otro lado, lugar para un *amoralismo*. El inmoralismo cuenta con la moral, la necesita incluso, tal como se podría deducir de una simple visita al diccionario. Aunque el adjetivo inmoral está registrado en la lengua francesa desde 1660, el sustantivo se acuña tardíamente. “Inmoralismo” es una palabra que aparece a partir de 1845, y que según el *Petit Robert* significa “doctrina que propone reglas de acción diferentes, inversas, de aquellas admitidas por la moral corriente. *El inmoralismo de Nietzsche*. Tendencia a poner en duda los valores morales; desprecio de la moral establecida”¹. La palabra “inmoralista” es más tardía aún, se registra a partir de 1874, y designa al partidario del inmoralismo. El mismo diccionario menciona como

1 Doctrine qui propose des règles d'action différentes, inverses, de celles admises par la moral courante. *L'immoralisme de Nietzsche*. Tendance à mettre en doute les valeurs morales; mépris pour la moral établie. *Le Petit Robert*, sv. “Immoralisme”. [Todas las traducciones que aparecen en el texto son del autor]

uso paradigmático del término el título de la novela de Gide, aunque cabe recordar que el fragmento 226 de *Más allá del bien y del mal* (1886), de Nietzsche, comienza justamente diciendo “¡Nosotros immoralistas!” (Nietzsche 1985, 172).

Una indicación positiva extraída de esta corta visita al diccionario, es el hecho de que los términos en cuestión son de acuñación relativamente reciente, y que al mencionarlos se vincula a ellos el nombre de Nietzsche. En general, podemos afirmar que, en cuanto creador de una doctrina, el immoralista pretendería establecer reglas de acción opuestas a las admitidas. El problema de *El immoralista* podría ser, según lo mencionado hasta ahora, un problema relativamente reciente. Entre la acuñación francesa del término y su uso por parte de Gide habría transcurrido un cuarto de siglo únicamente, mediando, como notable ejemplo de su apropiación filosófica, el aporte de Nietzsche.

Podemos preguntarnos, entonces, cuál es el problema del immoralismo como doctrina. Lo hacemos deliberadamente, de un modo general, con el propósito de definir un marco amplio en el cual situar las preguntas específicas que refieren a Michel, el protagonista de la novela, el creador de una supuesta doctrina immoralista. Según lo planteado, el problema de Michel estaría ligado a la producción misma de la doctrina. Este problema ocupó a Gide en diversos momentos de su vida y en múltiples niveles. Es el caso, por ejemplo, de sus conferencias sobre Dostoyevski. En ellas se encuentra una formulación del asunto que apunta de manera muy certera al enfoque que estoy definiendo aquí. El punto que quisiera destacar a continuación es aquel en el que Gide vincula de manera precisa, y siguiendo una línea de inspiración nietzscheana, el contenido propio de la nueva doctrina con lo que podríamos designar como las *raíces ónticas* de la reforma moral:

En el origen de cada gran reforma moral, si investigamos bien, encontraremos siempre un pequeño misterio fisiológico, una insatisfacción de la carne, una inquietud, una anomalía. Aquí me excuso

por citarme a mí mismo, pero sin emplear las mismas palabras no podría decirles lo mismo con tanta claridad: “Es natural que toda reforma moral, lo que Nietzsche llamaría toda transmutación de valores, se deba a un desequilibrio fisiológico. En el bienestar, el pensamiento se aquieta, y mientras el estado de cosas lo satisfaga, el pensamiento no puede proponerse cambiarlo”. (Gide 1923, 265)

La reforma moral está motivada, en última instancia, como propone Gide, por un misterio fisiológico, por una insatisfacción de la carne o por una anomalía. Esa anomalía puede ser incluso una enfermedad en el sentido convencional. El caso de Michel es quizás ambiguo al respecto. La tuberculosis que contrae en su viaje de bodas es responsable del impulso hacia la reforma de la moral, pero el misterio fisiológico y la insatisfacción de la carne no serán menos responsables del refinamiento al que somete posteriormente sus principios morales, cuando son llevados al nivel de la doctrina.

En el otro extremo de la reforma está lo que podríamos designar como su finalidad: ¿hacia dónde tiende la reforma?, ¿qué se propone?, ¿cómo se determina, en general, el orden de la solución al problema que le plantean la anomalía, la insatisfacción, el misterio fisiológico?

Hay genios perfectamente normales, como Víctor Hugo, por ejemplo: el equilibrio interior de que goza no le propone ningún problema nuevo. Rousseau, sin su locura, no sería sin duda más que un indigesto Cicerón. Que no venga a decírsenos: “¡Qué lástima que esté enfermo!” Si no estuviera enfermo, no habría tratado en absoluto de resolver ese problema que le planteaba su anomalía, de encontrar una armonía que no excluya su disonancia. (Gide 1923, 267)

Se trata pues, para el reformador, para el moralista, para el artista, de resolver el problema que le plantea su anomalía, y en cierto modo de descubrir o crear una armonía que no excluya la disonancia. Esta puede ser, entonces, una formulación diferente del mismo principio enunciado en el prólogo: en arte no hay problemas de los que la obra

no sea su solución suficiente. Incluir en una nueva armonía la propia disonancia, la anomalía, sería el modo artístico de resolver el problema que le plantea al escritor, e incluso al hombre en general, su propia y anómala singularidad.

A partir de estas consideraciones sobre la moral y la creación de una doctrina, propuestas por el propio Gide a propósito de Dostoyevski, podemos encontrar una vía de ingreso en nuestro problema, así como un modo inicial de articularlo.

Podríamos decir que *El inmoralista* forma, junto con algunos elementos expuestos por Gide en su conferencia sobre Dostoyevski, y alimentados por su lectura de Nietzsche, un núcleo solidario en el cual cobra forma el problema moral básico y su posible solución dramática. No afirmamos con esto ningún vínculo cronológico de influencias. La conferencia sobre el autor ruso es posterior a la redacción de *El inmoralista*, y quizás también puede ser posterior su encuentro con el pensamiento de Nietzsche. La solidaridad mencionada es la de la constelación del problema, la de su estructura existencial y moral básica, la cual, como puede apreciarse a través de las entrevistas de Amrouche, es un motivo presente y vigente durante la vida y el pensamiento de Gide.

Como anota Holdheim, existe una controversia acerca de la influencia de Nietzsche en la obra de Gide, suscitada por las propias declaraciones de este último:

Gide siempre ha sido extremadamente reacio a reconocer que Nietzsche ejerció alguna influencia sobre él cuando estaba escribiendo su novela “nietzscheana” *L'Immoraliste*. El libro fue terminado en octubre de 1901 y apareció por primera vez en 1902, pero había estado trabajando en él durante varios años. En más de una ocasión, Gide ha insistido en que no le debe nada al filósofo de Sils-Maria. (Holdheim 1957, 535)

La controversia no deja de tener cierto interés en nuestro caso. Siguiendo a Holdheim, Gide en su diario expresa claramente de qué

modo se produjo, al final de la composición de la novela, el encuentro con el pensamiento de Nietzsche:

El libro estaba totalmente compuesto en mi cabeza y había comenzado a escribirlo cuando encontré a Nietzsche, quien al principio me incomodó mucho. No encontraba en él una incitación sino, por el contrario, un impedimento. Si Nietzsche me sirvió aquí fue, en lo sucesivo, para purgar mi libro de toda una parte de teoría que no habría dejado de hacerlo pesado. (Gide citado en Holdheim 1957, 535)

Retomando nuestra cuestión, que dista considerablemente del problema de las influencias y de la pesquisa minuciosa del momento en que Gide se encuentra con el pensamiento de Nietzsche, es innegable, como lo muestra el siguiente fragmento, que la moral construida por Michel tiene un cuño natural y aristocrático, en sentido propiamente nietzscheano:

Durante algún tiempo, mi única ocupación debía ser mi curación; mi deber era mi salud; era preciso considerar bueno, llamar *Bien*, a todo lo que me fuera saludable, y olvidar, rechazar todo lo que no curaba. Antes de la cena, ya había yo tomado decisiones en cuanto a la respiración, el ejercicio, la alimentación. (Gide 2007, 65)

Este principio de valoración tiene, dentro del inmoralismo nietzscheano, el título de moral sana, natural o aristocrática y, en último término, cristiana —en cuanto opuesta a la moral contra-natural, enferma, plebeya—. El elemento característico de la nueva moral consistiría en situar la valoración en la capacidad de conservación y en el incremento de la fuerza del tipo de vida para el que esta constituiría una escala valorativa. Sería una moral al servicio de la vida y, en este sentido, una expresión de su voluntad de poder. No habría un valor en sí de lo que es bueno ni algo bueno independiente de las condiciones de aumento de la capacidad de obrar de la vida; condiciones entendidas como de restablecimiento de la salud y la fuerza.

He aquí un principio reducido a una fórmula. Todo naturalismo en la moral, esto es, toda moral sana, se rige por un instinto vital; algún requisito de la vida es cumplido mediante un determinado canon de “debes” y “no debes”, removiéndose así algunos obstáculos del camino de la vida. A la inversa, la moral antinatural, esto es, poco menos que toda moral enseñada, exaltada y predicada hasta ahora, se vuelve precisamente contra los instintos de la vida, implica un repudio, ya solapado o abierto e insolente, de estos instintos. (Nietzsche 1993b, 56)

Sin duda, pueden situarse en la obra de Nietzsche otros pasajes igualmente relevantes en lo que respecta a la oposición entre dos modos de establecer estimaciones de valor. Por ejemplo, al final del primer tratado de *La genealogía de la moral*, Nietzsche deja planteado, por lo menos como programa de investigación, la posibilidad de que la moral sea aclarada por la fisiología antes incluso que por la psicología (1993a, 62). La moral, considerada bajo el punto de vista fisiológico, puede asumir dos perspectivas claramente diferenciadas en sus tablas de valores: la perspectiva de los menos, necesaria para la creación de un individuo más fuerte, y la perspectiva de los más, indispensable para la conservación del mayor número. En una aproximación como esta, se esboza la constelación del problema, cuya solución filosófica quizá no dista esencialmente de la que busca Michel a través de su propio drama. En este punto justamente está cifrado el núcleo doctrinal de la transformación de Michel, aquello que lo mueve, que lo empuja hacia la creación de su propia doctrina; así como la perspectiva que podríamos calificar de aristocrática, individualista o egoísta a partir de la cual la construye.

El impulso inicial para esa modificación-creación doctrinal es la enfermedad; es decir, no precisamente un misterio fisiológico, pero sí la necesidad de defender su vida, ante la amenaza del padecimiento y la proximidad de la muerte. Enfermedad y muerte marcarán el punto de inflexión en la vida de Michel. Lo conducirán hacia el descubrimiento radical de que está vivo; de que tiene un cuerpo

que siente, un cuerpo sensitivo y proclive a la sensualidad; de que su vida amenazada exige ser tomada en sus propias manos y ser defendida. El hecho de la vida, de su vida, y la intensificación de su poder, se convertirá en el impulso inicial hacia la creación de su nueva moral:

Lo importante era que la muerte me había tocado, como se dice, con su ala. Lo importante es que se me volvió muy sorprendente que viviese, y que el día se volvió para mí de una luz inesperada. Antes, pensaba, no comprendía que vivía. Debía hacer el palpitante descubrimiento de la vida. (Gide 2007, 61)

El paso a la nueva moral implica la existencia de una primera; un estado moral fáctico en el que se encontraba Michel, y que resultó trastornado, interrogado y, en último término, destruido por la nueva moral. Se trata de la moral hugonota de su madre, así como del modo de vida asociado a la austeridad que tiene implícito:

La grave enseñanza hugonota de mi madre, con su bella imagen, se había lentamente borrado de mi corazón; ustedes saben que la perdí joven. No sospechaba aún cuánto esta primera moral de infancia nos gobierna, ni que pliegues deja en el espíritu. Esta especie de austeridad de la que mi madre me había dejado el gusto, inculcándome los principios, yo la dirigía toda al estudio. (Gide 2007, 53)

En resumen, hemos descrito hasta el momento los hechos morales y doctrinales básicos del conflicto. La base moral del relato está definida por estos elementos. Los ofrecemos aquí de un modo relativamente simple; son el producto de una constatación directa de las fuentes literarias y de su puesta en diálogo con la base filosófica en la que se apoya la construcción del relato.

En lo sucesivo mostraremos que el problema de Michel —la cuestión del modo como se transforma en otro y construye para sí una nueva moral, que luego intenta convertir en doctrina general— es

una articulación histórica particular de un problema existencial. El tono de la súplica empleado por el personaje para dirigirse a sus amigos hacia el final del relato delata lo que podríamos designar como el giro existencial de la cuestión moral: “Arrancadme de aquí ahora y dadme razones de ser. Por lo que a mí respecta, yo ya no sé encontrarlas” (Gide 2007, 171).

La pregunta que nos hacemos es ¿cómo el hombre que se transforma y crea para sí una moral aristocrática como la descrita, termina su vida en un estado de indigencia existencial del que no parece poder salir? Responder a esta pregunta exige que interroguemos la obra a partir de un lugar distinto al de la moral, un lugar que ya hemos insinuado con los términos que empleamos para definirlo: la analítica existencial². Desde el punto de vista de la analítica existencial, quisiera indicar una posible lectura de *El inmoralista*, que siga los pasos de una transformación óntica fundamental designada como apropiación o tenerse-a-sí-mismo. ¿De qué modo? La transformación moral descrita es quizás el aspecto más ostensible de una transformación que se produce en el héroe a un nivel más radical. Indicar esa transformación implica caracterizar, aunque sea superficialmente, el estado inicial o fáctico en el que se encuentra Michel —que podría ser denominado como estado fáctico de pérdida o de pre-apropiación—, para indicar posteriormente cómo se lleva a cabo la apropiación y cuál es el destino que le aguarda a Michel.

-
- 2 La analítica existencial o hermenéutica del *Dasein*, tal como la desarrolla Heidegger en *Ser y tiempo*, puede constituir la base para una hermenéutica literaria. He propuesto en otro lugar un desarrollo de este aspecto (Vélez 2010-2011). La analítica existencial plantea la posibilidad que tiene el ser humano de apropiarse de su existencia a partir de un estado fáctico de pérdida o de inautenticidad. La apropiación de sí es designada en *Ser y tiempo* como “resolución”, y constituye una elección por la cual el ser humano (*Dasein*) se sustrae a sí mismo de la pérdida y dispersión de las preocupaciones cotidianas. Esta elección no es, sin embargo, una salida radical de la cotidianidad, sino que consiste en una asunción, desde las propias posibilidades, de la vida con los otros, con el semejante.

El estado fáctico de ignorancia del docto y su apropiación

¿Cómo se produce en Michel la transformación existencial básica que lo conduce a una apropiación de sí? ¿Cómo podríamos describir el estado fáctico de pérdida en el que se encuentra, y el estado de apropiación o el ser sí mismo, propio del inmoralista? Para responder a estas preguntas, con las cuales situamos las bases del análisis existencial, tomaremos algunos elementos puntuales de la primera parte de la novela, comenzando por el estado moral fáctico de Michel: el que hereda, en el que crece, en el que llega a ser el primer hombre que es. Ese estado moral fáctico está definido, en sus líneas más gruesas, como ya se señaló, por la moral heredada de la madre.

En la evocación que hace Michel de la primera moral, no solo enuncia su principio rector: la austeridad, sino, sobre todo, sus consecuencias. La austeridad es principio en el sentido griego de *arché*; no representa solamente lo que está al inicio, sino el factor dominante durante el despliegue, durante el desarrollo de lo que se origina y crece a partir de él. La moral hugonota de la austeridad, tal como lo expresa Michel en su relato autobiográfico, deja pliegues en su espíritu y gobierna su vida: “No sospechaba yo aún cuánto nos domina esta primera moral de niño, ni qué pliegues deja en el espíritu” (Gide 2007, 53). A partir de la imagen sugerida por el protagonista, podría decirse que en el pliegue de la moral queda re-plegado el sentido de su vida. De ese principio de austeridad nos dice Michel que extrae el impulso para el estudio; la pasión por el saber está subordinada a este. Pero, ¿qué significa volcar la austeridad sobre el estudio? ¿Qué significa ser austero en cuestiones académicas? Pasar la juventud “sin ver más que de ruinas y de libros y desconociéndolo todo de la vida” (53); amar más que a los amigos la amistad, y amarlos, en últimas, por una necesidad de nobleza, de cultivar bellos sentimientos, es decir, en realidad “ignorar a mis amigos de la misma manera que me ignoraba a mí mismo” (53).

La austeridad alcanza por esta vía el sentido del desconocimiento y, finalmente, del menosprecio del otro en cuanto otro e incluso del menosprecio de sí mismo. Ese estado de ignorancia llega a abarcar aspectos amplios de la existencia. Michel no concebía la idea de que “hubiese podido llevar una existencia diferente, ni de que se pudiera vivir de otra manera” (Gide 2007, 54). Pero lo más concreto, próximo y cotidiano, es decir, su salud y su cuerpo, también fueron pasados por alto: ignoraba que era de salud delicada, pues nunca la había puesto a prueba (54). Finalmente, también ignoraba que Marceline, su esposa, era bella: “la conocía demasiado como para verla como algo nuevo” (55). Para resumir esta actitud, podemos decir que el saber es, bajo el signo de la austeridad, contrario a la verdad. El saber del docto oculta en lugar de descubrir.

En este punto interviene de manera repentina, inesperada, el asombro ante la vida. Viene con la enfermedad, llega de la mano de la muerte, y conmueve el estado de apacible ignorancia del docto. Dice Michel: “el hecho de vivir se me hizo sorprendente” (61). Podríamos decir, parafraseando a los antiguos, que el asombro ante la vida es el origen de la nueva moral y de la re-apropiación de la vida. El primer movimiento existencial de Michel consiste en asombrarse ante el hecho de la vida y superar mediante esa experiencia el dominio del principio de austeridad.

A partir de la enfermedad y del asombro ante la vida, se produce la transformación existencial en dirección a una apropiación de sí. ¿Qué autoriza, sin embargo, esta denominación? ¿De qué hablamos propiamente cuando nos referimos a la transformación existencial y a la apropiación de sí? Como lo hemos anunciado previamente, la problemática es definida por la analítica existencial heideggeriana³.

- 3 Hacemos referencia a un fragmento conocido de *Ser y tiempo* que resulta relevante, desde la analítica de la existencia humana (*Dasein*), para el análisis literario que proponemos. El apartado citado pertenece al capítulo cuarto del análisis preparatorio (primera parte del libro), en el cual Heidegger se ocupa de mostrar fenomenológicamente quién es cotidianamente el *Dasein*: “El resultado del análisis fenomenológico-hermenéutico es el siguiente:

Al hablar de transformación existencial, se trata de aquella modificación óntica, por la cual el *Dasein* es susceptible de escapar de su estado fáctico, inmediato y regular, de pérdida en el *uno*, y se dirige a una apropiación de sí o a la experiencia de un sí mismo propio:

Inmediatamente, el *Dasein* es el uno, y por lo regular se queda en eso. Cuando el *Dasein* descubre y aproxima para sí el mundo, cuando abre para sí mismo su modo propio de ser, este descubrimiento del “mundo” y esta apertura del *Dasein* siempre se lleva a cabo como un apartar de encubrimientos y oscurecimientos, y como un quebrantamiento de las disimulaciones con las que el *Dasein* se cierra frente a sí mismo. (Heidegger 1998, 153)

Creemos poder leer el proyecto que plantea Heidegger, en una obra como *El inmoralista*, por las razones que hemos planteado hasta ahora. La transformación de Michel puede comprenderse como una apropiación, en el sentido de un poner en cuestión el primado del *uno* en las decisiones fundamentales de la vida. La apropiación es, con ello, una suspensión de la *publicidad* en lo que concierne a la comprensión y orientación de la propia existencia. Esto lo podemos apreciar en las peripecias de Michel, una vez escapa de la muerte y emprende su propia transformación moral y existencial.

El texto aporta abundantes ejemplos de la apropiación a la que hacemos mención; ejemplos que van desde un redescubrimiento del cuerpo, de la sensualidad, del ejercicio de los placeres, hasta un re-direccionamiento de las pasiones intelectuales, del amor al saber.

cotidianamente no soy *yo-mismo*. En la existencia cotidiana el *Dasein* tiene la tendencia a caer en el *uno*, en el estado interpretativo público, o en la publicidad [*Offentlichkeit*], que determina de manera impersonal, para todos, qué significa existir y cómo debe desenvolverse la existencia. En la vida cotidiana este dominio del *uno* descarga al *Dasein* del peso de su existencia, de su responsabilidad existencial, enajenándolo al mismo tiempo de sí mismo. Por esta razón, tras el proyecto ontológico de *Ser y tiempo* (determinación del sentido del ser y de la existencia) corre paralelo un proyecto óntico de apropiación” (Heidegger 1998, 139-154).

Una vez la muerte “ha tocado con su ala” la existencia de Michel, este entra en posesión de su ser, de modo semejante a como la anticipación de la muerte constituye la experiencia radical que arranca al *Dasein* del dominio del *uno* en la analítica existencial heideggeriana:

El estar vuelto hacia esta posibilidad le abre al *Dasein* su *más propio* poder-ser, en el que su ser está puesto radicalmente en juego. Allí puede manifestársele al *Dasein* que en esta eminente posibilidad de sí mismo queda arrebatado al uno, es decir, que, adelantándose, puede siempre escapar de él. (Heidegger 1998, 282)

La paradoja de la apropiación: tenerse a sí mismo perdiendo al otro

El apartado anterior concluye, como la primera parte de la novela, con un tono heroico, triunfal. Hay una especie de heroísmo del *Dasein* en esta aventura de la apropiación, que tiene que atravesar y asimilar la experiencia de la finitud a través de la enfermedad. Pero el desarrollo del drama, en la segunda parte, esboza una tragedia que le está reservada al héroe y que se desencadena de manera inevitable en la tercera y última parte. Charlotte Schlötke-Schröer, en un análisis existencial de la novela de Gide que anticipa en cierta medida la línea hermenéutica que estamos desarrollando, resume el drama existencial de Michel del siguiente modo:

La existencia [*Dasein*] de Michel no se limita. Entra, con mayor o menor fuerza, en oposición respecto a la co-existencia [*Mitdasein*], a los vínculos de obligación y a las exigencias morales. Del riesgo de la irrestricta autoexpresión de Michel es víctima su esposa, Marceline. Sin quejarse, ella se vuelve el soporte del pathos; anuncia, sin embargo, mediante su muerte, el drama oculto del alma, el peso de las situaciones interpersonales en las que ella zozobra. (Schlötke-Schröer 1961, 212)

Pero en este movimiento de autoexpresión irrestricta de Michel y de su propio yo, no solo se pierde Marceline. Él mismo lo hace y cae en el nihilismo. Al respecto, añade Schlötke-Schröer:

[...] la implacable exposición [*Entfaltung*] de Michel lo desarraiga, sin embargo, a él mismo, de modo tal que a los veinticinco años, sin futuro, sin impulsos vitales fecundos, solitario, ha caído en el nihilismo. [...] Es por tanto empujado hasta la frontera más externa, en donde el aislamiento del yo con respecto al tú conduce a la destrucción de ambos. (Schlötke-Schröer 1961, 212)

¿Qué ha ocurrido? ¿Cómo puede conducir la apropiación de sí a la supresión del otro y, paradójicamente, a la propia aniquilación? ¿Constituye esto un peligro inherente o, por decirlo así, estructural, de la experiencia y del movimiento de transformación existencial? ¿Hay en la liberación que la apropiación supone un camino directo hacia el nihilismo? ¿Libertad y nihilismo se tocan, como se dice, por los extremos? En la última parte del análisis presentaré dos vías de aproximación a esta pregunta crucial, suscitada por el drama. En primer lugar, expondré una aproximación estructural a la cuestión, en la que se haga visible un elemento de la constitución de ser de Michel, que puede ser responsable de su inevitable desenlace. En segundo lugar, y a manera de cierre, retomaré las ideas expuestas al inicio, acerca de la conferencia sobre Dostoyevski, con el fin de mostrar que la doctrina que construye Michel puede conducir, como sospecha Marceline, a la supresión de los débiles.

La paradoja de la apropiación-posesión

La denominada aproximación estructural toma en consideración un episodio particular y destacado en el relato, cuya articulación lógica puede ofrecer una posibilidad de interpretación del drama, del problema que expone y de su solución o desenlace. Dicho elemento aparece primero en un momento puntual de la primera parte, y deja

una especie de rastro material, de estela, a lo largo de la segunda. En esta, el sentido se decanta, se asocia a otros elementos y anticipa en gran medida el desenlace del drama en la tercera parte. Me refiero al episodio del robo de las tijeras.

El episodio está enmarcado en un juego especular: Michel está en Biskra, aún convaleciente, descansando en su habitación, acompañado por un jovencito llamado Moktir. En determinado momento, Michel ve en el reflejo del espejo que Moktir le está robando unas tijeras. En lugar de sorprenderlo en el acto, experimenta una gran excitación al ver cómo el joven las guarda en su albornoz. Deja, como él mismo dice, que Moktir tenga todo el tiempo necesario para que le robe bien (Gide 2007, 78). Al concluir el robo, Michel se vuelve hacia él y le habla como si nada hubiera ocurrido. Moktir se convierte de ahí en adelante en su predilecto.

Este curioso episodio le será recordado al protagonista meses después, por Menalque, un personaje singular de la vida mundana parisina; hombre de una moral reprobada por la sociedad y por el círculo de intelectuales al que pertenece Michel, pero que ejerce sobre este una poderosa influencia. En un breve diálogo, Menalque le explica a Michel cómo ha conseguido procurarse las tijeras que le había robado Moktir, y se las devuelve, al tiempo que le exige algunas respuestas:

— Pretende [Moktir] habérselas cogido mientras usted volvía la cabeza, un día que estaba usted sólo con él en una habitación; pero lo interesante no está ahí; pretende que en el instante en que él las escondía en su albornoz, se dio cuenta de que usted le vigilaba por un espejo y sorprendió el reflejo de la mirada con que usted le estaba espiando. ¡Había visto usted el robo y no había dicho usted nada! Moktir se ha mostrado muy sorprendido de ese silencio... yo también.

— No lo estoy yo menos de lo que usted me dice. ¡Cómo! ¡Sabía entonces que yo lo había sorprendido!

— Eso no es lo importante; se las daba usted de listo; pero en este juego, estos niños nos la pegarán siempre. *Pensaba usted tenerlo*

cogido y era él el que le tenía cogido a usted... No está ahí lo importante. Explíqueme su silencio.

[...]

— Hay ahí —añadió— un “sentido”, como dicen los demás, un “sentido” que parece faltarle, querido Michel.

— El “sentido moral”, quizás —dije yo, esforzándome por sonreír.

— ¡Oh, simplemente el de la propiedad! (Gide 2007, 119) [cursivas del autor]

La proposición “Pensaba usted tenerlo cogido y era él el que le tenía cogido a usted” se repite con algunas variaciones a lo largo del capítulo, hasta que concluye en una declaración angustiosa de impotencia del propio Michel, referida, en último término, no a las cosas del mundo, sino al amor y a su esposa Marceline. Veamos estos momentos de la paradoja:

— También yo había cortado mi felicidad a mi medida —exclamé—; pero he crecido; ahora mi felicidad me aprieta; a veces, me siento casi estrangulado...

— ¡Bah, ya se hará usted a ella! —dijo Menalque [...] *Uno cree que posee y es poseído*. (128) [cursivas del autor]

El significado de estas proposiciones, que refieren al sentido de la posesión, se entiende también en términos de dos conjuntos opuestos o disyuntos a los que puede pertenecer un individuo determinado. Esto lo propone, en el siguiente pasaje, uno de los empleados de Michel en la finca de la Morinière, quien se sorprende al descubrir que su señor se anda mezclando con los cazadores furtivos que roban en sus propias tierras: “¿Cómo quiere usted que defienda sus intereses si usted mismo los ataca? *No puede usted proteger al mismo tiempo al guarda y al cazador furtivo*” (Gide 2007, 148). Y, en último término, ante la perspectiva de la muerte de su esposa, reflexiona Michel:

“Decididamente, todo se deshace a mi alrededor; *de todo lo que mi mano coge, mi mano no sabe retener nada*” (149) [cursivas del autor].

Estos episodios comparten, como puede apreciarse, un mismo problema. Quizás como lo anuncia Menalque desde el inicio, se trata de la falta de sentido de propiedad, justamente en el caso de alguien que posee mucho: hacienda, esposa, incluso doctrina. Michel, quien es heredero de una considerable fortuna —que creció ignorando y, ante todo, despreciando—, parece incapaz ahora de retener nada, como lo confiesa al final. La falta de sentido para la propiedad se traduce en una incapacidad para hacerse cargo *del hecho* de la propiedad.

No resulta inadecuado, de acuerdo a esto, relacionar la situación de Michel a los pliegues que dejó en él su primera moral y al sentido de austeridad que la gobernaba. Como el propio Michel lo confiesa: “No sospechaba yo aún cuánto nos domina esta primera moral de niño, ni qué pliegues deja en el espíritu” (Gide 2007, 53). “Pliegue” puede ser leído en el sentido de doblez. El pliegue al que hace referencia Michel tiene la forma de una inscripción, de una marca dejada en el espíritu por la primera moral; marca que está configurada como un doblez. Lo doblado en el pliegue de la moral es el sentido de la austeridad transmitido por la madre. Este doblez representa la inscripción de su sentido propio, el de la restricción del gasto, de los placeres: el gusto por la vida ascética o puritana; pero, simultáneamente, la revelación de su lado opuesto, contrario, doble: la abundancia, el desenfreno y la voluptuosidad. De estos últimos, el joven Atalarico, objeto de la fascinación intelectual y vital de Michel, es un claro ejemplo.

A nivel estrictamente material, puede leerse el efecto de este repliegue de la moral en lo que ocurre con su hacienda, cuando deja que los cazadores furtivos tiendan trampas en sus bosques y le roben la caza. Charles, el hijo del mayordomo, le reprocha a Michel esta conducta. No la entiende, su sutileza se le escapa y la encuentra absurda, especialmente después de que, por iniciativa del propio Michel, emprenden juntos una recuperación de las tierras en arriendo. Hay en Michel una voluntad de apropiación en continuidad con

un goce de la pérdida, que lo convierte, paradójica y simultáneamente, en amo y esclavo de su hacienda, en sujeto y objeto de su acto; en fin, en transgresor de su propia ley.

La sutil dialéctica del encuentro de Michel con Moktir y con Alcide (el joven cazador furtivo), ha sido cuidadosamente analizada por Roger Pensom (1989), en su artículo “Narrative Structure and Authenticity in *L'Immoraliste*”. En el análisis propuesto por Pensom, la presencia de un elemento material sobre el cual recae la acción (las tijeras, la caza) constituye, en cada caso, un punto en el que hace pivote la subjetividad de Michel, en su camino de identificación homosexual con el joven, sin prejuicio de su posición adquirida y consolidada:

En ambos conjuntos [Michel – Moktir – Tijeras; Michel – Alcide – Caza], Michel logra una breve sensación de síntesis dialéctica entre los opuestos de su personalidad: (a) el observante de la ley de los adultos y figura de autoridad, que se rige por el principio de realidad, y (b) el cómplice infantil, guiado por el principio del placer. El robo de Moktir identifica a Michel como la figura de autoridad; mientras tanto, su complicidad en el hurto lo revela a él, a sí mismo, al mismo tiempo, como el Otro, el objeto del deseo que implica una identificación de investidura narcisista con Moktir: “A partir de ce jour, Moktir devint mon préféré” (p. 73). En su relación con Alcide, él es, de forma similar, al mismo tiempo ladrón y víctima. Michel “ve” su problema, quizás tal como Gide vio el suyo, como el modo de descubrir una estrategia que le permitiera desarrollar simultáneamente sus aspectos contradictorios. (Pensom 1989, 837)

Podemos servirnos de este desciframiento estructural básico para avanzar un poco más en dirección al problema inherente a la apropiación en Michel. El efecto del doblez sería, entonces, una especie de indecisión con respecto al valor de lo poseído, y un goce simultáneo de la posesión y de la pérdida, de la retención y el gasto, de la continencia y el desenfreno. Michel se apropia, ciertamente, de sí mismo, pero esa apropiación tiene el sentido de una síntesis de los contrarios replegados

en su espíritu. La apropiación de Michel está orientada hacia la posibilidad de incrementar el placer de dejarse perder, de hacerse robar. En la contemplación indirecta de ese acto, siente una gran alegría. De sujeto activo de la mirada pasa inmediatamente, a través de Moktir, a ser objeto del robo. En el paso del uno al otro, en la travesía del pliegue, podríamos decir, experimenta Michel una gran exaltación, su corazón late con fuerza en ese instante, como él mismo dice.

Michel no solo accede al lugar de ser él para sí mismo, es decir, al lugar de la apropiación, sino que pasa derecho, quiere llegar a ser otro para sí mismo. Al serlo, pone en cuestión una estructura de diferencia básica entre el sí-mismo y el otro. Ese paso desdibuja las fronteras entre el yo y el tú, y es causa de la pérdida de ambos. Es cierto que su doctrina suprime a los débiles, como alcanza a advertirle Marceline, pero también lo suprime a él. La ilimitada libertad de aquel que se libera incluso de su propia ley lleva a la destrucción.

Liberación y apropiación

Podemos formular esta aporía particular de Michel, la dificultad insuperable en la que cae, con un aforismo de Nicolás Gómez Dávila: “La libertad no es la meta de la historia sino la materia con la cual trabaja” (Gómez Dávila 2005, 115). Es, por decirlo así, la causa material y no la causa final de la historia. En nuestro caso, sería la causa material de la historia de Michel, de su drama. Por ello, el primer y último problema de Michel puede entenderse como la sustitución de la causa final por la causa material. Al haber puesto como fin lo que solo era medio, Michel no encuentra al final para qué vivir.

Al comienzo del relato nos dice Michel: “Saber liberarse no es nada; lo arduo es saber ser libre” (Gide 2007, 51). Y al final declara lo siguiente: “Me he liberado, puede ser; pero ¿qué importa? Sufro por esta libertad sin empleo” (171).

Tanto al inicio como al final del relato, el peso de la declaración que hace Michel recae sobre la cuestión de la libertad, y sobre el modo como esta se articula a la apropiación —al llegar a tenerse a sí mismo y al fracaso de esa experiencia—. De esta manera, como en

cortocircuito, puede exponerse aquello que constituye el núcleo del problema de *El inmoralista*: ¿En qué medida puede ser la libertad el fin de la apropiación?

Se trata, como indicábamos a propósito del estudio existencialista de Schlötke-Schröer, del nihilismo que embarga a Michel. Ese nihilismo es síntoma de cierta deficiencia en la experiencia de apropiación. La libertad implica siempre una pregunta por la finalidad. En ausencia de esa pregunta, el proyecto existencial cae en el nihilismo, se muestra tedioso y, finalmente, insensato. La pregunta por la libertad, descubre Michel, no es de qué se libera, sino para qué se libera. Frente a este para qué, mucho más decisivo, el de qué es un asunto local, restringido, casi secundario. Liberarse, llegar a ser libre, importa poco ante la perspectiva de la finalidad. Por esta razón Gómez Dávila dice que la libertad no es fin sino medio, y que “quien la toma por fin no sabe qué hacer cuando la obtiene” (2005, 18). Tomada como fin, la libertad desata una violencia ciega, de la que nos habla Jaspers y que recuerda Schlötke-Schröer en su ensayo: “La existencia irracional, [...] que se sostiene en una impulsividad incuestionada, instintiva y arbitraria, cae en una ciega violencia, [...] en la simple particularidad, la existencia [*Dasein*] fortuita con su auto-afirmada intrascendencia, deja de ser existencia [*Existenz*]” (Schlötke-Schröer 1961, 212).

Como ciega violencia puede interpretarse el empuje del imperativo inmoralista. Es un imperativo de goce: “impulsividad incuestionada, instintiva y arbitraria”. Es entonces, a propósito del proyecto de la doctrina inmoralista en su conjunto, que se alza la angustiosa cavilación de Michel: “debo probarme a mí mismo que no me he extralimitado en mi derecho” (Gide 2007, 171). Estas son las preguntas latentes en el proyecto de apropiación: ¿podría Michel haber sobrepasado su derecho?, ¿hasta dónde van sus derechos?, ¿qué puede y qué no puede Michel? Estos cuestionamientos son un eco singular de la gran pregunta que formula Nietzsche, y que Gide recuerda en su conferencia sobre Dostoyevski:

Pero desde Nietzsche, con Nietzsche, ha emergido una nueva pregunta, una pregunta totalmente distinta de las otras, [...] pregunta que comporta también su angustia, una angustia que condujo a Nietzsche a la locura. Esa pregunta es: “¿Qué puede el hombre? ¿Qué puede un hombre?”

[...]

Esta pregunta es propiamente la pregunta del ateo, y Dostoyevski lo comprendió admirablemente: es la negación de Dios, que fatalmente implica la afirmación del hombre: “¿No hay Dios? Pero entonces..., entonces todo está permitido”. Leemos estas palabras en *Los endemoniados*. Volveremos a encontrarlas en *Los Karamazov*. Si Dios existe, todo depende de Él y nada puedo fuera de su voluntad. Si no existe, todo depende de mí y estoy obligado a afirmar mi independencia. ¿Cómo afirmar su independencia? Aquí comienza la angustia. Todo está permitido. ¿Pero, qué? ¡Todo! (Gide 1923, 230-232)

¿Por qué esta pregunta se vuelve acuciante para Michel?, ¿en qué puede ser semejante la situación descrita por Dostoyevski a la que padece el héroe de Gide? Creo que es posible responder a esta pregunta si aducimos que Michel es un hombre para quien Dios deja de existir. Dios muere para Michel, en un acto singular de rechazo. Estando aún enfermo, pero habiendo encontrado ya las primeras luces hacia la vida y el restablecimiento de su salud, Michel rechaza la invitación de su esposa a que acoja a Dios en su vida y ruegue a Él por su salud. La muerte de Dios, como indica Nietzsche en *La gaya ciencia*, es un acontecimiento que marca el destino de nuestra época. En un fragmento póstumo de 1885, Nietzsche vincula de nuevo directamente la muerte de Dios con el problema de la moral y, específicamente, del inmoralismo:

El gran peligro no es el pesimismo (una forma de hedonismo), la contabilización de placer y displacer y el cálculo de si acaso la vida

humana implica un excedente de sentimientos de displacer. ¡Sino la *falta de sentido* de todo acontecer! La interpretación moral ha caducado junto con la interpretación religiosa [...] Pero la verdadera gran angustia es: *el mundo ya no tiene ningún sentido*. En qué medida con “Dios” ha caducado también toda la moral hasta ahora existente: se sostenían mutuamente. Yo traigo una nueva interpretación “inmoral”, en relación con la cual nuestra moral anterior aparece como un caso particular. Dicho en términos particulares: Dios ha sido refutado, el diablo no. (Nietzsche 1992, 18)

El drama de Michel no es, siguiendo a Nietzsche, el de un individuo que reniega de Dios, sino el de un mundo en el que Dios ha sido refutado. En este sentido, vale para Michel la misma conclusión planteada para las novelas de Dostoyevski: todo está permitido. Al estarlo, la puerta a la angustia se abre también de par en par. El nihilismo, “el más inquietante de todos los huéspedes (2[127] otoño 1885 - otoño 1886)” (Nietzsche 1922, 22) que toca a la puerta, más que un estado, es el *pathos* del hombre que sucumbe a la angustia de habérselo podido permitir todo.

De ahí la última y desoladora demanda que le hace Michel a sus amigos: “dadme razones para ser [...] yo ya no sé encontrarlas” (Gide 2007, 171). La dificultad de Michel se traduce, en último instancia, como la imposibilidad de orientarse en la existencia. En términos de la analítica existencial, podemos decir que, habiendo abandonado la interpretación dominante, habiendo puesto radicalmente en cuestión la conformidad constitutiva del *uno*, Michel pierde también la capacidad, la competencia, para responder a la cuestionabilidad inherente de su existencia: ¿para qué vivir? No lo sabe. Pero lo que desconoce Michel no es el contenido discursivo de una respuesta, de una réplica, sino la posibilidad de realizarla, de poner en movimiento su ser. Su inmovilidad es el destino de un hombre que ha perdido al otro. El estado de apatía en el que se sume al final es una expresión patética de esta pérdida radical. El “¿para qué?” final, descubre

Michel, solo se realiza en el vínculo con un “¿con quién?”. Ya no está Marceline, ha muerto. El ser de Michel se ha quebrado bajo el imperativo de goce de la doctrina inmoralista.

Obras citadas

- Gide, André. 1923. *Dostoïevsky*. Paris: Librairie Plon.
- Gide, André. 2007. *El inmoralista*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Dávila, Nicolás. 2005. *Escolios a un texto implícito*. Bogotá: Villegas Editores.
- Heidegger, Martin. 1998. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Holdheim, William W. 1957. “The young Gide’s reaction to Nietzsche”. *Modern Language Association* 72: 534-544.
- Montesquieu, Charles. 1962. *Grandeza y decadencia de los romanos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nietzsche, Friedrich. 1985. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *Fragmentos póstumos*. Bogotá: Norma.
- Nietzsche, Friedrich. 1993a. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, Friedrich. 1993b. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Pensom, Roger. 1989. “Narrative structure and authenticity in *L’Immoraliste*”. *Modern Language Review* 84: 834-841.
- Schlötke-Schröer, Charlotte. 1961. “Zur französischen Literatur entre les deux guerres: Problematik von existenz und pathos”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 71: 206-230.
- Vélez López, Germán Darío. 2010-2011. “La analítica existencial como posible guía para una hermenéutica literaria”. *Cuadernos de Filosofía* 28-29: 37-53.

« SI BRUSQUEMENT TU CESSES D'EXISTER » : NERUDA/ MINGHELLA ; MOMENT DU POÈME, VACILLEMENT DU TRADUIRE, L'INSTANCE DU TROUVÉ-CRÉÉ, DANS *TRULY, MADLY, DEEPLY*

Anne-Marie Smith-Di Biasio

L'Institut Catholique de Paris – Paris, Francia

amdibiasio@neuf.fr

A partir d'un fragment de Neruda prononcé en stéréophonie dans une scène de traduction et de revenance qui est le pivot poétique et le *kairos* du film de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, cet article propose de montrer comment ce moment du poème, suspendu entre deux langues, fait brèche dans l'écriture du film, pour créer une ouverture par laquelle on spirale hors-récit et hors-langue vers le lieu de la lecture pure. Afin d'éclairer ce lieu sont posées les questions de l'adresse de l'absent(e), et celle de la destination de l'écrit. Ce moment poétique, d'un flottement, est le lieu de notre questionnement, un moment suspendu à la menace d'une perte de sens.

Mots-clé : cinéma ; littérature comparée ; psychanalyse ; relation texte-image-musique ; traduction ; intertextualité.

“SI DE PRONTO NO EXISTES”: NERUDA/MINGHELLA; MOMENTO DEL POEMA, VACILACIÓN DE LA TRADUCCIÓN, LA INSTANCIA DE LO ENCONTRADO-CREADO, EN *TRULY, MADLY, DEEPLY*

A partir de un fragmento de Neruda pronunciado en dos lenguas dentro de una escena de traducción y de apariciones que es el pivote poético y el *kairos* de la película de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, este artículo se propone mostrar cómo ese momento del poema, suspendido entre dos lenguas, realiza una brecha en la escritura de la película para crear una apertura por la cual se va, en espiral, hacia un lugar de lectura puro. Con el fin de esclarecer este lugar se plantea la cuestión del dirigirse al ausente y el del destino de lo escrito. Este momento poético, de vacilación, es el lugar de nuestro cuestionamiento.

Palabras clave: cine; literatura comparada; psicoanálisis; relación texto-imagen-música; traducción; intertextualidad.

**“SE TALVEZ VOCÊ NÃO EXISTA”: NERUDA/MINGHELLA; MOMENTO
DO POEMA, VACILAÇÃO DA TRADUÇÃO, A INSTÂNCIA DO
ENCONTRADO-CRIADO, EM *TRULY, MADLY, DEEPLY***

A partir de um fragmento de Neruda pronunciado em duas línguas dentro uma cena de tradução e de aparições que é o pivô poético e o *kairos* do filme de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, este artigo propõe mostrar como esse momento do poema, suspenso entre duas línguas, realiza uma brecha na escritura do filme para criar uma abertura pela qual vai, em espiral, até um lugar de leitura puro. Com o objetivo de esclarecer esse lugar, apresenta-se a questão do dirigir-se ausente e do destino do escrito. Este momento poético, de vacilação, é o lugar de nosso questionamento.

Palavras-chave: cinema; literatura comparada; psicanálise; relação texto-imagem-música; tradução; intertextualidade.

**“IF SUDDENLY YOU DO NOT EXIST”: NERUDA/MINGHELLA;
POETIC MOMENT, TRANSLATION AND THE CREATED/FOUND
INTERFACE, IN *TRULY, MADLY, DEEPLY***

Taking as its point of departure the fragment of a poem by Pablo Neruda heard in two voices in translation in a scene which is the pivot and *kairos* of Minghella's film *Truly, Madly, Deeply*, this paper proposes to show how the poetic moment, suspended between two languages, breaches the cinematic text, creating an opening through which we spiral out of narrative and out of spoken language into a place of pure reading. Our enquiry into this place will consider questions of address, both that of absent interlocutors and destined addressees. The poetic moment is suspended and hinges on the threat of a loss of meaning.

Keywords: cinema; comparative literature; psychoanalysis; text-image-music relationship; translation; intertextuality.

Si de pronto no existes,
si de pronto no vives,
yo seguiré viviendo.

No me atrevo,
no me atrevo a escribirlo,
si te mueres

Neruda « La Muerta » 1977, 252

LE FRAGMENT DU POÈME QUI donne les premiers mots de mon titre est issu de plusieurs traversées et transferts, car il s'agit de la très belle traduction du premier vers d'un poème de Pablo Neruda (253, 1977), dont un extrait sera repris en espagnol et ensuite en anglais, par Anthony Minghella, cinéaste anglais d'origine italienne, dans une scène de traduction, et de revenance, qui est le pivot poétique, le *kairos* de son film *Truly, Madly, Deeply* (1990). Il s'agirait de montrer comment ce moment du poème, suspendu entre deux langues, fait brèche dans l'écriture du film, pour créer une ouverture par laquelle on spirale hors-récit vers ce que j'appelle « le lieu de la lecture pure »¹ (Smith-Di Biasio 2007, 98). Afin d'éclairer ce lieu seront posées les questions de l'adresse, plus essentiellement l'adresse de l'absent(e), de l'absence, et celle de la destination de l'écrit. Or, ce moment poétique, celui d'un flottement, est le lieu de notre questionnement. Car cette scène occupe un espace de traduction et de transmission fait de combien de déplacements, s'écrivant depuis quelle origine, quel souvenir, quelle hantise ?

Le vers est extrait du poème « La Muerta », qui parut en 1951 dans *Los versos del capitán* (*Les vers du capitaine*), lorsque Rosario de la Cerda, de son vrai nom Maria Mathilde Urrutia Cerda, leur

1 Ce terme relève d'une lecture de l'essai de Virginia Woolf, « On Not Knowing Greek » où, lisant les Grecs, elle élabore l'idée d'une lecture qui ne s'attache qu'à la langue, où le personnage se trouve remplacé par ses mots (Smith-Di Biasio 2007, 98).

destinataire, les confia à un éditeur. Le manuscrit date du moment de sa rencontre avec Neruda en Espagne pendant la guerre civile à laquelle ce dernier participait. « La Muerta » est un poème d'amour, en anglais « The Dead Woman » —difficile traduction dont on peut disputer l'article défini en anglais, car dans le vers original il s'agit d'une forme d'adresse, que garde la traduction française « La morte ». Le vers « si tú te has muerto », lorsque traduit par « si toi tu meurs », détraque l'étrange temporalité de l'original que l'anglais a su garder, « If you have died ». Car dans ce poème il s'agit d'imaginer la mort de l'être aimé au passé composé, ce qui instaure un moment suspendu entre la présence et l'accompli du passé, une distance/décalage qui protège le poète de ce qu'il ne peut pas dire au présent. En tant que tel, le poème déplie ces temporalités que toujours la mort confond. Aussi, il *suspend la mort*, la tient en suspension. Il s'agit d'un de ces moments de « mort avant la mort » dont parle Steiner, où, dans les textes, aux moments de la plus grande négativité —séparation, rupture, exil, mort de l'aimé— l'écriture touche à ce qu'il y a de plus vital dans l'humain, puisque c'est là où la créativité, sous la pression d'une perte de sens, est sollicitée à sa plus grande intensité (Steiner 1998, 5)². C'est à ce moment suspendu que revient le film de Minghella, qu'il déplie à partir du poème. Et c'est précisément cette qualité du moment du poème, comme suspendu à la menace d'une perte de sens que porte la mort ou l'absence de l'être aimé, que je voudrais ici interroger.

Le passé composé est un temps d'adresse, de dialogue, et de présence, mais celui du verbe mourir à la deuxième personne du singulier crée une curieuse distorsion, introduisant l'absence, tout en gardant l'adresse impossible. « If you have died », un étrange composé d'hypothèse, d'adresse, de présence/absence, un verbe conjugué au fragmentaire —comme si ce fragmentaire était le temps grammatical d'un immémorial qui confond les temporalités habituelles. La traduction du sous-titre filmique en français par « si tu es morte » efface le passé du composé et réduit ainsi la distance temporelle entre la

2 Voir aussi Lacan 1986.

voix qui parle et son destinataire, alors que le « si tu meurs » de la traduction publiée ne garde que l'hypothèse et l'adresse (Neruda 1977, 255). « Si tú te has muerto »/« If you have died », est-ce intraduisible en français, cette adresse d'une absente pouvant infiniment se soustraire, mais présente en tant que destinataire ? Et n'y a-t-il pas dans cette phrase cristallisant l'absence/présence, l'hypothèse et l'adresse possible ou impossible, une inscription condensée de la destinée décalée de l'écrit en tant que tel, ainsi que des temporalités qu'il met en œuvre, et à ce titre de sa dimension à la fois fragmentaire et figurale ? Comme si justement ce fragmentaire était un nouveau temps grammatical, né dans la brèche ouverte par un impensé de l'écriture.

Or, au moment où ce fragment de poème intervient dans le film de Minghella, il est annoncé dans une phrase à peine audible : « a poem, a bit/obit. [...] I wanted you to hear » ; « a bit », une bribe de poème, ou « obit », un fragment de nécrologie, signifiant le lieu d'un écrit sur la disparition qui la retourne en récit de vie. Par une coïncidence, ou plutôt, par un enchevêtrement de temporalités, que je vais essayer de démêler, c'est en lisant la nécrologie d'Anthony Minghella, dans le journal anglais, le lendemain de sa mort précoce et subite, au printemps 2008 (Bergan 2008), que j'ai été saisie par les commentaires de son premier film, *Truly, Madly, Deeply* : « expérimental, débutant, sentimental » disait-on, comme pour s'en défendre, car en même temps on s'y arrêtaient. Il me semblait surtout que le film, que je ne connaissais pas, fût marqué, de façon devenue inquiétante et étrange, par ces questions, d'amour, et d'exil, de mort subite, et de présence/absence qui ponctuaient le texte de la nécrologie : le récit de vie. Ainsi commence cette distorsion vertigineuse que le vers du poème cristallise — mais de quelle vie s'agit-il ? De la vie de qui ?

Jamie, violoncelliste, l'amant de Nina, traductrice/hispaniste et pianiste, est mort, dans des circonstances imprévisibles étrangement similaires à celles de la mort de son créateur. Je le dis, non par superstition, mais pour insister sur cet enchevêtrement de temporalités condensées dans le moment du poème et que l'on pourrait qualifier de « temps de l'œuvre », dans le sens d'un temps condensé, qui va

vers son propre déploiement³. Mort, un jour Jamie revient à la vie ; il devient le revenant de Nina. Et c'est ainsi que dans un étrange renversement ce fragment se trouve récité en espagnol par un mort revenant à son amante survivante, qui le reprend en anglais, « If you beloved, if you my love, if you have died », moment du poème. C'est à ce moment précis —trans-textuel et étranger, où on entend se prononcer un extrait de poème dont on n'apprend ni le poète, ni le titre— que j'ai dû revenir.

La beauté de la scène est inséparable de la stéréophonie des voix qui se parlent séparées et unies dans la langue du poème et de sa traduction. Mais, qu'est-ce qui s'y passe ? Jamie revient prononçant —non sans peine— la langue étrangère et aimée de Nina, une langue que, vivant, il ne parlait pas, alors qu'ils partageaient l'amour de la musique. Or, est-ce-qu'on peut dire désormais qu'elle les sépare, cette langue étrangère ? Car du moment qu'il tente de la lui prononcer, et elle de la lui traduire, il se passe quelque chose de l'ordre de la revenance, et sans doute de la levée d'un refoulement. Est-ce-qu'il comprend ce qu'il est en train de lui dire ? Il a l'air de savoir ce qu'il dit sans en savoir la prononciation ; les mots lui restent étrangers tandis qu'il parle l'amour de Nina pour l'autre langue. Il s'agit d'un moment de flottement absolu, suspendu entre deux langues, et qui fait brèche dans l'écriture du film, créant une ouverture par laquelle on spirale hors-récit vers cet autre espace habité par des questions d'adresse et de destinataire que j'appelle le lieu de la lecture pure. D'où viennent ces vers que rappelle Jamie dans un espagnol étranger, vacillant, absent, pour que Nina les entende et les lui traduise ? A qui sont-ils destinés ? Or, il me semble que notre écoute de la voix de Jamie prononçant la langue étrangère, souligne une étrange présence/absence que l'on ne saurait expliquer tout simplement par son statut fantastique de

3 Pour mieux saisir ce que j'entends par « le temps de l'œuvre » ici on pourrait penser à l'élaboration que propose Walter Benjamin de la vie de l'œuvre dans « La tâche du traducteur » : « Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom, si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie. Même pour des mots solidifiés il y a encore une post-maturation » (1971, 265).

mort revenant, mais plutôt entendre comme une qualité suspendue à ces mots. Car lorsqu'il prononce les mots du poème, c'est comme s'il était à la fois infiniment présent et infiniment absent à sa parole. C'est comme si ces mots se détachaient de lui pour habiter justement un lieu de lecture traversé par les questions de l'étrangeté des langues, de l'adresse, de la destinée de l'écrit. Dans un génial renversement, Jamie se souvient des vers lus dans une nécrologie, apparemment adressés à une morte, « perdóname [...] si tú te has muerto », alors que c'est lui le mort. En outre, pour dire ces vers de survie devant son amante survivante il emprunte sa langue étrangère pour qu'elle la lui traduise. A qui s'adressent ces vers ? Il les prononce pour qu'elle les entende, pour que nous les entendions, mais en traduisant, on dirait que Nina les lui adresse, « If you have died ». La traduction anglaise est neutre, elle peut s'adresser à un homme, comme le vers en espagnol. De tous les points de vue, dans cette inscription de vers adressés à un(e) mort(e) se tisse l'histoire d'un destinataire manqué et d'une absence. Aussi, cet intertexte devient-il le lieu d'une lecture et en tant que tel un espace littéraire au sens fort du terme. Car c'est ainsi que le moment suspendu du poème ouvre la voie au déploiement des temps qu'il condense, à ce que nous avons appelé « le temps de l'œuvre » —sa trajectoire herméneutique, et les mots trouvent l'écho de l'absence qu'ils portent, ou de ce qu'ils occultent— de leur impensé, en s'inscrivant sur une surface tendue entre deux qui est précisément le lieu intermédiaire de notre lecture/rencontre avec eux.

Il se trouve que par un autre renversement —ou est-ce le même ?— il s'agit d'un poème de Neruda adressé à une femme qui lui a survécu. Or, à quelle absente s'adressent-ces vers ? A quelle absence ? Aussi, ne savons-nous plus, en regardant cette scène, de quel côté se situe l'absence, côté vie ou côté mort, perdant ou perdu, de l'homme ou de la femme ? Ne savons-nous plus qui a perdu qui, ni qui console qui, et de quelle perte ? « The pain, your pain, I couldn't bear that », dit Jamie en tant que revenant ; la phrase anglaise a un double sens, imparfait et conditionnel, « La douleur, ta douleur, je ne pouvais/pourrais pas la supporter ». « Merci de m'avoir manqué », dit

le sous-titre en français alors que dans « Thank you for missing me », c'est l'inverse. Aussi, cette phrase, en anglais, peut-elle s'appliquer au présent ou au passé. Qui manque à qui ici, de quel côté, et à quel moment ? On égrène toute l'ambiguïté de la phrase et de l'amour car Nina répond en occupant tous les temps du verbe, « I have, I do, I did ». De même, en entendant « I longed for you », faudrait-il traduire par « languir de » dans le sens de regretter au passé et de désirer au futur ? « Je me languissais de toi », ou « tu m'as tellement manqué » ? Ou « j'ai tellement manqué de toi » ? De même que l'on ne sait pas s'il s'agit d'un désir du passé ou de l'avenir, de même nous ne savons pas si, suspendu au temps manqué, ce couple est en train de se retrouver ou de se perdre définitivement. Or, quel temps occupe-t-on en regardant cette scène ? Quel temps occupent les amants ? Qu'est venu faire cet intertexte étranger dans le film pour décaler et déplacer à tel point le récit que l'on croyait suivre et nous faire spiraler hors-fantastique vers une antériorité que je qualifierais de lieu de hantise, et que l'on éprouve comme une adresse dont l'anachronie nous échappe⁴ ? Pourquoi Minghella doit-il nous faire entendre la langue étrangère ? Pourquoi doit-on l'entendre dans toute son étrangeté ? Aussi, ne peut-on pas oublier que dès la première phrase le moment poétique se trouve éclairé par cet instant de reconnaissance que nous livre Nina, « I know this poem » : il ne vient pas de nulle part, je ne viens pas de nulle part. Ce texte est un enchevêtrement de lieux et de temporalités qui m'inclut dans son sens, *qui m'incarne : This poem knows me*. C'est ainsi que Nina, lectrice/traductrice, incarne un présent d'illumination, un passage au régime du visible qu'amplifie et souligne la textualité du film.

Ainsi, lorsqu'en regardant le film depuis ce moment de reconnaissance, l'on s'arrête devant un poster, un portrait —qui semble être celui de Neruda— sur le mur de la cuisine chez Nina, non seulement croit-on y voir le poète et l'origine du poème en même temps qu'un signifiant de cette ouverture à l'étranger qu'incarne Nina

4 Pour une élaboration de cette notion de hantise voir Smith-Di Biasio 2010.

hispaniste, mais, me rappelant que j'ai aussi un poster de Neruda sur le mur de ma cuisine (de Philippe Noiret jouant Neruda pendant son exil italien)⁵, je vois le signifiant se doubler de celui de l'exil, de la poétique de l'exil et l'exil du poétique, de l'exil comme fondement d'une poétique, celle de Neruda, à la fois double et origine de celle de Minghella, et du poétique comme qualité infiniment suspendue aux dédoublements d'un exil originaire.

N'est-ce pas finalement de tels arrêts sur l'image —comme celui sur le poster accroché au mur— qui nous rappellent que toute surface est lisible, et le mur, espace figuratif, un micro-écran du film dans le film ? On se souvient, d'ailleurs, que l'instance de la langue étrangère remontant vers l'espagnol de l'Amérique latine ne commence pas au moment du poème. Le film est situé à Londres pendant les années '80, qui suivent une vague d'immigration depuis l'Amérique latine en Angleterre, et ailleurs en Europe ; la meilleure amie de Nina, traductrice, est chilienne. Or, elle croit aux revenants, car lorsque Nina lui demande lors d'une promenade si elle croit en une vie après la mort, elle répond en espagnol, lui apprenant qu'elle a réalisé un documentaire sur les esprits dans son pays, où elle est réalisatrice ; ce que l'on ignorait, car en Angleterre elle fait le ménage. Le film foisonne de ces moments de distorsion, de temps, de lieux, de fonctions, qui nous surprennent. « Hice una película, un documental en Chile sobre espíritus », « Dans mon pays, j'ai réalisé un film sur les esprits », nous dit Maura en espagnol, « You made a documentary, a film » dit Nina, puis Maura, en anglais, « The spirits are everywhere ; they're walking here with us ». Dorénavant, non seulement la présence étrangère et exilée de Maura soutient notre regard comme un clin d'œil professionnel à la présence du cinéaste dans son film, mais encore, elle soutient le réalisme magique —genre phare dans la culture de l'Amérique latine— de la revenance de Jamie. Notre écoute de la voix du protagoniste prononçant la langue étrangère a pourtant souligné son étrange présence/absence comme une qualité que l'on ne saurait

5 Voir le film de Michael Radford, *Il Postino* (1994).

expliquer par son statut fantastique de mort revenant, mais plutôt entendre comme suspendue à ces mots. Il s'agirait de concevoir la lecture du film comme un lieu où ces mots peuvent trouver l'écho de ce qu'ils portent. Ceci a lieu par l'amplification de la dimension non-verbale sémiotique que permet la surface filmique au niveau de la corrélation geste, image, mots, musique⁶.

Je voudrais à présent et à ce titre questionner le lieu d'une troisième langue dans ce film, troisième langue dans le sens d'Antoine Berman : « de ce rapport de la traduction à une autre langue que la langue (traduisante) maternelle [...] à la fois origine et double idéal de la langue maternelle » (1999, 113-114). Ici cette notion même de troisième langue se complique dans la mesure où lorsqu'on pense à l'inscription hyper-textuelle qu'est le poème espagnol dans le film de Minghella, qui était de langue maternelle anglaise et de langue paternelle italienne, il s'agit déjà d'une troisième langue. Mais, dans le sens de Berman, de « l'autre langue qui se dissimule dans toute traduction », c'est de l'italien qu'il s'agit. Ne peut-on pas dire déjà de l'inscription espagnole et littéraire qu'est le moment du poème de Neruda dans l'anglais du film, qu'elle rompt non seulement la possibilité même d'une linéarité linguistique mais encore, et à ce titre, celle de toute linéarité narrative ? Or, quand on sait que le *working title* du film était *Cello*, un mot désignant à la fois —en anglais— l'instrument de musique dont joue Jamie (renvoyant ainsi à l'autre intertexte fondamental, musical cette fois-ci, de ce film, auquel je reviendrai), et, phonétiquement, le mot italien pour ciel = *cielo*, cela nous ouvre tout l'espace herméneutique du film à une dimension non verbale, et musicale, et céleste. Le mot cello, instrument de musique, intervient dans le film peu avant le moment du deuxième intertexte, une sonate de Bach pour violoncelle et clavier. Le mot espagnol pour ciel, *cielo*, une variation non homonymique de *cello/cielo* (it.), qui lui fait écho et le dissimule en même temps, intervient dans le film lors d'une promenade où, sur fond d'une contre-plongée sur le

6 Pour une étude antérieure de l'amplification sémiotique que permet la surface filmique, voir Smith 1997.

ciel qui surplombe le nord de Londres, on voit Maura et Nina monter la colline en échangeant leurs impressions du paysage. « Cielo » dit Maura, et Nina traduit aussitôt le mot en anglais, « sky », pour y rajouter « clouds », « We can see clouds in the sky », cours d'anglais élémentaire et monosyllabique. Il rappelle la scène —flashback au temps de la vie de Jamie— où Nina et lui, accroupis à la fenêtre, s'amuse à déchiffrer les nuages. Et tout d'un coup on comprend la topographie céleste de Londres comme une surface filmique lisible et illisible, un écran, non verbal, où on cherche du sens. Et lorsqu'à la suite de la mort de Minghella, on entend dire qu'en retrouvant le scénario de ce film d'abord intitulé *Cello*, Juliet Stephenson, l'actrice principale qui joue Nina, s'est arrêtée devant un poème griffonné sur le texte par Minghella qui parle de l'absence, « It's about not being there », on voit ici superposés le poème « Ausencia »/« Absence » de Neruda, dont le premier vers, « Apenas te he dejado, vas en mí/A peine t'ai-je quitté que tu circules en moi » (1977, 168)⁷, et le *cielo*/ciel, élément immémorial où —nous dit-on— sont partis les morts : « Ils sont au ciel ». Ainsi peut-on voir que la surface-écran de lecture est à la fois présente et voilée dans le mot phonétiquement polysémique *cello* : instrument de musique, et *cielo* : ciel, micro-écran du film dans le film, surface lisible/illisible où sont partis les morts, comme sur un palimpseste, absents/présents, lisibles/illisibles, invisibles. En tant que tel l'écran comme lieu de lecture fonctionne comme une zone intermédiaire, réminiscente, et herméneutique, de signifiante entre passé et présent, vivants et morts, réalités internes et externes⁸.

Il semblerait que le mot occulté du *working title* soit bel et bien le lieu d'une troisième langue, que cela soit celle du ciel comme écran —*cielo*/ciel— du septième art ; ou celle de la musique, de la

7 Traduction légèrement modifiée par moi-même.

8 Ce processus ressemble à celui que cristallise la définition benjaminienne de l'image dialectique : « Le passé a laissé de lui-même dans les textes littéraires des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélations assez actives pour fouiller parfaitement de tels clichés » (Benjamin 2009, 500). L'écran cristallise et métaphorise cette idée d'un lieu de révélation toujours à venir.

3ème sonate pour violoncelle —*cello*— et clavier de Bach que nous entendons lors de la scène de la revenance. Dans les deux cas, cette troisième langue, que ce soit l'italien : *cielo* que cèle *cello/cielo* (esp.), ou l'anglais : *cello* que cèle *cielo* (esp.)/*cielo* (italien), est au fond une langue non-verbale, ou cinématographique —*cielo*, ou musicale— *cello*. Qu'elle appartienne au cinéma ou à la musique, c'est bien cette dimension infra-verbale qui, au cours de notre lecture, vient à la surface et atteint ainsi une nouvelle lisibilité. D'un point de vue scénographique, ce que j'ai appelé le deuxième intertexte —cet interlude musical qui fait écho à l'interlude poétique qui le réfléchit— précède le moment du poème qu'elle donne ainsi à lire selon le paradigme musical. Dans cette scène on entend Nina et Jamie en duo. Survivante et revenant, ils restent absolument séparés, chacun à son instrument, et absolument unis dans la musique. Au moment précédent cette scène, nous voyons Nina —comme dans la reproduction de l'image ci-dessous— penchée sur le violoncelle de Jamie, comme sur un corps. Dans la scène précédente, elle a refusé à sa sœur de céder « Jamie's cello » à son neveu pour ses cours de musique : « It's all I have of him. 'Tis him. It's like asking me to give you his body ». Nina se penche sur le violoncelle comme si elle écoutait son silence. Lorsqu'elle le touche, qu'est-ce qu'elle caresse ? Un souvenir, un corps, une illusion de corps ? « It is him », et pourtant, un violoncelle ressemble à un corps de femme. Jamie revient, et lorsqu'il joue, il anime ce corps-là qui s'immatérialise dans la musique. Le corps garde son silence comme un instrument que l'on ne joue pas, s'il s'anime, c'est de l'autre. Comme dans le poème, dans la musique, Nina et Jamie se retrouvent et se quittent. Non, ils incarnent ce poème et cette musique, ou plutôt, ce poème et cette musique les incarnent. Ils se créent un corps, un corps entre eux, corps de musique, corps de poème. La scène de la musique est le moment de revenance. Nina commence à jouer la 3ème sonate pour clavier et violoncelle de Bach au piano, puis s'arrête, à ce moment-là on entend la montée à peine perceptible du violoncelle, ce qui la fait reprendre la sonate, et la présence de Jamie jouant de son violoncelle surgit derrière elle. On entend la musique en duo.



« Nina et violoncelle ». (Amalia Low, d'après *Truly, Madly, Deeply*, de Anthony Minghella)

Or, en tant que mort, Jamie n'a pas de présence corporelle à proprement parler dans ce film, qui souligne ce que j'ai appelé son étrange présence/absence. On voit bien que Nina a du mal à l'embrasser car ses lèvres sont trop froides ; et à la fin de la scène du poème rappelons-nous que lorsqu'elle l'étreint il reste étrangement absent à cette étreinte. Ainsi, la seule véritable incarnation possible est-elle celle qui a lieu dans le poème, ou dans la musique. A ce titre le violoncelle est bel et bien le corps du film, et *Cello*, son sous-titre paradigmatique, et point de fuite vertigineux, musical, ou purement céleste, point de fuite qui nous fait spiraler hors-récit vers un moment suspendu à la menace d'une perte de sens, à la présence soudainement aigüe d'une absence. Corps de silence, corps de musique, ou « corps du vide »,

dirais-je après Pierre Fédida qui a longuement réfléchi à la présence et l'incarnation de l'absence, et dont le tout premier livre s'intitule *Corps du vide*, et un des derniers textes, « Le corps du vide ». Ce qui importe à Pierre Fédida dans ce dernier écrit est : « dénoncer l'espace où *le vide prend corps* [...] le vide [qui] donne corps aux mots [...] [car] le corps est irréprésentable [dit-il] dans une image du corps. Il s'écrit ou se dessine dans le vide » (2002, 78). Or, « ce qu'on appelle ici le corps ne saurait se penser selon une phénoménologie descriptive qui réhabiliterait le corps vécu ou l'image du corps ». Il s'agit plutôt de « ce que devient le corps dans son rapport à l'espace dès lors qu'il se dessaisit de l'emprise de sa représentation visible et est sollicité par les mots dans ce qu'il a d'informe » (80).

En tant que tel, suspendu au temps de l'absence, le moment du poème/musique est celui d'un vacillement de sens entre deux langues, entre le silence et la musique, qui produit à son tour l'instance (performative) d'une présence :

[...] s'interroger sur ce que devient le corps dans son rapport à l'espace dès lors qu'il se dessaisit de l'emprise de sa représentation visible et est sollicité par les mots dans ce qu'il a d'informe [...] La place inaugurale accordée par Freud à l'hallucination négative est corrélative de la découverte de la capacité du psychique de faire apparaître/disparaître/réapparaître le corps en présence. (Fédida 2002, 80)

Écoutons de nouveau Neruda à la lumière de Fédida. Que dit le poème « La Muerta » ? Il semblerait qu'ici Neruda imagine la mort de l'être aimé comme une femme qui serait déjà absente, que « Si tú te has muerto » s'adresse à un corps de silence, à une absente. La traduction devrait être « Si tu es morte » et non pas « Si tu meurs ». Voici le début du poème cité :

Si de pronto no existes,
si de pronto no vives,
yo seguiré viviendo.

No me atrevo,
no me atrevo a escribirlo,
si te mueres
[...]
si tú
te has muerto

~

Si brusquement tu cesses d'exister
Si tu n'existes plus
Si tu ne vis plus
Je n'ose pas,
Je n'ose pas écrire
si tu meurs
[...]
si toi
tu meurs (Neruda 1977, 252-253)

Cette adresse donne l'écho de ce qu'elle est par ce qu'elle donne à entendre, car elle donne à entendre une voix qui parle sans réponse, qui dans le silence cherche à donner corps à ses mots, et à s'en séparer dans une adresse, par des mots qui se détachent et s'éloignent vers l'autre :

Para que tú me oigas
Mis palabras
Se adelgazan a veces

Pour que tu m'entendes
mes mots
s'amenuisent parfois
[...]

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.

Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

[...]

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas

[...]

quiero que digan lo que quiero decirte

para que tú las oigas como quiero que me oigas.

~

Je regarde lointains mes mots

Plus que miens ils sont tiens.

Ils vont grimant sur ma vieille douleur comme le lierre.

[...]

Avant toi ils peuplèrent la solitude que tu occupes.

[...]

je veux qu'ils disent ce que je veux te dire

pour que tu les entendes comme je veux que tu m'entendes.

(Neruda 1977, 26-27)

C'est bien le silence palpable de l'autre qui arrête les mots, qui comme la présence d'une absence dont l'exil est à la fois origine et double, leur donne forme et écho :

déjame que me calle con el silencio tuyo.

déjame que te hable también con tu silencio

~

Laisse-moi me taire avec ton silence

laisse-moi aussi te parler avec ton silence. (Neruda 1977, 64- 65)

La voix, qui parle, solitaire, palpe le corps du silence. Oui, ce qui se passe lorsque Jamie prononce les mots du poème devant Nina est de l'ordre de la *revenance*. Un poème que j'ai lu dans une nécrologie, dit-il, des mots d'amour, et de séparation, des mots corps : corps d'illusion, corps de silence.

Or, ce corps qu'incarnent dans le film le poème et la musique me semble correspondre au paradoxe du trouvé-crée qui est un paradigme fondamental de la pensée de Winnicott qu'il définit comme phénomène propre à l'aire d'illusion :

I think of the process as if two lines came from opposite directions, liable to come near each other. If they overlap there is a moment of illusion — a bit of experience which the infant can take as either his hallucination or a thing belonging to external reality. (Winnicott [1945] 1958, 140)

Pour Winnicott l'illusion se situe à un croisement ; lorsqu'il en parlera dans son texte sur objets et phénomènes transitionnels (1953) il utilisera le même mot : 'overlap', d'abord le verbe 's'entrecroiser' ('overlap'), ensuite le lieu de ce croisement : « In other words, there is an overlap between what the mother supplies and what the child might conceive of. » ([1953] 1991, 12). Le trouvé-crée correspond à la capacité de l'*infans* de percevoir le sein/la mère au moment même où il/elle se présente, qui est psychiquement le moment crucial où il l'invente comme présence et pense que ce qu'il trouve, le sein, fait partie de lui et qu'en même temps il le crée. Le moment est critique, et suspendu au non-savoir de la recherche de l'objet, ce je ne sais pas ce que je cherche avant que je ne le retrouve. Puis, lorsqu'il y a adéquation, le monde extérieur, dans ces qualités sensorielles, enrichit une représentation-idée pré-symbolique du sensoriel. C'est ainsi que l'illusion génère une aire d'expérience dans laquelle il y a un trafic constant avec ce qu'offre le monde extérieur dans sa réalité sensorielle et poétique, ce qui, au moment d'une rencontre, produit la cristallisation première. Dans le sillage de Stendhal, on pourrait dire que

l'enfant voit la mère telle qu'il lui convient qu'elle soit. Il rencontre l'autre au lieu même de sa propre pré-conception possible, mais aussi dans le désordre de son non-savoir, hallucinatoire, d'une chose qui pourrait le combler. Le moment de l'illusion dépend bien de cette synthonie vitale. Aussi l'espace d'illusion reste-t-il investi, car la séparation, ou l'absence en tant que telle, est évitée par l'investissement d'une aire intermédiaire dans la création (Winnicott [1953] 1991). Cet espace investi, qui est le lieu du sacré pour l'individu, et par extension, de l'expérience artistique ou mystique, est fondamentalement individuel. Car l'expérience de l'illusion ne peut se partager que par coïncidence ; comme s'imposant toujours d'une main inconnue. L'illusion tient sur un bord, une frontière de séparation, une interface comme celle d'une lecture⁹.

Or, le paradoxe du trouvé-crée dans l'art comme dans la vie est que cette qualité de présence —comme inventée ou retrouvée— doit rester une question en suspens. Et c'est cette question que posent sans la résoudre ces deux moments suspendus, du poème de Neruda et du duo musical de Bach, que j'ai arrêtés dans le film de Minghella. Car la question de savoir si Nina invente Jamie, ou bien si elle le retrouve, n'a pas de sens du moment où nous nous trouvons suspendus à un vacillement de sens, à ce temps infiniment décalable du poème ou de la musique que nous arrêtons ici. Aussi, en tant que lecteurs de ces moments qui nous font spiraler hors-récit vers un inconnu de la langue étrangère, ou vers cet infini d'un point de fuite vertigineux contenu dans le mot écran *cello*, nous ne pouvons qu'occuper cet espace intermédiaire entre réalités interne et externe que déplie l'écriture filmique de Minghella.

Nous participons du paradoxe du trouvé-crée lorsque restaurer une matérialité dans l'acte de lecture nous engage à rendre présente une antériorité qui habite le texte tel qu'on l'invente et le retrouve. Aussi, le *kairos*, lieu de questionnement et de dislocation, est-il ici condensé dans une instance poétique et critique de la langue

9 Voir Liberman et Smith-Di Biasio 2013 ; aussi Liberman 2011.

étrangère, éveillant l'écho purement non verbal du duo musical qui le précède, et s'adressant à nous comme un appel à rendre matériellement présente, vivante à nouveau, la mémoire d'une poétique qui transite à travers les textes et les langues.

Œuvres citées :

- Bach, Johann Sebastian. 3^{ème} Sonate en sol mineur BWV 1029 pour viole de gambe et clavier.
- Benjamin, Walter. 1971. « La tâche du traducteur ». In *Mythe et violence*, 262-275. Trad. de Maurice de Gandillac. Paris : Denoël.
- Benjamin, Walter. 2009. *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*. Trad. de Jean Lacoste. Paris : Editions du Cerf.
- Bergan, Ronald. 2008. « Obituary: Anthony Minghella ». *The Guardian*, 18 mars. <http://www.theguardian.com/uk/2008/mar/18/filmnews.theatrenews> (consulté en juin 2013)
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Fédida, Pierre. 1971. *Corps du vide*. Paris : Editions Delarge.
- Fédida, Pierre. 2002. « Le corps du vide ». *Pages/paysages* 9 : 78-83.
- Lacan, Jacques. 1986. « La seconde mort ». In *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, 315-329. Paris : Seuil.
- Liberman, Ariel. 2011. « Sobre la transicionalidad ». In *Una introducción a la obra de D. W. Winnicott*, 99-199. Comps. Augusto Abello Blanco y Ariel Liberman. Madrid : Agora Relacional.
- Liberman, Ariel et Anne-Marie Smith-Di Biasio. 2013. « L'Illusion ». In *Dictionnaire de la psychanalyse*. Ed. Maurice Corcos. Paris : Dunod.
- Minghella, Anthony. 1991. *Truly, Madly, Deeply*. Royaume-Uni : BBC films. Film.
- Neruda, Pablo. 1972. *The Captain's Verses: Los versos del Capitán*. Trad. de Donald D. Walsh. New York : New Directions.
- Neruda, Pablo. 1977. *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée : suivi de Les Vers du capitaine*. Trad. de Claude Couffon et Christian Rinderknecht. Paris : Gallimard.

- Radford, Michael. 1994. *Il Postino*. Espagne, Italie et Royaume-Uni : Miramax. Film.
- Smith, Anne-Marie. 1997. « Le travail de remémoration et le hors-temps poétique : 'The Dead' de Joyce, *The Dead* de John Huston ». *Résonances* 3 :127-135.
- Smith-Di Biasio, Anne-Marie. 2007. « Une pensée des lieux ; Virginia Woolf, lectrice de l'autochtone et de l'étranger ». *Etudes britanniques contemporaines* [hors-série] : 95-110.
- Smith-Di Biasio, Anne-Marie. 2010. *Virginia Woolf, la hantise de l'écriture*. Paris : Editions Indigo & côté-femmes.
- Steiner, George. 1998. *Errata : récit d'une pensée*. Paris : Gallimard.
- Winnicott, Donald Woods. [1945] 1958. « Primitive Emotional Development ». In *Through Paediatrics to Psychoanalysis*, 145-156. London : Karnac.
- Winnicott, Donald Woods. [1953] 1991. « Transitional Objects and Transitional Phenomena ». In *Playing and Reality*, 1-25. London : Routledge.

ELABORACIONES DE LA CULTURA HAITIANA EN PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE

Francisco Aiello

Universidad Nacional de Mar del Plata – Mar del Plata, Argentina
aiellofrancisco@yahoo.fr

Este trabajo se ocupa de la novela *Pays sans chapeau* (1996), del escritor haitiano Dany Laferrière (1953). Dado que se trata del relato de un regreso al país natal, tras veinte años de exilio en América del Norte, la novela permite examinar el reencuentro del narrador-personaje con su propia cultura, particularmente lo referido a la lengua materna —el *créole*— y el vudú, cuya elaboración discursiva nos proponemos analizar.

Palabras clave: Dany Laferrière; *Pays sans chapeau*; *créole*; vudú; literatura antillana; cultura haitiana.

**ELABORAÇÕES DA CULTURA HAITIANA
EM PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE**

Este trabalho ocupa-se do romance *Pays sans chapeau* (1996), do escritor haitiano Dany Laferrière (1953). Dado que se trata do relato de um regresso ao país natal, depois de 20 anos de exílio na América do Norte, o romance permite examinar o reencontro do narrador-personagem com sua própria cultura, particularmente ao que se refere à língua materna —o *créole*— e o vodu, cuja elaboração discursiva propõe-se analisar.

Palavras-chave: Dany Laferrière; *Pays sans chapeau*; *créole*; vodu; literatura antilhana; cultura haitiana.

**ELABORATIONS OF HAITIAN CULTURE
IN DANY LAFERRIÈRE'S PAYS SANS CHAPEAU**

This article deals with the novel *Pays sans chapeau*, published in 1996 by the Haitian writer Dany Laferrière (1953). Since it's a text about the return to his homeland after twenty years of exile in North America, the novel provides an opportunity to examine the narrator's reunion with his own culture, specially with his mother tongue —*créole*— and voodoo, whose discursive elaboration we propose to analyze.

Keywords: Dany Laferrière; *Pays sans chapeau*; *créole*; voodoo; West Indian Literature; Haitian culture.

LA NOVELA *PAYS SANS CHAPEAU* ([1996] 2001) ocupa un lugar destacado en la trayectoria narrativa del escritor haitiano Dany Laferrière. Aunque Laferrière vive en América del Norte desde 1976, nació en Puerto Príncipe en 1953 y, como consecuencia del régimen dictatorial de Jean Claude Duvalier, conocido como *Baby Doc*, debió exiliarse de su país natal. El texto que abordamos es particular porque en él confluyen dos tendencias claramente distinguibles en los títulos publicados con anterioridad por el autor. De acuerdo con la investigadora austriaca Ursula Mathis-Moser (2003), las obras de Laferrière pueden dividirse en “textos de la contemporaneidad” y “textos de la memoria”¹. *Pays sans chapeau* es una intersección que aúna ambas líneas, puesto que el mundo narrado es temporalmente cercano al momento de publicación de la novela y, además, la historia transcurre en Haití, escenario evocado en los “textos de la memoria”.

Pays sans chapeau es una novela que narra el regreso a Haití tras veinte años de exilio. Esto le brinda al personaje-narrador —también llamado Laferrière— un reencuentro con su cultura de origen y le permite advertir que su posición frente a ella es próxima a la de un extranjero. Así, se emprende la construcción de un nuevo vínculo con la cultura haitiana. En el presente trabajo nos detendremos en la presencia de la lengua *créole* —lengua de tradición prominentemen-

1 En el capítulo “Dérive du temps”, de su libro *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Mathis-Moser distingue el universo del autor (o sea, del sujeto empírico) y el del narrador, sin perder de vista sus vínculos estrechos. Los textos que abordan un momento cercano al de su producción o publicación son denominados “textos de la contemporaneidad” (2003, 141), entre ellos se ubican: *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Éroshima*, *Cette Grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* y *Pays sans chapeau*. En cambio, los textos que evocan un momento de mayor distancia son considerados “textos de la memoria”, grupo conformado por: *L’odeur du café*, *Le Goût des jeunes filles*, *Chronique de la dérive douce*, *La Chair du maître*, *Le Charme des après-midi sans fin* y *Le Cri des oiseaux fous*. Cabe subrayar que la obra crítica de la investigadora austriaca fue publicada en 2003; razón por la que su clasificación resulta parcial, al no considerar los títulos de Laferrière publicados ulteriormente.

te oral que convive con el francés— y del vudú en la novela, a fin de examinar su elaboración discursiva².

La cuestión del *créole*

Si bien atenderemos más adelante al carácter aproximativo del *créole*, podemos anotar en principio que es la lengua de los proverbios que desempeñan la función de epígrafes en los distintos capítulos de la novela. Esto permite advertir una apuesta por la apropiación y recuperación de la cultura oral haitiana en la opción lingüística. Los proverbios forman parte de un caudal de sabiduría popular porque constituyen un *archivo de la palabra*, para usar la fórmula con que los define Kouadio Yao (2008), quien explica que, a pesar de su origen antiguo y oral, se emplean de modo cotidiano tanto en zonas rurales como urbanas.

El origen oral de los proverbios justifica su inclusión en *créole* acompañada por una traducción al francés, sobre cuyas posibilidades el autor manifiesta escrúpulos, al afirmar que serán traducidos literalmente, por lo cual “leurs sens restera toujours un peu secret”. Es decir, la traducción implicará la traslación de una lengua a la otra, pero en ese pasaje se perderán niveles de sentido que corresponden al contexto cultural del que emergen los proverbios. De manera que el lector que no conoce el *créole* deberá resignarse a la existencia de una zona a la que no tiene acceso.

Más allá de la aclaración que ofrece el autor, conviene cotejar algunos proverbios con su traducción, ya que esta hace ostensible la distancia entre las versiones, incluso para los lectores que ignoran el *créole*, lo que autoriza a desconfiar de la mera traducción literal

2 Además de la cuestión del predominio de la oralidad en lo referente al *créole*, es necesario agregar su carácter sincrético. De acuerdo con Édouard Glissant, una lengua *créole* surge a partir del encuentro de elementos lingüísticos heterogéneos, que en el caso caribeño se da entre elementos bretones y normandos del siglo xvii, combinados con una sintaxis de origen incierto. Glissant propone que se trata de una suerte de síntesis de estructuras sintácticas provenientes de distintas lenguas del África subsahariana del oeste (1995, 18).

de la que habla Laferrière. Por ejemplo, a partir de “*Cé quand tête coupé, ou pas mété chapeau*”, la traducción propone: “Tant qu’on n’a pas encore la tête tranchée, on peut garder espoir de porter un jour un chapeau” (Laferrière [1996] 2001, 247)³. La versión francesa se revela de manera evidente como una expansión del proverbio *créole*. Su extensión sensiblemente más breve da cuenta de un procedimiento de concentración del sentido, que responde a una economía cultural alternativa que no encuentra un equivalente en francés. Algo similar ocurre con “*Rai chien, min di dent l blanche*”, que en francés pierde su estilo sintético: “Tu peux toujours détester le chien, mais tu dois admettre que ses dents sont blanches” (212). El comienzo de otro proverbio: “*Nous cé cayimite [...]*”, se traduce como “Nous sommes comme des fruits —le cayimite—[...]” (217). La traducción de “cayimite” viene acompañada del hiperónimo “fruits”, lo que supone una estrategia esclarecedora para el lector extranjero que no conoce esa fruta tropical. Por lo tanto, a pesar de lo declarado por el personaje-narrador, en la traducción de los proverbios se encuentra cierto componente cultural mediante el cual el proyecto narrativo procura dar cuenta del mundo cultural haitiano.

Ahora bien, hemos señalado que lo presentado como expresión en *créole* consiste, en realidad, en una forma aproximativa. Basta la consulta a un diccionario bilingüe *créole*-francés para constatar que ciertos vocablos solo cuentan con una apariencia *créole*. Por ejemplo, en el primer proverbio que consideramos, aparecen en el simulacro de *créole* los términos “tête” y “chapeau”, que son en realidad franceses, puesto que las formas correspondientes son “tèt” y “chapo”, respectivamente⁴. De manera que se podría hablar de *efecto de créole*, dado que esas citaciones fingen estar escritas en la lengua popular de Haití, según alerta el empleo de la letra bastardilla, que señala la

3 Para las citas extraídas de la novela, en adelante se menciona únicamente el número de página entre paréntesis.

4 En el mismo sentido, y siempre entre los ejemplos citados, se lee “chien” en lugar de la palabra en *créole* “chen”. La revisión de las palabras se hace a partir del *Dictionnaire haïtien-français / français-haïtien*, coordinado por Joseph Prophète. Véase Prophète 2008.

extranjería con respecto del texto escrito en francés. Sin embargo, se trata de una suerte de *créole* intervenido o afrancesado que, por un lado, matiza la posible incomprensión —acaso una exigencia editorial— y, por el otro, refuerza la posición del autor-narrador, ubicado en una zona de ajenidad en relación con su cultura de origen —en tanto su acceso resulta mediado por la cultura hegemónica que altera, normaliza, el *créole*—.

La cuestión de la lengua *créole* aparece de un modo explícito en las reflexiones que realiza el personaje-narrador durante un diálogo:

Là, on se parle en créole, et on ne sait même pas si on se parle en créole. On se parle tout simplement. Ce n'est pas la même chose dans une autre langue, même si c'est le français, et surtout quand l'accent est différent. On n'est chez soi que dans sa langue maternelle et dans son accent. Il y a des choses que je ne saurais dire qu'en créole. Parfois, ce n'est pas le sens qui compte, ce sont les mots même pour leur musique, la sensualité qu'ils dégagent, tu comprends? (204)

Esta cita es interesante porque asigna a la lengua un valor simbólico como constructora de sentido de pertenencia, a partir de una vinculación estrecha con la subjetividad. Por otra parte, al afirmar la incapacidad de expresar en una lengua extranjera todo aquello que le permite el *créole*, nuevamente se atenta contra la posibilidad de realizar una traducción de la lengua materna a una extranjera. Así, esta reflexión puede leerse como una defensa del *créole* en cuanto lengua y en cuanto portador de una cultura, cuya riqueza no puede volcarse a otra lengua —ni siquiera el francés con todo su prestigio— sin que se pierdan elementos. En otras palabras, la riqueza del *créole* puede ejercer la resistencia ante la voluntad hegemónica del francés.

Esta puesta en cuestión acerca de la noción de equivalencia no es privativa de la tensión entre el *créole* y el francés. No es este el lugar para revisar los estudios sobre traducción, que han proliferado de manera exponencial en las últimas décadas. Nos contentamos con recuperar las reflexiones sobre la materia elaboradas por Raphaël

Confiant (2003), quien sostiene que en el acto de traducir intervienen la filosofía, la lingüística, la literatura, la psicología y la historia, lo cual dice mucho acerca de la complejidad del fenómeno. Resulta atinado advertir que, desde la perspectiva de este autor, la traducción se relaciona con la filosofía porque plantea el problema de *lo mismo* y de *lo otro*, en cuanto su mayor aspiración es alcanzar la identidad entre el texto en la lengua de partida y el que resulta en la lengua de llegada. Pues bien, tal es una ilusión desterrada por la práctica misma. Por ese motivo, la distancia que señalamos entre el *créole* y el francés puede advertirse, con otras características, en cualquier ejercicio de traducción. Lo significativo en el texto de Laferrière reside en el rasgo explícito de esa distancia, que no busca ser disimulada, sino reivindicada.

La presencia del vudú

Para analizar la presencia del vudú en *Pays sans chapeau* proponemos una lectura que invierte el orden textual de la novela. Se comienza por el penúltimo capítulo, que también lleva por título “Pays sans chapeau”, puesto que allí la presencia del vudú es explícita. Posteriormente, emprenderemos una lectura retrospectiva de los capítulos anteriores, con el propósito de indagar los modos menos evidentes en que el vudú se integra en el discurso narrativo.

Es necesario, antes de ingresar en la novela de Laferrière, atender al estatuto que asume el vudú en la cultura haitiana. Su indiscutida procedencia africana ha dado lugar a una severa desacreditación, motivada por el carácter salvaje e incivilizado con que se estigmatiza a su continente de origen. Vale decir que de ninguna manera se trata de un traslado exacto, ya que la confluencia de rasgos heterogéneos, entre los que se cuentan algunos del cristianismo, ponen en evidencia su carácter sincrético. Las primeras manifestaciones del vudú datan de la época de la esclavitud. Tal como explica Laënnec Hurbon, los colonos blancos las interpretaban como “un signo de superstición, idolatría o satanismo, cuando no simplemente de infantilismo

o locura” (1998, 29), además, precisa que la primera descripción fidedigna del vudú se la debemos al viajero francés Moreau de Saint-Méry, en 1797, aunque ese texto también arroja una valoración altamente negativa. Roger Bastide, en *Las Américas negras*, dice: “Otras versiones estereotípicas han circulado posteriormente sobre el vodú: asesinato de niños, banquetes canibalescos, pero todas continúan siendo rumores sin fundamento sólido” (1969, 131).

Esta perspectiva que descalifica al vudú fue firmemente rebatida por Jean Price-Mars, quien en 1928, durante la invasión de Estados Unidos (1915 – 1934), reunió una serie de conferencias dedicadas a la cultura popular haitiana bajo el título *Ainsi parla l'oncle*. Si bien no nos dedicaremos en detalle a examinar esta obra fundante ni la figura controversial de su autor, nos interesa destacar que el segundo capítulo está dedicado principalmente a reconocerle al vudú el estatus de religión, en detrimento de los rótulos peyorativos imperantes hasta la época. Price-Mars sostiene que se trata de una religión por la creencia en seres espirituales que mantienen una relación estrecha con los hombres y por una organización que cuenta con jerarquías sacerdotales, fieles, templos y altares; también destaca que del conjunto de leyendas y fábulas puede inferirse toda una teología (Price-Mars 2009, 42)⁵.

De todas maneras, el reconocimiento del estatuto del vudú por parte de la intelectualidad no supuso una actitud análoga en el Estado. La religión oficial es hasta la actualidad el catolicismo, bajo el

5 El intelectual haitiano René Depestre sintetiza de este modo los méritos del libro: “En *Así habló el tío*, Jean Price-Mars, empujando con fuerza los prejuicios y los tabúes, osaba descubrir Haití, el pueblo haitiano y su folclor, el vodú [sic] y su compleja mitología, con ojos nuevos e inteligentes. Ahí está el verdadero mérito del libro, que es, sin duda alguna, lo que le da su valor científico y literario y lo que lo hace aún digno de ser conocido fuera de nuestro país” (Depestre 1986, 37). Más adelante, el autor se ocupa también de señalar lo que considera sus limitaciones: “[...] descuidaba el estudio de los problemas sociales y culturales, en sus relaciones estrechas con el desarrollo de una sociedad diferenciada por la lucha de las nuevas clases surgidas de la Revolución que liberó a Haití en 1804, después de más de doce años de acciones armadas contra el poder colonial francés” (37).

cual se han dado acciones violentas contra la religión popular, como ocurrió con la denominada campaña antisupersticiosa de 1944, a la que se alude en *Pays sans chapeau*.

El capítulo “Pays sans chapeau” inicia con un sueño. Esto refuerza la ambigüedad dominante en el texto, que se organiza a partir de la alternancia de capítulos titulados “Pays rêvé” con los denominados “Pays réel”. Entonces, no es posible discernir si lo que se va a relatar en este capítulo pertenece al mundo onírico o al de la vigilia. Es importante, en tal sentido, tener en cuenta la relevancia de los sueños en la religión vudú, porque a través de ellos —como se ve en la novela estudiada— las divinidades suelen comunicarse con sus fieles. Según Alfred Métraux, en su clásico estudio *Vodú*, son excepcionales los practicantes del vudú que no han recibido la visita de algún loa en sueños en determinado momento de su vida (1963, 122). Normalmente los loas se presentan con forma humana, con la apariencia de un conocido, pero, por lo general, un detalle —la vestimenta, un objeto— o la intuición permiten reconocer la verdadera identidad del aparecido⁶. Sin embargo, el narrador Laferrrière no es capaz de ver en su guía —con el aspecto del amigo de su madre— al loa Legba. Esa identidad se reconoce tardíamente, cuando ya ha entrado en el mundo de los muertos, gracias a la insistencia del recién llegado en los obstáculos por descifrar las claves de su cultura de origen.

Durante el recorrido a través del mundo de los muertos, el narrador-personaje se encuentra con distintas divinidades. Lo que en apariencia es un grupo de muchachas que lavan en una fuente suscita un comentario: “Elles éclatent de rire à l’unisson comme en ont l’habitude les jeunes filles quand elles sont en groupe” (254). La experiencia del narrador forjada en el mundo de los vivos le brinda

6 Métraux propone el ejemplo de una joven enferma que fue visitada por alguien con la apariencia de su hermano. Ella pudo advertir que no se trataba de él gracias a que el visitante llevaba un uniforme militar y su hermano no era soldado. En este caso, el loa se presentó para enseñarle a la enferma las plantas que requería para sanar. También pueden aparecer en sueños para advertir de un peligro o para anunciar que se ha concedido una gracia (1963, 122).

claves para interpretar la actitud de las divinidades, lo que enfatiza así su carácter humano.

La intrusión del mundo de los vivos (o de los mortales) se reitera en el encuentro con Erzuli, la diosa del amor, sobre quien pesan, en la descripción que ofrece la novela, clisés referidos a las personas de raza negra —asunto al que Laferrière ha dado mayor importancia en otras novelas—. Por ejemplo, se observa que la vivienda de esta diosa está decorada con “une photo de Martin Luther King serrant la main de John Kennedy” (259). La inclusión de un elemento icónico proveniente del mundo de los vivos se propone como un guiño respecto de la exigencia que recae sobre los afrodescendientes de asumir una posición política en relación con los avatares de la diáspora africana a nivel internacional⁷. Otro clisé que se suma es el de la imposibilidad de saciar el apetito sexual, que se presenta hiperbólicamente en relación con Erzuli. Esta es una cuestión central de la primera novela de Laferrière —como lo adelanta su título—, publicada en Montreal en 1985: *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*⁸

Es importante destacar que este capítulo donde el vudú se presenta de modo explícito, a diferencia de los anteriores, aporta ciertas aclaraciones explicativas que contribuyen a hacer accesible ese mundo extraño para el lector occidental. Así, los dioses son presen-

7 De hecho, esta imagen decorativa recuerda a una novela posterior de Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, cuya acción transcurre en los Estados Unidos. Allí hay una escena que tiene lugar en un taxi conducido por un nigeriano: “Je regarde autour de moi. C'est vrai que sa voiture est très propre. Il a épinglé un peu partout des photos de Marcus Garvey, de Martin Luther King, de Patrice Lumumba, de Charlemagne Péralte et de tous les grands leaders du tiers-monde. Son taxi est un cours d'histoire ambulante” (Laferrière [2002] 2003, 145). La escena es presentada a partir del cuestionamiento sobre la supuesta obligación de un escritor de raza negra a asumir una posición política, e incluso se cuestiona la mera necesidad de que un escritor tenga un color.

8 Laënnec Hurbon explica que Erzuli mantiene relaciones íntimas con Ogu, motivo por el cual esta divinidad es considerado, además de *lwa* de la guerra por su valor, *lwa* de la fertilidad (1998, 74). Vale aclarar que *lwa* también aparece traducido en castellano —así lo hace, por ejemplo, Patricio Azcárate en su versión castellana de *Las Américas negras* de Bastide— como “loa”, término empleado para aludir a las distintas divinidades del vudú.

tados con aposiciones esclarecedoras: “Ogou, la dieu du feu” (255); “Erzulie Fréda Dahomey, la plus terrible déesse de la cosmogonie vaudou [...]” (261).

Conviene regresar sobre el personaje que ingresa al personaje-narrador en este mundo de los muertos, porque consideramos que ofrece una clave de lectura que permite revisar elementos diseminados en los capítulos precedentes a la luz del vudú. Comenta el narrador: “Maintenant, je sais qui était avec moi. Ce n'était pas Lucrèce, mais Legba. Legba, celui qui ouvre le chemin. C'est le premier dieu qu'on rencontre quand on pénètre dans l'autre monde (250)”⁹.

El lector acompaña al narrador en su reconocimiento de la divinidad vudú, a quien creía un mortal. Por eso sostenemos que tal descubrimiento ofrece una clave de lectura que invita a reconsiderar elementos que aparecieron en los capítulos correspondientes al “país real”. Si las divinidades que intervienen en el mundo de los muertos también actúan en el de los vivos, gracias a una transfiguración, cabe entonces regresar sobre distintos aspectos diseminados en el texto que se resemantizan a partir de la lectura del penúltimo capítulo. En tal sentido, puede observarse, por ejemplo, la descripción del espacio. Así como en el mundo de los muertos el narrador asegura “J'aurais pu continuer longtemps à avaler cette *poussière blanche* [...]” (253) [cursivas nuestras], cobra un nuevo sentido el comentario de un lustrador de calzado que intervino en uno de los capítulos titulados “Pays réel”: “Patron, je ne peux pas vous garantir un nettoyage éternel avec cette masse de *poussière blanche* qu'il y a dans les rues” (55) [cursivas nuestras]. Así, el polvo blanco imprime a ambos mundos un aspecto semejante que alienta la analogía entre ellos. Del mismo modo, la presencia de lagartos en el mundo de los muertos —“Il y a tellement de lézards qui courent partout autour de moi

9 En efecto, Hurbon ratifica esta aclaración: “[...] existe un *lwa* considerado como el jefe de fila de todos los demás: Legba. Invocado en primer lugar en el culto, su función es abrir la barrera que separa a los humanos del mundo sobrenatural [...]” (1998, 72). Métraux concuerda con esta caracterización, y destaca que toda enumeración de las divinidades vudú ubica en primera posición a Legba (1963, 84).

qu'on pourrait baptiser ce coin le jardin aux lézards" (257)— remite a un momento anterior, cuando el narrador tuvo un encuentro con un lagarto en Puerto Príncipe:

Comment vit ce lézard dans une ville où l'herbe est devenue si rare?
[...] Le voilà qui descend de l'arbre pour filer ailleurs. L'impression
aiguë que tout a été coordonné de façon que j'arrive à temps pour
voir ce lézard. (60-61)

Este pasaje imprime al capítulo un aire enigmático, debido al desconcierto que despierta en el narrador, cuya perplejidad se debe a la imposibilidad de reconocer el valor del lagarto en la cultura vudú. La reaparición de numerosos lagartos en el mundo de los muertos permite al lector resemantizar la presencia de ese animal en el espacio urbano. Maximilien Laroche, en *Mythologie haïtienne*, dedica un capítulo a *mabouya*, donde explica que todos los lagartos arrastran el oprobio que recae sobre el *anganman* ('camaleón'); sin embargo, advierte Laroche, *mabouya* es un lagarto pequeño e inofensivo (Laroche 2002, 149)¹⁰. Así, narrador y lector van adentrándose conjuntamente en las aristas de la complejidad cultural haitiana.

Menos evidentes son otras posibles relaciones entre los dos mundos. La observación de Erzulie a propósito de Ogou —“si ce *vieux grigou* t'a envoyé ici [...]” (259) [cursivas nuestras]— recuerda la interpelación de la madre del narrador a un fabricante de colchones: “Cesse de te plaindre, *vieux grigou*, dit ma mère [...]” (129) [cursivas nuestras]. La reiteración del sintagma nominal “*vieux grigou*” [viejo miserable] emparenta a la divinidad y al hombre, a quienes el narrador encuentra desarrollando tareas productivas manualmen-

10 El crítico haitiano recuerda, asimismo, una traducción al *créole* que Émile Rouber publicó del poema “Lagarto verde”, de Luis Palés Matos, en el periódico *Le Nouvelliste* de Puerto Príncipe en 1974. La relación no es arbitraria, ya que ese texto, incluido en *Tuntún de pasa y grifería*, recupera la época de la corte del rey haitiano Henry Christophe: “¡Ah, pero ante Su Alteza / jamás oséis decir lagarto verde, / pues perdiendo al instante la cabeza / todo el fino aristócrata se pierde!” (Laroche 2002, 38).

te. Sin embargo, estas tareas son de índole muy distinta, puesto que Ogou aparece realizando tareas de herrería. No se trata de una correspondencia directa entre elementos de ambos mundos, sino que existe una transfiguración mediante la cual las divinidades vudú se integran al mundo diurno de los vivos, sin ser percibidas como tales. Agreguemos, por otra parte, que justo antes del encuentro con Ogou, el narrador ingresa a un almacén, cuya responsable ubicada detrás de un mostrador puede emparentarse con la vendedora que visitan antes de llegar al taller del vendedor de colchones.

Vemos, entonces, que el breve ingreso al mundo de los muertos, donde se produce un encuentro con las divinidades del vudú, es muy significativo porque conduce a una relectura de los capítulos precedentes. En estos puede advertirse una integración de la cosmovisión vudú con la vida cotidiana, que no resulta evidente en una primera lectura. Este recorrido, que exige volver para realizar la develación del vudú, supone también un modo de acercar al lector occidental a la cultura haitiana, que le permite escapar de explicaciones que pudieran exacerbar rasgos de exotismo. Así mismo, es importante reparar en la vuelta atrás en la lectura, lo cual aleja al texto escrito de las producciones orales, cuyo carácter efímero no ofrece un soporte que admita el regreso sobre lo ya oído. De manera que la voluntad de recuperar aspectos de la tradición oral en lengua *créole* y de hacer visible la cultura popular vudú se pone en marcha gracias a la tecnología de la escritura —de la palabra impresa—, ajena a ese mundo del que se quiere dar cuenta.

La escritura de *Pays sans chapeau* despliega estrategias que sugieren la existencia de una zona de la cultura que no es mostrada directamente, sino sugerida. Esta imposibilidad de dar cuenta se relaciona claramente con la posición ambigua del propio narrador-personaje, cuyo exilio ya no le permite reconocerse completamente como parte de su cultura de origen. De allí que emprenda un redescubrimiento en el cual es acompañado por el lector, quien comparte la incertidumbre, a causa de las traducciones de proverbios que ponen de manifiesto una zona a la que no tiene acceso el hablante que desconoce el *créole*. Así, el lector advierte hacia el final de la novela que quizás

se ha asistido al encuentro del propio mundo de los muertos con el mundo de los vivos sin saberlo.

Obras citadas

- Bastide, Roger. (1967) 1969. *Las Américas negras*. Madrid: Alianza.
- Confiant, Raphaël. 2003. "La traduction en milieu diglossique". *Atelier de recherche sur l'enseignement du créole et du français dans l'espace américain-caraiïbe*. http://www.montraykreyol.org/IMG/pdf/La_traduction_en_milieu_diglossique.pdf (consultado en agosto de 2012)
- Depestre, René. 1986. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas.
- Glissant, Édouard. 1995. *Introduction à une poétique du divers*. Montreal: Presse de l'Université de Montreal.
- Hurbon, Laënnec. 1998. *Los misterios del vudú*. Barcelona: Ediciones B.
- Laferrière, Dany. (1985) 2003. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* Paris: Le Serpent à Plumes.
- Laferrière, Dany. (1996) 2001. *Pays sans chapeau*. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Laferrière, Dany. (2002) 2003. *Cette grenade dans la main du jeune nègre, est-elle une arme ou un fruit?* Paris: Le Serpent à Plumes.
- Laroche, Maximilien. 2002. *Mythologie haïtienne*. Québec: Grelca.
- Métraux, Alfred. 1963. *Vodú*. Buenos Aires: Sur.
- Price-Mars, Jean. 2009. *Ainsi parla l'oncle. Suivi de Revisiter l'Oncle*. Montreal: Mémoire d'encrier.
- Prophète, Joseph, coord. 2008. *Dictionnaire haïtien-français / français-haïtien*. Port-au-Prince: Kombit.
- Mailhe, Alejandra. 2005. "Epistemologías, oligarquías y escrituras en crisis. Del racismo al culturalismo en el ensayo latinoamericano de los años treinta." *Anuario de Estudios Americanos* 62: 29-53.
- Mathis-Moser, Ursula. 2003. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montreal: VLB éditeur.
- Yao, Kouadio. 2008. "Le problème du fonctionnement du proverbe dans la communication". *Langues et Littératures* 12: 77-87.

OS SERTÕES: UN RETRATO DE LA LOCURA COLECTIVA

Juan Manuel Fernández

Universidad Nacional de Córdoba – Córdoba, Argentina

juanmanuelfernandezmino@gmail.com

En torno a *Os Sertões* (1902), podemos explorar una sensibilidad sobre un resto social, la comunidad de Canudos, que está signada principalmente por una criminalización y patologización que abreva en teorías psiquiátricas contemporáneas. La disposición de diversos fragmentos de este ensayo interpretativo junto a los de otros textos de la teoría psiquiátrica o de la literatura nos permitirán sondear la particularidad de las lecturas de Euclides da Cunha sobre la modernidad y su resto, sobre el crimen y la locura entre el sertón y el litoral brasileño, así como también rastrear el devenir de esta sensibilidad más allá del acontecimiento.

Palabras clave: Euclides Da Cunha; literatura brasileña; literatura latinoamericana; literatura y poder; determinismo; locura.

OS SERTÕES: UM RETRATO DA LOUCURA COLETIVA

Em torno a *Os Sertões* (1902), podemos explorar uma sensibilidade sobre um resto social, a comunidade de Canudos, que está marcada principalmente por uma criminalização e patologização que reside em teorias psiquiátricas contemporâneas. A disposição de diversos fragmentos deste ensaio interpretativo, junto aos outros textos da teoria psiquiátrica ou da literatura, nos permitirá sondar a particularidade das leituras de Euclides da Cunha sobre a modernidade e seu resto, sobre o crime e a loucura entre o sertão e o litoral brasileiro, bem como rastrear o devir dessa sensibilidade para além do conhecimento.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; literatura brasileira; literatura latino-americana; literatura e poder; determinismo; loucura.

OS SERTÕES: A STORY ABOUT COLLECTIVE INSANITY

When reading *Os Sertões* (1902), we can explore a certain sensitivity concerning a social remainder, the community of Canudos, which is mainly marked by a criminalization and pathologization based upon modern psychiatric theories. The organization of several fragments of this interpretive essay, together with some other psychiatric theories and literary texts, will help us to approach certain specific points of view of Euclides da Cunha concerning modernity and its remains, about crime and insanity between the Brazilian coastal regions and the sertao, as well as highlighting the way this sensitivity becomes important.

Keywords: Euclides Da Cunha; Brazilian literature; Latin-American literature; literature and power; determinism; insanity.

OS SERTÕES (1902), DE EUCLIDES da Cunha, puede leerse como un profuso alegato que sostiene la tesis de la locura del pueblo de Canudos y de su líder Antonio Conselheiro; por extensión, también de la locura del Brasil urbano (el litoral y el sur), que conduce al exterminio de un pueblo del sertón¹ movilizad por temores y rencores (además de por los propios intereses en juego). Es interesante, en este sentido, releer las últimas líneas del texto, en las que se describe la llegada a la capital de los restos de Antonio Conselheiro. Su cráneo, un trofeo de guerra y la prueba de la muerte efectiva, es investido también como objeto de interés científico.

Trajeron después al litoral, en donde deliraban las multitudes en fiesta, aquel cráneo. Que la ciencia dijese la última palabra. Allí estaban, en el relieve de las circunvoluciones expresivas, las líneas esenciales del crimen y la locura...

[...]

Y es que todavía no existe un Maudsley para las locuras y los crímenes de las nacionalidades... (Da Cunha 2003, 425)

Como señala agudamente Raúl Antelo sobre las ficciones de interpretación nacional: "Euclides da Cunha cierra melancólicamente su relato con una declaración de impotencia y con la postulación de un narrador utópico" (2001, 46)². Un narrador que no existe en el momento en que se narra la historia, un psiquiatra que pueda explicar

1 Sobre el significado de la palabra sertón, vale rescatar la referencia que hace Benjamín de Garay, traductor de la obra en 1937: "Hasta el título de la obra —Los sertones [Os Sertões] es intraducible. El vocablo regional *sertão* no tiene equivalente en nuestro idioma. Ni en ningún otro. Expresa una particularidad de la geografía física de determinada zona de Brasil, que participa de singularidades geográficas, topográficas y biológicas; vale decir, cosmorámica.

La palabra en sí es, desde luego, nada más que una corrupción o una mutilación del aumentativo portugués de desierto, esto es, *desertão* (desertón)" (Garay 2003, 24).

2 Las traducciones del portugués, a excepción del libro de Euclides Da Cunha, son del autor.

el acontecimiento que se le escapa, el crimen y la locura en torno a la Guerra de Canudos. Los ensayos que conforman *Os Sertões* pueden leerse como auténticas ficciones que no rescatan una identidad olvidada o esquiva, sino un sistema complejo de elementos contradictorios que resisten a la síntesis, atraviesan nuestro cuerpo y trazan una tangente en el propio lenguaje (2001, 51-52). Se caracterizan por definir un lugar para lo menor, un límite que señala y separa lo normal de lo anómalo: “Esas ficciones, como diría Euclides da Cunha, trazan el límite de la locura, revelan la zona intermedia donde se confunden facinerosos y héroes, normalidad y transgresión” (43).

En torno al límite que plantea la obra, nos interesa descomponer la trama del relato, con el objeto de ensayar nuevas composiciones —disposiciones en las que podamos sondear intertextos, analogías y contrastes—. La idea es reparar en el espectro de variaciones con las que se modeliza esta tesis de la locura y acentuar el devenir de la sensibilidad sobre comunidades de restos en la literatura latinoamericana. El análisis de las valoraciones del texto sobre el crimen asociado a la locura nos ofrece también una oportunidad de explorar la densa lectura de *Os Sertões* sobre la modernidad y su resto anómalo.

El espectro de Maudsley. Canudos, la esfinge

La fuga del objeto, constitutiva del ensayo de interpretación, se trama en *Os Sertões* como un discurso pendular en el que, por ejemplo, podemos advertir con intermitencia la celebración épica del avance de una carga de bayonetas y los lamentos del narrador por las víctimas de ese mismo accionar. Antelo equipara este discurso pendular de *Os Sertões* con el discurso histérico, y advierte que, al referirse al cierre del relato, la histeria es la contracara de la melancolía. La ficción de interpretación nacional se constituye en una duplicidad, como una verdad escindida, una fractura que expone una labilidad, una basculación entre extremos: entre lo instituyente, la universalidad de la ley, y aquello que sucede, la particularidad de los

sujetos o acontecimientos (Antelo 2001, 50). Esta basculación, que es estructural del relato, configura la verdad no en la acumulación, sino a través de brechas y digresiones, como paréntesis en los que se descubre la posición del narrador; en términos psicoanalíticos, en los que se hace visible el síntoma. En el caso de *Os Sertões*: “una concepción biologicista de la sociedad, cuya matriz ficcional, radicalmente naturalista, vincula territorio y eugenesia para así alejar el fantasma de la degeneración” (49).

El libro *El crimen y la locura* (1879), de Henry Maudsley —la referencia que describiría al narrador por venir en *Os Sertões*—, puede compararse con la Casa Verde de Simão Bacamarte, el asilo de *O alienista* (1882), de Machado de Assis. Es sugestivo observar una correspondencia entre el irónico relato de aquel hospicio de límites difusos y este tratado de psiquiatría que presenta un amplio abanico de relatos ilustrativos sobre diversas formas de enajenación mental. En la voz de Simão Bacamarte puede advertirse una paráfrasis de la propuesta de Maudsley: “lo principal, en esta obra mía de la Casa Verde, es el estudio en profundidad de la locura, sus diferentes grados, clasificar los distintos casos, y descubrir, al fin, la causa de su fenómeno y su remedio universal” (Machado de Assis 1882, 8).

En ambos libros encontramos una correspondencia de galerías en las que el visitante puede asistir a múltiples escenas, casos individuales que son representativos de un colectivo. Las clasificaciones de maniáticos, epilépticos, suicidas y homicidas, entre otros, que propone Maudsley, son llevadas más allá del límite por el psiquiatra de Itaguaí, que tenía el *Plus Ultra* como única divisa (Machado de Assis 1882, 86). En la Casa Verde, el Doctor Bacamarte primero sondea la locura de furiosos y pacíficos; poco después los subdivide en monomaniacos, delirantes y alucinados; no conforme, en su afán siempre renovado de dar nombre al límite que separa la razón de la locura, encierra para su estudio a casi todos los vecinos de Itaguaí y atiende sus excentricidades, lo que desata la revuelta contra la llamada “bastilla de la razón humana” (43). La caracterización de Simão Bacamarte concuerda con la de Maudsley:

[...] los médicos alienistas vense acusados muchas veces —por desgracia no siempre injustamente— de inclinarse demasiado a confundir la excentricidad con la locura, apareciendo la enfermedad allí donde nada anormal descubren personas menos prevenidas. (Maudsley, s.f., 65)

Para Maudsley, el loco es un sujeto impredecible que actúa irracionalmente movilizado por impulsos incontenibles. Su tesis sostiene que la locura es una consecuencia de un desarreglo del cerebro que produce un desorden del espíritu y que “[l]a curación de la locura redúcese a combatir la confusión funcional de un órgano del cuerpo o del cerebro” (20). Sostiene también que esta vesania es principalmente un rasgo hereditario, con diversos grados de predisposición, en el que lo moral también afecta a la constitución y organización del organismo:

Cuando el sentido moral está sano y funciona justamente, su actividad, como la de cualquier otra parte, tiene por resultado el bienestar del organismo; atrofíase con la falta de ejercicio y su anemia implica la degradación del individuo, y por esta misma razón la degeneración de la especie. (Maudsley, s.f., 70)

Frente al riesgo de la degeneración, el psiquiatra justifica los sacrificios en pos de la dicha de la especie: “si esto implica egoísmo, será solo al modo en que la humanidad es egoísta deseando y preparando por sus esfuerzos constantes el progreso en la evolución” (310). El psiquiatra propone, para obturar este riesgo, regular la reproducción de las uniones matrimoniales entre personas en las que se reconozca una herencia vesánica y la reeducación gradual de los alienados y de los hijos de aquellos que padecen algún tipo de locura (280-290).

En esta teoría, el límite de la locura asimila todo aquello que ponga en peligro o en cuestión los valores hegemónicos de la sociedad. Valores que son tenidos por naturales y sostenidos, no ya por la moral cristiana tradicional, sino por una renovada moral constituida por

principios religiosos de esta misma tradición, sintetizados mediante un proceso secularizador positivista. En el tratado de Maudsley, es recurrente la analogía entre sociedad y organismo armónico, cuya caracterización establece el límite de lo peligroso y lo enfermo, a partir del cual intervienen las fuerzas del orden y de la salud. Esta teoría, de acuerdo con la ideología utilitarista, promueve un *espíritu rectilíneo* que es producto del autocontrol (Maudsley, s.f., 310).

Os Sertões no solo sostiene esta tesis del factor hereditario de la locura, tan importante en la teoría de Maudsley, sino que explica y valora de modo análogo las prácticas religiosas y políticas no oficiales. *El crimen y la locura* pone el acento en que las patologías son individuales y solo marginalmente se refiere a las prácticas sociales como factor de alteración de la salud mental del sujeto. Reparemos en un párrafo del tratado para un contrapunto con lecturas de Da Cunha sobre Canudos y su líder Antonio Conselheiro:

Es curioso e interesante observar en este punto la germinación y evolución de la locura constitucional: ora surge de una minucia extrema y sórdida o de la adopción fanática de doctrinas y prácticas religiosas excesivas; ya, singularmente en nuestros días, de tan absurdo e imaginario comercio con el mundo de los espíritus, de una predisposición morbosa al delirio poético o, en fin, de la propaganda desordenada de las teorías sociales y políticas más exageradas. (Maudsley, s.f., 277-278)

Cualquier pensamiento utópico —o doctrina religiosa— que ponga en cuestión la lógica hegemónica es valorado por esta teoría como excesivo o exagerado y por ello propenso a hacer “germinar” la herencia vesánica de los retardatarios. *El crimen y la locura* es un texto reaccionario respecto de las demandas por los derechos laborales y las propuestas anarquistas y comunistas contemporáneas a la edición del libro. La obra de Maudsley no valora las condiciones de producción como un factor de malestar social y carga toda la responsabilidad sobre el trabajador, al que se le atribuye falta de templanza

y, por lo tanto, propensión al delito o a la locura. Maudsley considera que la intemperancia es el factor más importante, después de la influencia hereditaria, en su etiología de la locura. Señala como ejemplo que durante las huelgas de ferroviarios y carboneros entre 1871 y 1873, según las estadísticas, bajó el número de alojados en presidios y manicomios, de lo que deduce que la disminución fue consecuencia de la falta de dinero de los obreros para emborracharse o para cometer “otros excesos” (Maudsley, s.f., 291-292).

El nexo entre epilepsia y profecía es otro de los puntos de encuentro entre *El crimen y la locura* y *Os Sertões*³. La lectura que realiza Da Cunha del milenarismo de Antonio Conselheiro como producto de un cuadro epiléptico coincide con la caracterización de la patología que propone Maudsley:

Los epilépticos presentan, con rara abundancia, una violenta exageración de los sentimientos religiosos, tienen visiones y dicen recibir del Altísimo especiales revelaciones. Como Swedenborg, son transportados al cielo en cuerpo y alma; allí conversan con los ángeles, con los profetas, con el mismo Ser Supremo. O a ejemplo de Mahoma, visítanles los paraninfos celestiales, que les inspiran el don de profecía. En una palabra, sus visiones asemejanse muy mucho [*sic*] a las que algunos religiosos entusiastas aseveran tener, y de las que derivan luego ciertas creencias particulares.

Corriendo los años, será un estudio interesantísimo, en orden a la psicología positiva, aquel en que se investigue y demuestre que numerosas falsas revelaciones de las cosas sobrenaturales y bastantes creencias teológicas no han sido, en realidad de verdad, más que el efecto del desorden de las funciones nerviosas —de una mentalidad perturbada, si se nos permite el neologismo—, con todo el carácter de la epilepsia o de una enfermedad análoga. (Maudsley, s.f., 252-253)

3 De modo subterráneo, se refuerza el vínculo planteado entre estas obras con *O Alienista* si consideramos que Machado padeció los efectos de la epilepsia.

Maudsley señala la necesidad de una investigación futura sobre los misterios de la religiosidad desde la psiquiatría, en particular sobre las visiones y profecías que puedan hacer evidente su falsedad y su vínculo con patologías mentales. De acuerdo con su teoría, el peligro de estos discursos es que pueden hacer “germinar” las taras retardatarias y propiciar la peligrosa multiplicación de la locura. Si volvemos a las últimas líneas de *Os Sertões*, el narrador por venir, un Maudsley que pueda explicar el crimen y la locura de la historia ausente de Brasil —aquella que no encaja en los esquemas del pensamiento europeo—, concuerda con aquel que demandaba Sarmiento (un Tocqueville) en la introducción al *Facundo*, en 1845:

A la Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville, que, promunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de los barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia, y revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas proporciones de la humanidad, este nuevo modo de ser, que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos. [...] Este estudio que nosotros no estamos aún en estado de hacer por nuestra falta de instrucción filosófica e histórica, hecho por observadores competentes, habría revelado a los ojos atónitos de la Europa un mundo nuevo en política, una lucha ingenua, franca y primitiva entre los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos. (Sarmiento 2002, 15-16)

Os Sertões, al igual que *Facundo*, es una ficción que se juzga a sí misma como un producto carente e insatisfactorio, cuyo problema singular no ha recibido la atención del pensamiento occidental —hecho que pondría en cuestión sus pretensiones de universalidad—. Las dos narraciones remedarían, fuera del contexto eminentemente ilustrado, este déficit de las ciencias sociales desde un género que los licencia, aunque siempre en tensión, del

rigor científico. Euclides da Cunha, como el viajero científico, ensaya una explicación para el brasileño del litoral urbano —aquel formado por las academias positivistas, el lector de diarios que se presume el representante de la nacionalidad— sobre una vida fuera del presente que es a la vez propia y extraña; una tara retardataria que lucha ingenuamente contra la modernización republicana. La narración de *Os Sertões* configura una vida social que, como el clima y la flora del sertón, no forma parte de los esquemas del pensamiento occidental (Da Cunha 2003, 58).

Los ensayos de Sarmiento y Da Cunha también coinciden en el planteo de un misterio político a resolver. El *Facundo* describe a Juan Manuel de Rosas como la esfinge⁴ que propone el enigma de la organización política de la República Argentina, cuya resolución puede ser hallada en el estudio metódico de la trama que compone ese símbolo⁵: “estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman y buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados” (Sarmiento 2002, 14). Retomando en una paráfrasis el intertexto mitológico que plantea Sarmiento, puede decirse que el

4 Posteriormente a Sarmiento, Gustave Le Bon utiliza la misma metáfora en su libro *Psychologie des foules* (1895). Asimismo es elegida un siglo después por Ernesto Laclau para abordar la teoría del pensador francés, en *La razón populista*: “En sus palabras: ‘las multitudes son algo así como la esfinge de una antigua fábula: debemos llegar a una solución de los problemas planteados por su psicología, o resignarnos a ser devorados por ella’” (Laclau 2011, 37).

5 Michel Foucault, en su lectura del *Edipo* de Sófocles, que se encuentra en “La verdad y las formas jurídicas”, señala que el símbolo “es un instrumento de poder que permite a alguien, que posee un secreto o un poder, fracturar en dos partes un objeto cualquiera, hecho de cerámica o de otro material, guardar una de las partes y confiar la otra a alguien que debe ser portador del mensaje o atestiguar su autenticidad. [...] Gracias al acoplamiento de estas dos mitades se podrá reconocer la autenticidad del mensaje, es decir, la continuidad del poder que se ejerce. El poder se manifiesta, completa su ciclo, mantiene su unidad gracias a este juego de pequeños fragmentos, separados unos de otros, pertenecientes a un mismo conjunto, a un único objeto, cuya configuración general es la forma manifiesta del poder. La historia de Edipo es la fragmentación de esta pieza cuya posesión integral reunificada, autentifica que se detente el poder y las órdenes dadas por él” (Foucault 1999, 192).

narrador del *Facundo* se configura como el oráculo que profetiza la llegada del Edipo que liberará a la “Tebas del Plata” de su “diezmo de sangre” (14). En la misma introducción, Sarmiento advierte también que la trama está dividida en dos partes: “el teatro sobre el que va a representarse la escena” y “el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios y explicaciones” (24). En paralelo, *Os Sertões* plantea melancólicamente a la locura y los crímenes de Brasil como enigma irresoluble; el oráculo anuncia un Edipo por venir, inhallable en el presente. En el libro, el sertón brasileño es descrito como un “dilatado escenario de las tropelías de las gentes indisciplinadas del sertón” (Da Cunha 2003, 171). Del mismo modo en que el narrador del *Facundo* describe su trama, el narrador de *Os Sertões* en la primera parte (“La tierra”, “El hombre”) ya está revelando lo que vendrá en la segunda (“La lucha”, desde los “Preliminares” hasta los “Últimos días”).

El retrato de la locura

Las descripciones del clima, del espacio, de la flora y la fauna en “La tierra”, “El hombre” y “La lucha” (con sus diferentes actos) contribuyen a la composición de un retrato con su paisaje: *Os Sertões* revela el gesto de la locura, es el retrato de la alienación colectiva de Canudos en torno al *Conselheiro*. Cada uno de los componentes contribuye a una sensibilidad sobre “La lucha”. A continuación se hará un análisis de los diversos componentes de este retrato:

En “La tierra”, se describe un escenario que representa la épica y la tragedia: llanuras elevadas, desérticas, que son producto de un antiquísimo Himalaya brasileño desbarrancado y en continua desintegración; el resto “monstruoso” de una formación titánica sobre el cual intervienen como actores los antagonistas. Ya en los preliminares, en la descripción de una panorámica que ilustra la geografía de la región litoral, se presenta como una topografía vuelta, accidentada, de sierras desarticuladas, como producto de

un “conflicto secular que allí se traba entre los mares y la tierra” (Da Cunha 2003, 29). Tanto en torno al sertón como al litoral, se representa una disputa histórica que tiene lugar entre los escombros de una lucha arcaica de los componentes geológicos. Esta superposición del tiempo histórico sobre el arcaico es un modo de habilitar la inscripción de la lucha histórica en un tiempo cíclico y en una determinación geológica y climática. En este contexto, se describe el Monte Santo, lugar de peregrinación del sertanero, como una “sublevación metamórfica” (Da Cunha 2003, 37). El narrador advierte que hasta los científicos interesados por el clima (por ejemplo, Martius) han evitado la región a causa de sus inclemencias, y sugiere que, frente a ese escenario determinado por lo cíclico, al observador externo se le impone la significación mesológica: “De este perenne conflicto, convertido en un círculo vicioso indefinido, surge la significación mesológica del paraje” (2003, 26). La narración configura la producción de sentido como un deber o una necesidad que se impone a causa de la propia ausencia del sentido. De acuerdo con esta lógica, el sertón es desierto por la ausencia de nombre más que por la ausencia del hombre.

El clima es descrito como un régimen excesivo que se distingue por sus contrastes extremos, entre la máxima y la mínima temperatura, que martirizan a la tierra en su conflicto e impiden o asesinan la vida:

Se manifiesta al propio tiempo el régimen excesivo; el termómetro oscila en grados disparatados, pasando, ya en octubre, de los 35° a la sombra, durante el día, a las madrugadas invernales.

Con el avance del verano, aumenta el desequilibrio. Crecen a un mismo tiempo las máximas y las mínimas, hasta que en el auge de las sequías transcurren las horas en una intermitencia innatural de días ardientes y noches heladas.

La tierra desnuda, teniendo contrapuestas, en conflicto, las capacidades emisiva y absorbente de los materiales que la forman, de la misma manera almacena los ardores del sol, como se desprende de ellos de improviso. Se insola y se congela, en veinticuatro horas. La

hiere el sol y ella absorbe sus rayos, y los multiplica y los refracta y los refleja, en una reverberación ofuscadora: [...] y el día, incomparable en su fulgor, fulmina la naturaleza silenciosa, en cuyo seno se abate, inmóvil, en la quietud de su largo espasmo, el ramaje pelado de la flora que sucumbe. (Da Cunha 2003, 44-45)

Esta descripción del clima, como un régimen excesivo que estaría signado por el disparate, el desequilibrio y la anomalía, contribuye al argumento de una determinación mesológica del crimen y la locura: “La tierra” representa las condiciones particulares que son inevitables en la constitución del *habitus* de todo sertanero. Así, al considerar la clave de la determinación, todas las valoraciones sobre la geografía y el clima pueden ser atribuidas, por extensión, a la caracterización psicológica del habitante del sertón. Podemos considerar, en este sentido, que la espera de la lluvia durante los periodos de sequía predispuso al habitante del sertón al discurso milenarista que sostenía la preparación y la espera del fin de los tiempos. Como ejemplo, vale la descripción sobre las actuaciones tradicionales de los habitantes del sertón para conocer el régimen de lluvias, como la experiencia de las piedras de sal el día de Santa Lucía, entre otras implementadas hasta el final del verano:

Aquel día [el día de San José, el 19 de marzo] es para él el índice de los meses subsiguientes. Le muestra, reunidas y abreviadas en doce horas, todas las alternativas climáticas venideras. Si llueve durante él, el invierno será lluvioso; si, por el contrario, el sol cruza, abrasador, el firmamento claro, ruedan por tierra todas sus esperanzas.

La sequía es inevitable. [...]

Resignado y tenaz, con la serenidad de los fuertes, encara de hito en hito la fatalidad irrefrenable y resiste. El heroísmo tiene, en los sertones, ignorados por completo, tragedias espantosas. Imposible revivirlas o episodiarlas. Surgen de una lucha que nadie describe, la rebelión de la tierra contra el hombre. [...] y sin que la fe lo desmaye, sin dudar de la providencia que lo aniquila, murmurando en

las mismas horas las preces de costumbre, se apresta al sacrificio. Arremete, azada y pico en mano contra la tierra, buscando en los estratos inferiores el agua que huyó de la superficie. (Da Cunha 2003, 113-114)

En esta caracterización, el hábito del sertanero está signado por una espera en la que, frente a las peores condiciones, no pierde nunca la fe en la providencia, soporta heroicamente pérdidas y tragedias espantosas y resiste la fatalidad con resignación y tenacidad. El narrador señala que estos hábitos surgen de una lucha ignorada, de una historia ausente. Para Da Cunha, el habitante del sertón está siempre preparado para el sacrificio. La historización de los ciclos de las sequías puede ser leída como una intervención positivista sobre una arraigada concepción temporal del sertanero, que se sostiene sobre la periodización litúrgica de los fenómenos climáticos. En esta misma clave de lectura de la configuración del *habitus* sertanero, resulta sugestivo leer la descripción de la flora autóctona. La vida en el sertón es configurada como un imposible, viable solo como capricho, terquedad o locura. Como ejemplo, destacamos una escena en la que un viajero (extranjero), al adentrarse en el monte, sufre el acoso constante de la propia caatinga⁶ que:

Lo ahoga, le abrevia la vista, lo agrede y lo entontece; le enreda en una rama espinosa y no lo atrae; lo rechaza con las hojas urticantes, con los espinos, con las ramas astilladas como chuzos; y se le extiende más adelante, leguas y leguas, inmutable en su aspecto desolado: árboles sin hojas, gajos retorcidos y secos, enmarañados, apuntando rígidamente hacia el espacio o estirándose flexibles por el suelo, como un bracear inmenso de tortura de la flora agonizante. (Da Cunha 2003, 51)

6 Da Cunha define la Caatinga de la siguiente forma: “tipo de vegetación característica del nordeste brasileño, formada por arbustos espinosos que pierden su follaje durante la sequía. Señala también la región que se caracteriza por tal vegetación” (2003, 66).

Como señala Walnice Nogueira Galvão, en *Os Sertões* los elementos naturales actúan como fuerzas vivas (1980, xxiv). La descripción de la caatinga prefigura “La lucha”, el combate a muerte de Canudos para repeler al invasor. Es sugestiva, por ello, la descripción de los esqueletos de los soldados moviéndose por efecto de los arbustos (Da Cunha 1905, 392); o las calaveras, restos de uniformes y cadáveres momificados, como el del capitán Nunes Tamarindo, que los *jagunços*⁷ dejaron colgados como advertencia en arbustos espinosos cercanos a Canudos (356). En este sentido, podemos disponer, junto a estas descripciones de soldados momificados, de los grabados de Goya o los de Otto Dix —como *Danza de los muertos* (1924) o *Trinchera abandonada cerca de Neuville* (1924), en los que el artista retrató de manera tan intensa los desastres de la Gran Guerra—. La figuración de la floresta y los accidentes geográficos recuerda también los círculos infernales de la *Commedia* dantesca, en los cuales los réprobos experimentan plásticamente la particularidad de su pasión y su castigo, en una agonía eterna. Esta descripción de corte dantesco refuerza el concepto de lo cíclico:

-
- 7 Sobre la definición de *jagunço*, dice Galvão: “El término *jagunço*, desde entonces incorporado a las letras patrias sin subrayado, tiene un campo semántico fluctuante. Usado alternadamente con el de *cangaço* es más corriente en los estados del nordeste como Serguipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte y Ceará. En cuanto al origen de estos términos, *cangaço* es el que vive debajo del *cangaço*, siendo el *cangaço* el conjunto típico de armas que usa dos cartucheras cruzadas al pecho, dos mochilas colgadas de los hombros y llevadas debajo de los brazos, puñal, pistola y rifle. No se debe olvidar, por su importancia emblemática, el conocido sombrero de cuero con sus adornos. La palabra *jagunço* se debe a un traslado por metonimia, pues es el mismo nombre de la vara con punta de hierro que se usa para conducir el ganado, instrumento de trabajo obligatorio para el habitante pobre de las zonas pecuarias extensivas que componen el sertón. [...] De cualquier manera, *jagunço* se usó y se usa hasta hoy para designar al bandido, hombre violento que anda armado sin ser parte del aparato del estado o de las fuerzas armadas regulares. Llamar a los canudenses *jagunços* era lo mismo que llamarlos, a todos e indiscriminadamente, bandidos. Como se ve, la denominación de *jagunço* referíase a la especificidad del enemigo por un lado y por el otro se usaba con todas sus connotaciones peyorativas” (Galvão 1980, xix).

Aquí y allí, otras modalidades, las *palmatorias del infierno*, opuntias de pencas diminutas, diabólicamente erizadas de espinas, con el vivo carmín de la cochinilla que alimenta, orlada de flores rutilantes, quiebran alegremente la solemne tristeza de los paisajes...

Muy poco más le resta por conocer a quien anda, en los días claros, por aquellos descampados, entre árboles sin hojas y sin flores. Toda la flora, como en un desmonte, se mezcla en una confusión indescriptible. Es la *caatanduva* —selva enferma, en la etimología indígena— dolorosamente caída sobre su terrible lecho de espinas.

Alcanzando un cerro cualquiera, al pasear en derredor la mirada, se ve perturbada por el mismo escenario desolador: la vegetación agonizante, enferma, informe, exhausta, en un espasmo doloroso [...]. (Da Cunha 2003, 55)

En otras descripciones de la flora, se le postula como fuente de hábitos, comportamientos y conocimientos del habitante del sertón para la supervivencia en el desierto. El narrador se detiene con insistencia en las plantas sociales, entre ellas los *canudos*, aquellas que “no pudiendo resistir aisladas, se disciplinan, se congregan, se gobiernan. [...] arbustivos [...] destinados a prestar su nombre al más legendario de los villorrios” (Da Cunha 2003, 53). Advierte también, enfatizando la ausencia histórica y la excepcionalidad, que el *canudo* no forma parte del cuadro de las plantas sociales brasileñas de Humboldt. El cuerpo del sertanero es caracterizado, como veremos más adelante, del mismo modo que la planta del sertón: como una excepción, retorcida por los efectos del clima. Estas y otras descripciones de la floresta aportan a la constitución de un imaginario del sertanero, signado por la anomalía y la hostilidad, el cual tendría como expresión histórica la Guerra de Canudos⁸.

8 Vale tener en cuenta, como señala Alejandra Mailhe, que “Canudos fue un objeto sobre el que se proyectó una disputa política dentro de las diversas facciones republicanas: entre 1893 y 1897 no se pone en cuestión la posible peligrosidad de Canudos como amenaza a la República, pero los más radicales entre los republicanos ven la muerte de Moreira César como prueba de incapacidad del gobierno para ejercer el poder contra los adversarios de la

En el libro de Da Cunha, el sertón se configura como una consecuencia de técnicas negligentes de cultivo imputadas al indio, como un producto indeseado de la acción del hombre que puede revertirse. Después de presentar este contexto signado por una agonía cíclica, la técnica moderna es ofrecida por el narrador como la posibilidad de romper el determinismo. La solución para el sertón es la represa, es decir, la represión del drenaje caótico de los torrentes; el amurallamiento es señalado como el único “correctivo a estas disposiciones naturales” (Da Cunha 2003, 65). Para el narrador, “la naturaleza, normalmente, no crea los desiertos. Los combate, los repele” (51). De este modo, se le atribuye una lógica organicista al medio ambiente —una unidad que busca reproducir su vida en condiciones equilibradas—, que la represa permitiría encauzar en aquella zona que ha sido desequilibrada por la acción del hombre. Esta lógica organicista atribuida al medio es coherente con el discurso funcionalista del siglo XIX (también presente en el discurso de Maudsley), que establecía una analogía entre el orden social y un organismo equilibrado. Este discurso filosófico conduce a pensar en la cultura como un organismo en el cual diversas partes relacionadas unas con otras contribuyen mutuamente a la conservación de la estabilidad y de la supervivencia del entramado social; es un pensamiento conservador que interpreta todo proceso de transformación social, revolución paradigmática o revuelta como un cáncer que debe ser extirpado cuanto antes.

Al abordar “El hombre”, la narración presenta el argumento racista de la locura, que abre un paréntesis al relato pendular:

De suerte que, el mestizo —trazo de unión entre las razas, breve existencia individual en que se comprimen los esfuerzos seculares— es, casi siempre, un desequilibrado. Foville los compara, de un modo general, a los histéricos. Pero el desequilibrio nervioso, en tal caso, es incurable: no hay terapia para este choque de tendencias

República, de modo que el gobierno de Prudente de Moraes decide realizar una demostración de fuerza, asumiendo como verdad el rumor sobre una conspiración internacional” (2010, 95).

antagónicas, de razas repentinamente aproximadas, fundidas en un organismo aislado. (Da Cunha 2003, 97)

A partir de lo anterior, el narrador concluye que Brasil es un país racialmente descaracterizado, que experimenta los estigmas de las razas inferiores. Hay que recordar que el carácter identitario es un valor imprescindible en el modelo europeo de nación moderna. Las taras retardatarias, que son signo de la fatalidad de las leyes biológicas, incidirían profundamente en la historia a causa de una “mestización exagerada” (Da Cunha 2003, 108). Las amenazas son la progresiva degeneración, la esterilidad, la hibridez moral que implica una debilidad de carácter, una falta de solidaridad con el que es diferente a sí mismo (el brasileño del litoral) y una moralidad rudimentaria que lo pone siempre en una posición antitética, movilizado por un automatismo impulsivo. Si bien se describe al sertanero como retrógrado, la narración enfatiza la fortaleza física como una característica distintiva rescatable.

A la fatalidad de la raza, se le suma un condicionamiento fisiológico que sería producto de una determinación mesológica. La variabilidad completa del clima en las diversas regiones del extenso Brasil deja como saldo una “patología sui generis” (Da Cunha 2003, 78), que impide el surgimiento de un carácter nacional homogéneo. Cada región ofrecería una fisiología excepcional con sus respectivas idiosincrasias particulares. Como ejemplo, la narración describe un organismo exótico, modelado por el calor húmedo de los parajes amazónicos, con sus consecuentes trastornos psiquiátricos:

De ahí todas las idiosincrasias de una fisiología excepcional: el pulmón que se reduce por la deficiencia de su función, y es substituido [*sic*], en la eliminación forzada del carbono, por el hígado, sobre el cual cae pesadamente la sobrecarga de la vida; organismos debilitados por la alternativa persistente de exaltaciones impulsivas y apatías enervadoras, sin la vibratilidad, sin el tono muscular enérgico de los temperamentos robustos y sanguíneos. La selección natural, en tal

medio, se produce a costa de compromisos graves con las funciones centrales del cerebro, en una progresión inversa harto perjudicial entre en desenvolvimiento intelectual y el físico, afirmando inexorablemente la victoria de las expansiones instintivas y tendiendo al ideal de una adaptación que tiene, como consecuencias únicas, la máxima energía orgánica y la mínima fortaleza moral. La aclimatación traduce una evolución regresiva. El tipo decae en un desvanecimiento continuo que se le transmite a la descendencia hasta su total extinción. Como el inglés de Barbados, en Tasmania o en Australia, el portugués en el Amazonas, si escapa al cruzamiento, al cabo de pocas generaciones tiene profundamente alterados los caracteres físicos y morales, desde la tez, que se cobreja por los soles y por la eliminación incompleta del carbono, hasta el temperamento que se debilita despojado de sus cualidades primitivas. La raza inferior, el salvaje rudo, lo domina; aliado al medio lo vence, lo aniquila, lo anula con la concurrencia formidable del paludismo, del hepatismo, de las pirexias agotadoras, de las canículas abrazadoras y de los pantanos miasmáticos. (Da Cunha 2003, 78)

Este argumento de la alteración de las facultades mentales como consecuencia de la inadaptación a un medio exótico anómalo, que implica la descaracterización física y moral, concuerda con el argumento de la teoría de la *obnubilação brasílica* de Araripe Junior (1848-1911). En torno a la obra de Gregorio de Matos, el crítico fluminense describe las condiciones del contexto de producción de la literatura brasileña del siglo XVII: los portugueses, al internarse en la selva, olvidaban la civilización y la moral —por la acción directa de la tierra, de la selva tropical y del sol— y se incorporaban ellos mismos, en ese movimiento, a los hábitos tenidos por recesivos de las tribus autóctonas (Araripe Junior 1977, 126-127). La diferencia más significativa entre los dos textos radica en que, en el caso de *Os Sertões*, la alienación obnubiladora del medio no culmina en la adaptación del extranjero, sino en su extinción o expulsión. Para el extranjero, la adaptación no sería posible en estas condiciones. La adaptación es siempre un

condicionante, una pesada necesidad que experimenta el cuerpo exógeno hasta ser inevitablemente vencido por el medio hostil.

Otro argumento en torno al medio que configura este relato es el del aislamiento en el que viviría el sertanero respecto del resto de los brasileños y el mundo moderno. La narración describe en más de una oportunidad al sertón como una región que está, aunque en el territorio brasileño, en un tiempo y en un espacio diferenciado al del resto del Brasil, al punto de que sus habitantes puedan considerarse “más extranjeros en esta tierra que los inmigrantes de Europa. Porque no nos separa un mar: nos separan tres siglos” (2003, 160). La narración describe una región evitada por las diversas expediciones de bandeirantes (buscadores de tierras, esclavos, oro y diamantes) a causa de sus inclemencias climáticas, fenómeno histórico que repercutiría posteriormente como ausencia de representación del Estado, de instituciones religiosas oficiales y de un tráfico comprendido como promotor de una modernización simultánea con los diversos procesos contemporáneos.

Hasta esta región aislada llegarían los evadidos, un resto ajeno a cualquier asimilación, caracterizados como alienados de acuerdo con matrices psiquiátricas: pobres, locos, criminales, justicieros, *conselheiros*, etc. En ese aislamiento, continuarían reproduciéndose concepciones arcaicas y exógenas —inexistentes en el mundo contemporáneo (Europa y el litoral brasileño)— como el milenarismo al que asocia con un resto (un remanente, una tara) de la experiencia colonial portuguesa en el Oriente. De este modo, el argumento de la alienación se le incorpora el valor de lo exótico:

Un gran legado de supersticiones extravagantes, extinguido en la faja marítima por la influencia modificadora de otras creencias y de otras razas, en el sertón permaneció intacto. Lo trajeron las gentes impresionables que afluyeron a nuestra tierra, después de deshecho en el Oriente el sueño milagroso de las Indias. Venían repletas de misticismo feroz, en que el fervor religioso reverberaba a la fuerte cadencia de las hogueras inquisitoriales intensamente desarrolladas en la Península.

[...] Y de la misma gente que después de Alcazarquivir, en “plena caquexis nacional”, según la expresión vigorosa de Oliveira Martins, buscaba, ante la ruina inminente, como única salvación, la fórmula superior de las esperanzas mesiánicas [...].

Esta yuxtaposición histórica se ajusta sobre tres siglos. Pero es exacta, completa, sin dobleces. Inmovilizado el tiempo sobre la rústica sociedad sertanera, desvinculada del movimiento general de la evolución humana, respira ella todavía la misma atmósfera moral de los iluminados que seguían, enajenados, a Miguelinho o a Badarra. No le falta, para completar el símil, el misticismo político del sebastianismo. Extinguido en Portugal, persiste todavía, de modo singularmente impresionante, en los sertones del norte. (2003, 117-118)

Da Cunha atribuye el mesianismo y el milenarismo al oriente y lo señala como otra de las taras retardatarias que trae Portugal a Brasil. Canudos, aquello que se reproduce en esa zona evitada por las *bandeiras*, es una anomalía, un cosmopolitismo escabroso producto de la tradición colonial, que concentra y reproduce la tradición mesiánica. Este argumento del aislamiento, que mantendría al sertanero al margen de los procesos históricos del resto de las sociedades, es sostenido por el relato como un importante condicionamiento que constituye psiquis propensas a la sugestión y a la manipulación.

O Conselheiro y a boiada

En este retrato de la locura colectiva, ocupa un lugar importante el análisis de la intervención de Antonio Conselheiro, a quien se describe como una condensación de todas las taras y creencias extravagantes de la gente del sertón⁹. Da Cunha advierte que, como

9 Alejandra Mailhe vincula el trazado biográfico de Antonio Conselheiro que realiza Euclides Da Cunha con el que había realizado Nina Rodrigues, y señala también como referentes a los argentinos Sarmiento y Ramos Mejía: “en el artículo ‘A loucura epidémica de Canudos’, Nina Rodrigues explica la furia

historiador, solo puede valorarlo si considera la psicología de la sociedad que lo crea. “Difícil es trazar en el fenómeno la línea divisoria entre las tendencias personales y las tendencias colectivas: la vida resumida del hombre es un capítulo abreviado de la vida de la sociedad” (2003, 123). Es interesante, en este sentido, examinar esta trama difusa del análisis de ese poder que se constituye entre Conselheiro y la multitud que se congregó en torno suyo. Para ello, vale la pena citar uno de los paréntesis en los que, haciendo un margen del discurso oscilatorio, Da Cunha sostiene abiertamente que la confrontación entre la razón y la locura era inevitable. Este texto nos sirve, además, como síntesis de los argumentos que examinamos previamente.

Predicaba contra la República. El antagonismo era inevitable. Y era un derivativo a la exacerbación mística; una variante forzada al delirio religioso.

Pero no translucía el más pálido propósito político: el jagunço es tan inepto para aprender la forma republicana como la monárquico-constitucional.

Ambas son para él abstracciones inaccesibles. Es espontáneamente adversario de ambas. Está en la fase evolutiva en que solo es concebible el imperio de un jefe sacerdotal o guerrero.

Insistamos sobre esta verdad: la guerra de Canudos fue un reflujo en nuestra historia. Tuvimos, inopinadamente, resurgida y armada,

de los sertanejos a partir del delirio progresivo de Antônio Conselheiro, que habría encontrado en Canudos un espacio propicio para expandir su patología como epidemia [...].

En la sección ‘El hombre’ Euclides concibe al líder milenarista desde una perspectiva cercana a la de Nina Rodrigues —a quien no cita—, trazando un condensado retrato biográfico —próximo en parte al que Sarmiento había proyectado sobre Facundo, y sobre todo al que Ramos Mejía define en *La neurosis de los hombres célebres* para Rosas—; así, busca revelar la génesis de la psicosis del líder y del vínculo atávico con la masa. En términos leboniainos, Conselheiro se presenta como un emergente que sintetiza y exagera los males del entorno social. Siguiendo a Nina Rodrigues, el enraizamiento telúrico cede espacio para permitir hurgar en la neurosis originada en episodios personales traumáticos, que se suman a la perniciosa herencia racial y familiar” (Mailhe 2010, 108-109).

a nuestro frente, una sociedad vieja, una sociedad muerta, galvanizada por un loco. No la conocimos. No podíamos conocerla. [...] Porque estas psicosis epidémicas asoman en todos los tiempos y en todos los lugares como anacronismos palmarios, contrastes inevitables en la evolución desigual de los pueblos, manifestos sobre todo cuando un amplio movimiento civilizado impele vigorosamente sus capas superiores. (Da Cunha 2003, 160)

El *Conselheiro* actúa como un galvanizador, reactivando súbitamente una fuerza muerta. Vale recordar que el galvanismo es el principio científico que sostiene el argumento de *Frankenstein*. El extremo muerto de una rana o de un hombre tendrían la potencia de volver a la vida, es decir, una sobrevida inducida a través de un estímulo eléctrico. El estímulo, en este caso, es discursivo: por medio de la palabra religiosa, el *Conselheiro* “alucina al sertanero crédulo; lo alucina, lo deprime y lo pervierte” (Da Cunha 2003, 122), como cualquier otro predicador del sertón. La prédica contraria a la República se vuelve la obra de un falso mesías que estimula las revueltas contra “el orden natural”, hegemónico. Es interesante, en este sentido, reparar en una de las pocas citas del relato a la voz de los habitantes de Canudos; forman parte de referencias a documentos que reproducen un diálogo entre un misionero capuchino y el *Conselheiro*, un enviado del Arzobispo que aconsejaba al pueblo “dispersarse y volver a los hogares y al trabajo en el interés de cada uno y para el bien general” (164). Como en la tragedia griega, el pueblo se expresa en forma de un coro:

Mientras esto decía, la capilla y el coro se llenaban de gente, y no había terminado aún de hablar y ya ellos, a una voz, exclamaban: “Queremos seguir acompañando a nuestro Conselheiro!” [...] “Nosotros mismos, aquí, en Brasil, empezando por el obispo hasta el último católico, reconocemos el gobierno actual; solamente usted no quiere someterse. ¡Es mal pensamiento ese, es una doctrina errada la suya!”

La frase final vibró como un apóstrofe. De entre la multitud partió, rápida, la réplica arrogante: “Vuestra Reverendísima es quien tiene una falsa doctrina y no nuestro Conselheiro!”.

Esta vez el tumulto, pronto a estallar, pudo también retraerse a un gesto lento del Conselheiro que, volviéndose al misionero, dijo: “Yo no desarmo a mi gente, como tampoco estorbo a su santa misión”. (Da Cunha 2003, 164-165)

Os Sertões caracteriza a *Conselheiro* como a un “pervertidor” o seductor y, paralelamente, dice: “Aquel dominador fue un títere. Obró pasivamente, como una sobra. Pero esta condensaba el oscurantismo de tres razas. Y tanto creció que se proyectó en la Historia...” (Da Cunha 2003, 133), como un hombre cuyos actos y discurso estarían determinados por la influencia de las multitudes del sertón que le dan prestigio y modelan su imagen hasta hacerlo su profeta. Es un líder, creado por ellos, que los domina y que los hace sujetos históricos. De esta manera se plantea que no se trata de la responsabilidad de un hombre que perturba, sino que es una seducción mutua entre los *jagunços* y Conselheiro; ambos trastornan mutuamente sus identidades hasta que se constituyen como un colectivo, encausándose su confrontación hacia la República respecto del orden religioso, económico y social.

Esta tesis de la seducción mutua difiere de la tradicional lectura de la sociología del siglo XIX que, al abordar la constitución de un colectivo (la multitud, las masas o el pueblo), configura al líder como un agente activo que seduce a una multitud pasiva. Esta influencia recíproca concuerda, aunque difiera en su valoración, con la lectura del populismo que propone Ernesto Laclau en *La razón populista*. Como plantea Laclau: “Con Freud desaparecen los últimos vestigios de dualismo [...] el líder será el objeto elegido por los miembros del grupo, pero también será parte de estos últimos, participando en el proceso general de identificación mutua” (2011, 86-87).

El ensayo configura a la experiencia de Canudos como un modelo de deseo que rompe con el programa de homogeneidad impuesto

por la República y abre un espectro de posibles relaciones de poder, algo completamente contrario a los intereses republicanos. A lo largo de *Os Sertões* se planteará la necesidad de encauzar o disolver este colectivo de “compatriotas retardatarios”. Sin embargo, es también viable considerar otra tesis del mismo Da Cunha sobre Canudos que hasta el momento no ha recibido ninguna atención de la crítica. Si bien la psiquis del sertanero y del Conselheiro es configurada por la narración como operable, susceptible al contagio y a la incontenencia, como una inestabilidad emocional que puede desencadenar súbitamente una catástrofe, también en estas caracterizaciones se hace referencia al cansancio, al agotamiento de las fuerzas, a partir de los cual el poder hegemónico puede restituir el orden perdido. En torno a esta acentuación, en clave alegórica, puede leerse la descripción del *estouro da boiada*:

De súbito, ondula un estremecimiento, surcado, en una repentina convulsión, en aquellos centenares de dorsos relucientes. Se produce un alto instantáneo. Se entrechocan, se enredan, se trenzan, y se empujan husmeando vivamente el espacio y se inclinan y se traban millares de cuernos. Vibra una trepidación en el suelo y la boyada se desbanda [...].

La boyada arranca.

Lo origina el incidente más trivial: el súbito vuelo rastrero de un araquán o la disparada de un mocó arisco. Una de las reses se asusta y el contagio, en una descarga nerviosa subitánea, transfunde el espanto sobre el rebaño entero. Es un traqueteo único, asombroso, que arroja de golpe, por delante, revueltos, mezclados y embolados, en vertiginosa carrera, aquellos cuerpos, normalmente pesados, tardos y morosos.

Y allá se van: no hay cómo contenerlos o alcanzarlos. Se aplastan las caatingas, los árboles se tuercen, quebrados, estallando en astillas y garabatos: desbordan, de repente, las bajadas en un rumor de cuernos; estrepitan, quebrando y moliendo las piedras, torrentes de cascos por las cuestas empinadas; rueda sordamente por los taboleiros un ruido sombrío y largo de trueno lejano [...].

Se destruyen, en pocos minutos, convertidos en acervos de terrones, antiguos sembrados penosamente cultivados; se extinguen, en barriales revueltos, las aguadas rasas; se abaten, apisonados los ranchos y cobertizos, o se vacían, abandonándolos sus habitantes despavoridos, huyendo hacia los lados, evitando el rumbo rectilíneo en que se precipita la majada; millares de cuerpos que son un solo cuerpo, monstruoso, informe, indescriptible de animal fantástico, lanzado en la carrera desenfrenada. Y sobre este tumulto redondeándolo o arrojándose impetuoso en la estela de los destrozos que deja tras sí aquella avalancha viva, lanzada en una carrera estupenda sobre barrancas, vallados, cerros y gajadas, enristrando la agijada, sueltas las riendas, sueltos los estribos, estirado sobre el apero, prendido a los crines del caballo, ¡el vaquero!

Ya se unieron a él, en el camino, los compañeros que oyeron, de lejos, el desbando de la boyada. Se renueva la lid: nuevos esfuerzos, nuevas arremetidas, nuevas hazañas, nuevos riesgos y nuevos peligros que correr, que atravesar, que vencer, hasta que la recua, no ya por el trabajo de los que la persiguen y baten por sus flancos, sino por el cansancio, amaina poco a poco, la confusión, completamente atontada. La arrear de nuevo, por el camino de la fazenda y resuenan nuevamente, por los yermos, tristemente, las notas melancólicas de la boyera. (Da Cunha 2003, 109-110)

La experiencia de los sertaneros en Canudos, como *a boiada*, puede acabarse por sí misma sin que sea necesaria la intervención del Estado con sus fuerzas del orden. En palabras de Da Cunha, se acaba “no ya por el trabajo de los que la persiguen y baten por sus flancos, sino por el cansancio” De acuerdo con esta lectura, tarde o temprano, sus limitaciones se harán manifiestas y volverán a ser controlados por el dominante. En torno a ella, podemos también considerar que su denuncia de la guerra de Canudos es una impugnación de la violencia por considerarla innecesaria. *A boiada* se detendría por sus propios condicionamientos no bien se disipara aquello que la desencadenó. El sertanero, al igual que el buey, es un fuerte que

puede en conjunto formar un cuerpo único, monstruoso e informe, un animal fantástico que avanza locamente destruyendo todo a su paso, pero también experimenta el cansancio y una vez exhausto recupera la cordura: la cuerda que lo ata a su amo. Para Da Cunha, el sertanero no es un sujeto histórico que demanda, es solo un sujeto en el que se ha activado el germen¹⁰ de una herencia vesánica.

Afrânio Peixoto (1876-1947), el amigo de Euclides Da Cunha que entregó al autor manuscritos de *Conselheiro*¹¹ y que ocupó su lugar en la Academia Brasileira de Letras, parafraseó precisamente este fragmento en una de sus *Parabolas* (1920), que lleva por título “A alma das multidões”:

Inopinadamente, por un mínimo incidente, la caída de una hoja seca, el batir de alas de un ave sorprendida, la fuga precipitada de una lagartija, se asusta una res: de súbito, una vibración sacude en desenfrenada desbandada el pacato rebaño y lo precipita, ciego, impetuoso, tremendo, entrechocados en una confusión los cuernos, los cuerpos, los cascos, sobre los cuales la tierra tiembla y resuena, como si tronara en estruendo la quebrada de las serranías.

No hay cumbres ni barrancos, valles o bañados que los detengan: árboles, plantaciones, chozas, vivientes, todo cuanto el azar colocó en el rumbo certero de la boyada es partido, pisoteado, contusionado, arruinado, como si un cataclismo devastase de lado a lado la tierra, en una furia de horror y destrucción.

Se torna el susto de uno en miedo, pánico de la multitud. Este fenómeno de contagio, por imitación, es frecuente entre todos los animales. Despierta y canta desvariado un gallo en el medio de la

10 Retomo la metáfora del germen no solo por ser utilizada por Maudsley y Da Cunha, sino también para asociarla a *Germinál* (1885), de Emile Zola, que precisamente culmina con el asesinato del líder y la disolución de la huelga minera.

11 Se trata, entre otros, del sermón en el que Antonio Conselheiro predica contra la República. “El manuscrito fue encontrado por João Pondé, estudiante de sexto grado de medicina que prestaba servicios voluntarios en el Ejército, quien más tarde lo presentó a Afrânio Peixoto, quien, a su vez, se lo dio a Euclides Da Cunha poco antes de su muerte” (Galvão 1980, 401).

noche: cantan todos los gallos en las cercanías, como si el motivo de uno los determinara a todos. Cuando por la tranquera entreabierta de un corral se escapa un becerro, es inútil intentar un obstáculo, pasan todos, como el primero. Los gansos del Capitolio se asustaron oportunamente en un graznido denunciador, fue el miedo el que desconfió de los galos invasores. Los Carneros del mercader de Rabelais, que se tiraron al mar, donde perecieron, porque Panurgo a uno de ellos había precipitado allí.

No hay modo de detenerlos, van todos, en una sola inconsciencia, hacia el tumulto, hacia la fuga, hacia la muerte, como hacen tantas veces también los hombres reunidos en multitudes.

Gente, tropas, asambleas, todas las reuniones humanas que en comicios, ejércitos, revoluciones hacéis y deshacéis la Historia... Son oscuros fenómenos de conservación de la especie, por el miedo, de interferencia psicológica, por el contagio, en el que vosotros anuláis unos a los otros, en el bruto y solo subsistente instinto primitivo de la animalidad.

Y esto, apenas esto, es lo que hace a las grandes acciones que los hombres guardan en la memoria... (Peixoto 1920, 87-90)

Afrânio Peixoto, en esta perífrasis, le quita precisamente al texto de Da Cunha este momento del cansancio para inscribir *a boiada* en un ciclo histórico de acontecimientos revolucionarios y formaciones de colectivos que se repiten una y otra vez, signados por una mecánica demencial, inconsciente, que hace de las multitudes manadas de bueyes autómatas que destruyen todo a su paso o se desbarrancan siguiendo algún cencerro. Con la parábola, Peixoto apuesta a la multiplicación de lecturas, de reescrituras, de sentidos que puedan conjurar los procesos revolucionarios y los movimientos populistas contemporáneos y defender la civilización, que es, según la parábola homónima, “la domesticación del hombre. Siempre relativa, muchas veces precaria” (Peixoto 1920, 38), porque “criminales, rebeldes, energúmenos, malcriados, groseros... son bueyes chúcaros que no tuvieron un arriero” (37).

El límite de la locura demarca la frontera de la exclusión, de la experimentación o de la punición, en caso de considerarse el peligro inminente; pero también del abandono de este resto social a su destino que, considerado bajo el signo de una tara retardataria, solo reproducirá su condición, su dependencia o culminará en su propia extinción. Estas lecturas configuran a este colectivo como histórico solo en el choque con las fuerzas del Estado moderno; un choque que se explica como un suceso fortuito, demencial, asociado a determinismos genéticos y a condicionamientos del medio ambiente. La narración de Da Cunha, que identifica al Estado con el organismo saludable, no tolera la posibilidad de una formación histórica que se constituya por fuera (y a su vez dentro) del territorio, en el exilio de la lógica hegemónica, y la combate como si fuera un cáncer. A *Os Sertões* se le escapa, a la vez que deja ver, la lectura histórica de los fugados, presente en el propio acto de la fuga y en la formación de bando. Los bandidos en torno a Canudos abandonan el orden moderno que se les impone para recrear una tradición (sea cual sea) que les ofrece otro más allá diferente, propio. *Os Sertões* es la respuesta tardía a esa otra lectura del presente propia de los evadidos que se congregaron en Canudos.

Obras citadas

- Antelo, Raúl. 2001. "Per speculum in aenigmate: construção de identidades culturais nas ficções de interpretação nacional". En *Transgressão & Modernidade*, 41-53. Ponta Grossa: Editora UEPG.
- Araújo Junior, T.A. 1978. *Teoría, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Editora da USP.
- Da Cunha, Euclides. 2003. *Los Sertones*. Trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Galvão, Walnice Nogueira. 1980. Prólogo a *Los Sertones*, de Euclides da Cunha, IX-XXVII. Caracas: Ayacucho.

- Garay, Benjamín de. 2003. “Dos palabras del traductor”. En *Los Sertones*, de Euclides da Cunha, 23-24. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto. 2011. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Machado de Assis, Joaquim. 1882. *Papeis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia.
- Mailhe, Alejandra. 2010. “El aura en ruinas. Ensayo y fotografía en la aprehensión de la masacre de canudos”. En *Controversias de lo moderno*, 95-134. Buenos Aires: Katatay.
- Maudsley, Henry. s.f. *El crimen y la locura*. Trad. Francisco Lombardia y Sánchez. Valencia: Sempere y Cia.
- Peixoto, Afrânio. 1920. *Parabolas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- Sarmiento, Domingo F. 2002. *Facundo*. Buenos Aires: Colihue.



Notas

RESEÑA DE LOS HOSPITALES DE ULTRAMAR*

Adolfo Castañón

El Colegio de México – México, D. F., México

avecesprosa@yahoo.com.mx

RESEÑA DE LOS HOSPITALES DE *Ultramar* consta de catorce textos de variable extensión. Es una sucesión o teoría de poemas en prosa, letanías, fragmentos, versos de arte mayor, ex-votos, viñetas, estampas, cuadros, parábolas e imágenes, cartas y comentarios trazados entorno a una arquitectura imaginaria como en una tapicería. El libro fue publicado originalmente en 1957, en las prensas de la editorial de la Universidad Veracruzana vecinada con Xalapa —una ciudad, por cierto, con atmósferas de región cafetalera, y en una editorial que por entonces dirigía el escritor Sergio Galindo y que publicaría *La hojarasca*, *Los funerales de la mamá grande*, de Gabriel García Márquez, *Ese parto existe*, de Blanca Varela, *El sueño creador*, de María Zambrano y *Magia de la risa*, de Octavio Paz—.

Álvaro Mutis había publicado unos años antes, en 1955, en la revista *Mito*, cuatro poemas del libro, veintiún años después de la muerte de su padre, Santiago Mutis Dávila. Cuando da a la estampa *Reseña de los hospitales de Ultramar*, Mutis tiene 37 años, vive en México y ya ha pasado por la experiencia que lo llevó a la cárcel de Lecumberri —una experiencia acaso providencial, dictada por una misteriosa justicia poética—: podrían trazarse paralelos y correspondencias entre la experiencia carcelaria mexicana y los espacios de esa desolada arquitectura de los hospitales de Ultramar que,

* Palabras leídas el 27 de agosto de 2013 en la Sala Germán Arciniegas de la Biblioteca Nacional con motivo de la semana organizada por la Universidad Nacional para conmemorar los 90 años de Álvaro Mutis y la publicación de *Reseña de los hospitales de Ultramar* en la colección “Viernes de poesía”, en la ciudad de Bogotá, Colombia.

por momentos, parecen inspirados en la inquietante arquitectura imaginaria de las cárceles de Giovanni Battista Piranesi.

El mundo de Mutis aparece aquí ya completo e integrado, de hecho anunciaba su profunda e inquebrantable unidad desde su primer libro, *Los elementos del desastre* (1953), en el cual aparece la “Oración de Maqroll”. La mitología y el mundo imaginario que Mutis galvanizaría en *Reseña de los hospitales de Ultramar*.

El primer poema es un pregón, un género que no le sería ajeno. Está enunciado con la entonación de un director de circo que invita al auditorio a contemplar el espectáculo de las diversas enfermedades y enfermos que ahí se alojan. Dato ineludible: para el narrador de Mutis, el sujeto elocuente que va creando y tomando posesión de su territorio a medida que lo enuncia y describe, el dolor es una representación, la enfermedad, habitualmente secreta y sigilosa, un espectáculo cuyo heraldo es esa voz que invita al voyeurismo “de esta gran casa de los enfermos”. El lema central de este pabellón de catorce galerías se teje en un infatigable ir y venir; un ir y volver del dolor a su representación, del sufrimiento al espectáculo, de la imagen a la agonía y de esta a la clasificación. *Reseña de los hospitales de Ultramar* organiza y brinda una clasificación de agonías y de posibilidades o actitudes del morir bajo la forma amable de un relato poético y legendario.

Una atmósfera castrense recorre con solemne paso marcial, compás médico y mirada de naturalista esos espacios desolados. La escenografía recuerda el castillo amurallado de *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, o el fuerte de *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq. Estos espacios huelen a *El Castillo* de Franz Kafka, pero sobre todo a ese rancio aroma inconfundible de la piedra vieja y gastada, impregnada de orines y herrumbre; salitre y sargazo seco como las rancias exudaciones que impregnan, por ejemplo, la iglesia de los negros de San Pedro Claver en Cartagena o las celdas y mazmorras de San Juan de Ulúa en Veracruz o los sótanos y guarniciones de El Castillo del Morro en Puerto Rico.

Los epígrafes, extraídos de antiguos libros de historia de la medicina como la *Historia de la medicina en las Indias orientales* (1735), de Van der Hoyster, los *Comentarios médicos de las Indias*, de Juan de Málaga (1726), o la *Historiae Institutionibus Benefetientiae*, de Pietro Martinoli (1789), dan una clave: cabe leer la serie de los catorce poemas a la luz de una historia de la locura; por ejemplo, la de la *Historia de la locura* o la de *El nacimiento de la clínica*, ambos de Michel Foucault. Las enfermedades que están en juego o sobre la mesa del quirófano poético son sobre y ante todo enfermedades mentales que tienen una raíz y una huella social y política.

Esto lo confirmaría el hecho de que el único hospital cuyo nombre se da a conocer es el Hospital de los Soberbios. ¿Quiénes son los soberbios? En *Filosofía y vocación*, un libro colectivo armado por el filósofo español José Gaos, con la colaboración de sus alumnos Luis Villoro, Emilio Uranga, Ricardo Guerra y Alejandro Rossi, el maestro español recuerda que el rasgo psicológico dominante, el vicio si se quiere, del filósofo es la soberbia que le dice al oído el secreto de su superioridad, por el hecho de intentar medir el absoluto o medirse con él. Vamos haciendo la luz: ¿será que en el Hospital de los Soberbios se alojan los filósofos y los intelectuales, aquellos que se creen superiores a los demás, los “listos”? Esta pista nos lleva a concluir que en *Reseña de los hospitales de Ultramar* lo que se trata, en el sentido médico, clínico y literario de la palabra, son esas enfermedades espirituales y mentales que corroen la espiritualidad y el corazón. El Hospital de los Soberbios es un pabellón de los cancerosos ubicado en la selva tropical. La mirada del poeta, la mirada del poema, es la de un naturalista desinteresado dispuesto a distinguir en un tumor no solo su virulencia, sino su belleza y simetría. De las heridas, a Mutis le interesa, como diría Octavio Paz, su forma, el dibujo que componen con su tatuaje tornasolado las llagas de los cuerpos dolientes. Esos dibujos componen un alfabeto. Con él esmalta Álvaro Mutis sus retablos poéticos. Hay en Mutis mucho de filósofo griego tardío, mucha madera bizantina, alejandrina. La carga de un

pagano que conoció el cristianismo y volvió al paganismo con la sabiduría que destila en su seno el ambiguo vino de la cristiandad. ¿No es como un soldado cristiano discípulo y sobreviviente de Adriano o Constantino?

En algunos casos, como en el fragmento “El Hospital de la bahía”, el relato corre a cargo de uno de los inquilinos o internos del hospital. La reseña de los hospitales es una crónica y una escenografía: la narración progresa morosamente reconociendo el paisaje, es decir, con el tono del que vuelve a contar. Los paisajes reseñados ya han sido vistos antes por el narrador, y parte de su técnica —de su saber hacer— estriba en ese simulacro del que vuelve a contar, re-seña lo ya señalado. Pone en presente lo que ya pasó. El presente eterno del pasado imperfecto. Los hospitales alojan huéspedes, pacientes que están de paso y de viaje por el país de la enfermedad hacia la muerte, hacia el mar del morir.

Los hospitales pueden estar cerca de una bahía o a la orilla de un río, cerca de un aserradero; están o deben estar cerca del agua. Están en la orilla del tiempo, a la orilla de una historia en apariencia estancada, casi petrificada. Su dimensión parece situarse fuera del tiempo, en un *Ultramar*, fuera de la historia. No hay en apariencia acción: solo las palabras que se filtran, la gotera del enunciado que se ofrece con una monotonía y tenaz variación musical sobre los mismos motivos. Los hospitales de Ultramar pueden estar en cualquier sitio, en la selva o a orillas del mar. En realidad, sus pacientes se curan ahí de la falta de experiencia, de las heridas y llagas de una voluntad rota, deshecha. La reseña culmina con un canto mortuario, un lamento o treno titulado “Moirologhia”. El texto parecería un canto arcaico, una urdimbre de versículos entresacados de la epigrafía funeraria. Con este canto, la reseña revela su verdadera condición de libro de los muertos; en sus páginas el juego que se desarrolla es el aprendizaje del morir, una pedagogía que se cumple como una gimnasia, cuyas reglas de correlación y simetría son ante todo estéticas y las rige la plumada de la majestad. *Reseña de los hospitales de Ultramar* puede considerarse por ello un monumento funerario.



Reseñas

Montoya, Pablo. 2013. *Un Robinson cercano. Diez ensayos sobre literatura francesa del siglo xx*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT. 168 págs.

El ensayo, tal como lo demuestra Pablo Montoya en este libro, es un género híbrido. *Un Robinson cercano* está conformado, como lo indica su título, por diez ensayos, en cada uno de los cuales el autor se dedica a un escritor francés del siglo xx. El corpus escogido consta de: Henri Michaux, André Gide, Albert Camus, Michel Tournier, Louis Ferdinand Céline, Pascal Quignard, Pierre Michon, Michel Houellebecq, Julien Gracq y Marguerite Yourcenar. Montoya dialoga con estos autores como académico, pero también como escritor. El libro, sin embargo, no se presenta como una historia literaria del siglo xx francés. Los ensayos se relacionan entre sí a partir de ciertos temas que, podría decirse, son preocupaciones centrales en la literatura francesa del siglo pasado. La fijación de Montoya por lo temático le permite, más allá de un ejercicio de crítica literaria, incorporar reflexiones sobre problemas que hoy enfrentan la sociedad contemporánea y, más específicamente, la sociedad hispanoamericana. El título del libro podría servirnos, en ese sentido, como guía de lectura, puesto que Montoya logra acercarnos a la literatura francesa del siglo xx a partir de los temas y problemas que compartimos con los escritores por él seleccionados.

El tema de los cuatro primeros ensayos es el viaje. Como lo argumenta Montoya, entre los autores y viajeros franceses se conserva la actitud de superioridad frente a las culturas primitivas, como las comunidades del África negra y los indígenas americanos. Los primeros dos ensayos conservan el tono de indignación del autor frente a esta actitud de superioridad. Por ejemplo, Montoya le reclama a Michaux su indiferencia ante el hombre indígena y su falta de asombro frente al mundo americano en su libro *Ecuador*. Reflexionar sobre *Ecuador* le permite a Montoya escribir acerca de las crónicas francesas centradas en el Nuevo Mundo. La protesta del autor reside

en la incapacidad de estos escritores, de estos viajeros franceses, de capturar el genuino espíritu indígena.

André Gide es otro viajero francés analizado por Montoya en su libro. Gide denunció, en sus diarios de viaje al Congo y a Chad, la corrupción de las instituciones coloniales en África. Y, afín a la tendencia europea de entonces, reconoció la existencia de la cultura africana y su valor, pese a que la considerara inferior a la cultura europea. Gide conserva la mirada de superioridad francesa antes señalada; su posición crítica frente a las instituciones coloniales no se extendió hacia el sistema en su totalidad. Como lo afirma Montoya, Gide nunca sugirió la abolición del sistema colonial. Aunque en sus escritos sobre África Gide conserva una mirada colonialista, en sus textos sobre el comunismo su voz es la de un hombre contemporáneo. De esta forma, el ensayo dedicado a Gide desemboca en otra dirección, señalada precisamente por el título del capítulo: “André Gide: contemporáneo”. El espíritu de denuncia de Gide lo acerca a nosotros, nos lo presenta como actual. En su tiempo, Gide criticó la sociedad comunista rusa debido al totalitarismo. Montoya nos invita a dirigir ese mismo tono de denuncia hacia el capitalismo actual.

A través de Camus, Montoya introduce el tema del exilio. El exilio es un viaje, pero un viaje involuntario. Es un problema de lengua, nos dice Montoya. El lugar del hombre es la lengua; el conflicto del exiliado es que, al ser despojado de su país, es despojado también de su lengua y, por lo tanto, de su historia. Y este exilio es, al fin y al cabo, una derrota existencial. La condición del hombre contemporáneo es la del exiliado (exiliado de su propio mundo, de su propio cuerpo). Sin embargo, Montoya indica una salida a esta condición en Camus: la fraternidad entre los hombres. Camus, a diferencia de sus coetáneos franceses, carecía de una visión de superioridad sobre los “otros”.

El ensayo que le da el título al libro, *Un Robinson cercano*, trata sobre la reelaboración que hizo Michel Tournier del *Robinson Crusoe* de Defoe. Los problemas que trata Tournier en su libro están lejos de aquel Robinson epítome del colonialismo británico. En *Viernes o los limbos del Pacífico*, nos dice Montoya, “Tournier emprende otro

camino. Primero, porque su Robinson decide quedarse en la isla. Segundo, porque sabe en lo más hondo de sí que ‘toda obra es ilusión y cualquier orden ilusorio’. Bajo tal premisa la isla no es una tierra para organizar y explotar, sino una sucesión de espejismos” (58). En este otro camino que emprende Tournier, más afín a los problemas del hombre contemporáneo, cobran relevancia temas como la soledad y la sexualidad. La sexualidad de Crusoe será el preámbulo para la aparición de un personaje central en la reescritura de Tournier: Viernes, el compañero “salvaje” de Crusoe. La relación entre Robinson y Viernes deja de ser de dominación, como en la novela de Defoe, y pasa a ser de confrontación. Robinson, en su relación de alteridad con Viernes, se descubre a sí mismo mestizo, al recibir el influjo de la visión de mundo del indígena. Para Montoya, el Crusoe de Tournier se acerca a Viernes como un etnógrafo; otra manera francesa de acercarse a las civilizaciones no-occidentales.

Si el viaje es la curiosidad por el otro, la guerra es el miedo a lo diferente. A diferencia de los alemanes, nos dice Montoya, los franceses no celebran la guerra. Montoya aborda el tema de la guerra a partir de Céline. Céline repudiaba la guerra, pues no es más que una burla, una masa de hombres impulsada a luchar, o mejor, a morir por intereses que no le pertenecen. En ese sentido el patriotismo es una farsa, un encubridor del verdadero trasfondo de la guerra: los intereses económicos. Por eso, tanto lo escatológico como lo sarcástico ocupan un lugar central en la obra de Céline; son consecuencia de su visión de la guerra como algo grotesco y que suscita la burla. Estas reflexiones sobre Céline le dan la oportunidad a Montoya de reflexionar sobre la novela de violencia en Colombia que, a diferencia del sarcasmo y el pacifismo de Bardamu —protagonista del libro de Céline, *Viaje al fin de la noche*—, glorifica los valores de la guerra.

Otro tema esencial en la literatura francesa del siglo xx es la música. En uno de los ensayos en los que el autor deja traslucir con más claridad su faceta de escritor, es en el que está dedicado a Quignard y a sus libros *Todas las mañanas del mundo* y *Lecciones de música*. La música en Quignard, nos dice Montoya, sirve para conversar con la

muerte, para llegar a donde el lenguaje escrito no puede. En Quignard la música es la búsqueda del silencio o el silencio en sí mismo. La muerte es el silencio definitivo. La vida no puede ser solo silencio, sino que es la “creación, evolución y aniquilación de ese sonido” (87). Apartándose de Quignard, Montoya reflexiona sobre la esencia de la música y encuentra que esta deshumaniza y elimina toda posibilidad de desobediencia. Montoya, para ejemplificar su argumento, nos habla de la Segunda Guerra Mundial y de la música que se tocaba en los campos de Auschwitz. La cultura entonces no solo no pudo detener la barbarie, sino que la acompañó. Sin embargo, el autor culmina su reflexión afirmando que nada, ni siquiera Auschwitz, ha logrado acabar con lo humano. Esta es una preocupación que Montoya comparte con los franceses, la preocupación por la condición humana.

El escritor llena, a partir de su imaginación, los espacios vacíos de la historia. Pero a los escritores analizados por Montoya no les importa la historia de los grandes personajes, sino la de los individuos. Quignard habla del individuo desconocido, pero histórico. Por otra parte, Pierre Michon trata de vidas ordinarias, que son aún más insignificantes y no entrarían precisamente en la categoría de históricas, sino más bien de cotidianas. Lo que le da sentido a estas vidas —que son y no lo saben— es el estilo del escritor. Montoya encuentra en Michon a un escritor que ejemplifica el problema del estilo en la literatura francesa. En palabras de Montoya: “Lo que en verdad se necesita para escribir una vida es adquirir un estilo” (102). La lengua —refinada en el estilo de Michon— es la que intenta rescatar las vidas cotidianas de su opacidad.

La preocupación por lo cotidiano, que Montoya considera característica del siglo xx francés, puede desembocar en el tedio. En el ensayo sobre Houellebecq, Montoya se preocupa por explicar el tedio como un tema que surge de la opulencia. El tedio en Houellebecq es una negación pasiva del mundo, desde la clase media francesa. Lo que el escritor francés añora son los valores puritanos de su nación, por eso desprecia el capitalismo que percibe como una degradación. De todo ello deriva que la literatura de Houellebecq sea una literatura de la paralización.

La orientación sexual es un asunto de moralidad en las tres religiones monoteístas. No es de extrañar, entonces, que sea uno de los temas clave de la literatura francesa del siglo pasado. Gide y Yourcenar son referentes de la literatura homosexual francesa. La homosexualidad en Gide es un acto de protesta a favor de la liberación sexual. En Yourcenar, en cambio, la homosexualidad está ligada a la confesión. En *Alexis o el tratado del inútil combate* el protagonista quiere confesar su pecado; la homosexualidad es algo que no puede ocultar, pero tampoco nombrar (de allí la tensión de la obra). El protagonista de *Las memorias de Adriano*, para Montoya, no tiene tal problema. La bisexualidad de Adriano no es problemática. Esto se debe a la diferencia de sociedades en la que están situados los personajes, pues en la Roma de Adriano la pederastia no era un tema tabú. Montoya se sirve del tema de la homosexualidad en Yourcenar para hablarnos sobre la homosexualidad en general. El autor nos muestra cómo no fue hasta la imposición de los valores judeocristianos de la Iglesia católica que esta orientación sexual fue perseguida y cubierta de los estigmas que todavía conserva.

Se puede establecer un paralelo entre el tipo de crítica que defiende Julien Gracq, a quien se dedica el capítulo noveno, y el tipo de crítica que hace Montoya. Julien Gracq escribe sobre literatura francesa. Gracq señala una degradación, no de la literatura del siglo xx francés, sino de su crítica literaria. La crítica de las vanidades, en la que se asumen ciertas posiciones que se repiten una y otra vez. El campo cultural francés se encuentra mediatizado, lleno de las intrigas de la farándula. Este aspecto lo separa de lo literario, que es a fin de cuentas lo importante. Gracq también se va en contra de una crítica académica que disecciona las obras; aboga, en cambio, por el “experto en objetos amados” (150), expresión que recuerda una de las frases escritas por Montoya en el prólogo: “Una conversación personal con los libros y autores que quiero” (8). La inserción de Gracq le permite a Montoya hablar, indirectamente, de lo que hace en el libro: una crítica diferente, en forma de diálogo, que prescinde de los modelos académicos tradicionales.

No es casual que Montoya escogiera la forma del ensayo para presentar los problemas antes tratados. Pese a reflexionar sobre otros textos, los ensayos son un acto de creación en sí mismos. Esta forma permite a Montoya desplazarse entre la reflexión académica y el lenguaje poético. El libro está pensado, nos dice, para el “desocupado lector hispanoamericano” (7), capaz de encontrar en las diferentes referencias tanto a Borges, Carpentier y Arreola, como a la historia hispanoamericana, un punto de conexión con los diversos temas de la literatura francesa. Los ensayos logran acercarnos a los problemas sobre los que cavilaban los escritores franceses del siglo xx. Aun así, Montoya no descuida el ejercicio de la crítica literaria, pues en cada ensayo manifiesta las particularidades y los problemas de cada escritor. A lo largo de los ensayos es posible rastrear una preocupación por el carácter social de la literatura. La diferencia es que el ejercicio de interpretación no termina en el autor y su contexto, sino que se extiende a las relaciones que el tema tratado tiene con la realidad de Montoya e, idealmente, del lector. En *Un Robinson cercano*, Pablo Montoya nos invita a dialogar con él, con su forma de leer los textos, desde su lectura como académico —Montoya es profesor de la Universidad de Antioquia—, y como escritor, —es un reconocido autor de novelas, cuentos y, como queda demostrado en este libro, de ensayos—.

Mariana Manrique Fuenmayor

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia



Díaz Gamboa, Sandra Lucía. 2012. *Blanco, de Octavio Paz, o la estética de la evanescencia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 199 págs.

En su estudio sobre *Blanco*, Sandra Lucía Díaz hace un análisis intertextual e interdisciplinario que pretende “hacerse preguntas fundamentales, descubrir redes de relaciones universales” (13) en

el poema de Octavio Paz. La hipótesis central de la investigación plantea “una ‘estética de la evanescencia,’ que funciona en todos los niveles del poema, animada por el deseo infinito de un ‘más allá’ de lo dicho” (13). Esta estética se constituye como una forma de acercamiento a la poesía, que tiene su base en nociones lógico-matemáticas, en las “relaciones poético matemáticas entre la nada y el infinito” (18), y que busca desplegar las relaciones temáticas y formales, filológicas y filosóficas, sonoras y semióticas del poema en un conglomerado universal de problemas fundamentales para la poesía y las artes.

El libro se divide en tres capítulos: “La estética de la evanescencia y la *Primeridad*”, “Modelos de la estética de la evanescencia” y “La *Terceridad* y la estética de la evanescencia”. Cada capítulo traza conceptualmente algunas características particulares de esta estética y las desarrolla en la lectura de *Blanco* y otros poemas de *Ladera del este*, de Octavio Paz. Además recurre a las formulaciones de varios teóricos y poetas que dan cuenta de la “universalidad de la poesía” y su carácter interdisciplinario.

El primer capítulo se divide en siete apartados, en los cuales la autora expone la categoría de *Primeridad* desde los postulados de la lógica matemática de Charles Peirce y sus implicaciones en el análisis de *Blanco*. En un primer momento, se identifican las características evanescentes de la *Primeridad* —descrita como la cualidad de sentir, la posibilidad y la indeterminación que dan cuenta de un proceso de devastación de la realidad, “instante de desvanecimiento del tiempo” en un continuo desplazamiento hacia lo infinito, lo invisible—. Más adelante se identifican “semillas verbales”, lexemas o sílabas que se repiten en ciertos versos del poema y que, como en una *bija* hindú o un *ursatz* musical, adquieren una potencialidad generadora que da sonoridad significativa al poema y lo acercan al origen, a la *Primeridad*. Pero la evanescencia no solo se hace manifiesta en las cualidades sonoras del lenguaje. En el apartado siguiente, la autora hace una exégesis sobre el significado del blanco y “lo blanco” en la poesía, y se apoya en las afirmaciones de Mallarmé sobre la página

y la disposición tipográfica del poema que lo aproximan al silencio y a la indeterminación. Luego, lo blanco de la poesía se pone en diálogo con las artes plásticas y la música: la teoría de Kandinsky, el impresionismo, los cuadros de Rothko y la música de Webern son algunas de las conexiones que se establecen con la estética paciana. En las últimas tres partes del capítulo se analiza la estructura en movimiento del poema, un fluir sonoro y semántico que anuncia lo que la autora desarrollará en el segundo capítulo y que denomina “modelo infinivertido”; además, el fuego se estudia como forma y símbolo de la evanescencia y la disolución en el poema, como cualidad de la estética Zen que deviene en la fragmentación del poema.

En el segundo capítulo de la investigación se proponen tres modelos estructurales para la estética de la evanescencia: hidráulico, infinivertido y de planta. El modelo infinivertido será de gran importancia en la formulación de esta estética; la autora lo ha desarrollado y aplicado en estudios anteriores. “El proceso de la palabra infinivertida conjuga el movimiento hipotético de lo por decir (o por venir) y el movimiento invertido hacia el origen en un diagrama espiralado” (129); es un “torbellino de autodestrucción y creación sin término” (138). En tanto que la palabra vuelve hacia su origen, también anuncia lo por-venir, el “más allá” de lo dicho. El modelo hidráulico se refiere a los valores rítmicos “relacionados con la creación y el fluir del canto”; la autora se remite a nociones de la física de Lucrecio para explicar la relación entre caos y creación, caída y desviación, fluir y libertad. El modelo de planta proviene del concepto de “planta original” de Goethe y designa “el movimiento entero del poema: hacia el interior y hacia abajo” (145), porque “como *modelo* de la vida vegetal alude a una identidad originaria ‘de la que todo surge y a la que todo habría de regresar’” (145). El modelo infinivertido integra a los otros dos, porque es, al mismo tiempo, creación y disolución de la palabra y del poema, “porque sigue el movimiento de la génesis del poema con un ritmo que crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás” (126).

Finalmente, en el tercer capítulo, la autora habla de la *Terceridad* que, según Peirce, implica la idea de combinación. En esta categoría,

la “lógica de relaciones o de relativos será el filtro natural que permitirá ‘descarnar y liberar lo activo-reactivo’ (*Segundidad*) y ‘fundirlo en una continuidad general más alta” (175). El capítulo se divide en tres apartados. En el primero se habla de la ironía y la recursividad como resultado de la potencia crítica o reflexiva del poema, la capacidad de lenguaje de volverse sobre sí mismo, anular el significado e ir más allá de lo dicho. El siguiente apartado trata sobre el deseo, visto desde las poéticas de San Juan de la Cruz y Paul Valéry como ese anhelo inalcanzable e infinito que al llenarse se genera a sí mismo, “su necesidad se revive indefinidamente” (160); necesidad que en *Blanco* atañe, además, a la relación con el otro y al amor. En el último apartado del capítulo, la autora se dedica a analizar la lógica de las relaciones en el poema que denotan la influencia del surrealismo, ya que la imagen poética se presenta “como una realidad espiritual autónoma que descubre las relaciones secretas entre objetos muy alejados” (177), y revela la potencia creadora del lenguaje. El capítulo se cierra con el poema “Discordias”, de José Lezama Lima que, según Díaz Gamboa, “hace una síntesis” de lo que ha sido objeto de estudio de la investigación, es decir, de “los movimientos pendulares de una estética de la evanescencia que fluye en lo contradictorio hasta alcanzar la transparencia” (182).

El libro termina con unas breves conclusiones donde la autora recoge elementos de la estética de la evanescencia enunciados con anterioridad e intenta recapitular las correspondencias intertextuales e interdisciplinarias desarrolladas a lo largo de la investigación. Díaz Gamboa hace un exhaustivo trabajo por desplegar una intrincada red de relaciones estéticas y conceptuales y esbozar una “cartografía poética de lo evanescente en Hispanoamérica”, que “se balancea entre los signos relacionados con la estética simbolista moderna de la página en blanco y el retorno a una influencia más universal y antigua, la mística oriental: *La cara en blanco del olvido*” (187). Más que explicar o glosar *Blanco*, lo que se logra en este libro es ir a ese “más allá” de lo dicho por el poema; ver en las cualidades de la evanescencia —“lo *trascendente*, el *silencio*, el *vacío*, lo blanco, lo indeterminado, la

infinitud, lo inefable, lo indecible, el fulgor, la alteridad, la desaparición del escritor y el lector” (186)— un mapa cuyos límites geográficos y temporales reaparecen en cada poema y renuevan un sin límite de relaciones en diferentes dimensiones semánticas y semióticas. No obstante, los problemas y temáticas que se abren en la investigación son más un planteamiento que una resolución; las relaciones intertextuales e interdisciplinarias que allí se esbozan invitan a un estudio más particular de cada una de ellas.

Alejandra García Herrera

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia



Padilla, Iván (Ed.). 2012. *Sociedad y cultura en la obra de Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria. Nueva Granada 1789-1819*. Colección Semilleros n.º 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 385 págs.

La atención crítica que ha despertado la obra de Manuel del Socorro Rodríguez a menudo se reduce a etiquetas como las de “padre del periodismo nacional”, “primer bibliotecario del país”, “fundador de una de las tertulias neogranadinas más importantes de la época”, “servidor fiel del virrey Josef de Ezpeleta”, entre otras. Este letrado de origen cubano no ha gozado de una popularidad semejante a la de sus contemporáneos (Mutis, Nariño, Torres, Zea...), así que su ideario político, al mismo tiempo crítico de la revolución francesa y afín con el progreso científico, el mercado libre y el uso de la razón, es más bien desconocido. Las etiquetas con las cuales se ha valorado su vida y obras terminan por simplificar su importante papel en la divulgación de las ideas ilustradas en el complejo periodo que antecede y prepara la independencia en Colombia.

Con el propósito de evaluar y restituir el valor histórico de la obra de Rodríguez, el semillero de investigación Literatura, Sociedad e

Ilustración, integrado por estudiantes de la carrera de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección del profesor Iván Padilla Chasing, presentan en esta publicación el resultado de dos años de trabajo alrededor de un proyecto de lectura crítica de la obra del bayamés. Esta iniciativa, según advierte el líder del proyecto en el “Preámbulo” del estudio, comienza con una revisión de su obra editorial más significativa, *El Papel Periódico de la ciudad de Santafé de Bogotá* (febrero 1791 – mayo de 1796), y se extiende luego a su correspondencia, epigramas poéticos y periódicos posteriores, que son analizados por primera vez en el país. El carácter inédito de la investigación se complementa con un esfuerzo por problematizar, desde diferentes perspectivas teóricas, las múltiples relaciones con la historia, la cultura y la sociedad, que se tejen en sus textos, así como su manera de entrar en diálogo con el debate sobre la Ilustración en la Nueva Granada.

Es de subrayar, en principio, la calidad de los ensayos de los jóvenes investigadores recopilados en el libro. De acuerdo con el profesor Padilla, los trabajos se fueron reelaborando y perfeccionando como consecuencia de las distintas etapas de socialización de sus resultados preliminares, tanto en el grupo como en un seminario con invitados nacionales e internacionales que tuvo lugar en el marco de la celebración del bicentenario de la independencia de Colombia. Además del trabajo de depuración constante al cual fueron sometidos los ensayos, hecho evidente en la claridad argumental alcanzada por la mayoría de ellos, la aproximación múltiple que enriquece el estudio se despliega sobre un anclaje metodológico inspirado en presupuestos de la sociología de la literatura y la cultura (Lukács, Bajtín, Bourdieu), en el cual parecen confiar el profesor Padilla y sus alumnos. Menos preocupados por entender el “contexto” de la obra, abordado ampliamente en otros trabajos, los investigadores se atienen a las circunstancias sociales, históricas e ideológicas significadas en los propios documentos del autor; es decir, no se dejan desviar por los cantos de sirena de las ideas en abstracto o de burdas generalizaciones, sino que se ciñen al texto, y

para explicar su complejidad se hace necesario recurrir a los distintos enfoques de análisis.

La solidez y rigurosidad de los ensayos se debe en buena medida a que las apuestas teóricas tienen una base documental; permanece latente la idea de la obra entendida como un *producto* de su época y no como su *reflejo*, de allí la necesidad de estudiarla en cuanto “testimonio cultural, valoración, interpretación y significación de algunas crisis y transformaciones registradas básicamente a nivel ideológico” (15). Sin embargo, otro de los aspectos que caracteriza de manera general la visión crítica del estudio es que la obra en sí misma no es el interés principal del análisis, sino más bien la relación que se establece entre texto-autor-sociedad. Salvo quizás el último ensayo, los textos del bayamés son estudiados en su valor documental como una toma de posición frente a los debates ideológicos de la época, dejando incluso de lado su apreciación estética. Los investigadores examinan en la obra de Rodríguez especialmente la compleja situación del autor: “en una provincia del reino que no era la suya, su origen social y racial, su formación intelectual, sus aspiraciones individuales, su condición de funcionario al servicio de la Corona y sus relaciones con los intelectuales criollos antimonárquicos y, por lo tanto, pro-independentistas, así como con los monárquicos y anti-independentistas” (36). La obra en estrecha relación con el personaje seduce a los investigadores, quienes indagan por ello las intencionalidades no siempre explícitas en sus textos y rastrean los diferentes nudos textuales que emergen en la contradicción de puntos de vista que un autor puede dar en distintos momentos.

Dicho lo anterior y después de un recorrido ágil por su contenido, el libro se compone de un preámbulo y diez ensayos, que se pueden dividir, a sugerencia del mismo editor, en tres partes. Los primeros tres ensayos están centrados en problemáticas generales de la Ilustración en Hispanoamérica y se relacionan de manera particular con el pensamiento político de Rodríguez. Un segundo grupo de ensayos aborda problemas de índole cultural, referidos principalmente a fenómenos registrados en las páginas de los periódicos del autor, o de

circunstancias que inciden en su ideario particular. Aunque los trabajos anteriores también ponen en cuestión problemas culturales, este segundo grupo se caracteriza por inscribirse de manera más amplia en los llamados “estudios poscoloniales”. Los últimos dos ensayos están dedicados a problemas literarios y se aproximan a asuntos de historiografía literaria y creación poética. La función del “Preámbulo” con que comienza la investigación está sugerida por el título completo que lo acompaña: “Aproximaciones a las circunstancias socio-históricas”. Este primer texto, escrito por el mismo Padilla, es especialmente útil para introducir la obra de Rodríguez en un contexto problemático, así como para conocer los móviles principales de las investigaciones.

En el primer ensayo, “Despotismo ilustrado y contrarrevolución en el Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá”, escrito también por Padilla, se abre la discusión sobre la obra de Rodríguez, y la ubica en el debate de las ideas ilustradas. Entre los diferentes aspectos destacables de este artículo, quisiera rescatar su postura abiertamente opuesta a la del reconocido historiador Renán Silva. Este último, en su estudio *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII* (2010), a juicio de Padilla, busca en el periódico de Rodríguez la introducción del ideario revolucionario, “las posibilidades de relación con elementos formadores de la ideología de la independencia” (47). En vez de rastrear la matriz revolucionaria en *El Papel Periódico*, a Padilla le resulta más interesante preguntarse por qué las instancias gubernamentales autorizaron un instrumento informativo como este y de qué manera se pretende una versión “oficial” y “aceptada” de la Ilustración. Para el profesor Padilla, Rodríguez introduce un ideario contrarrevolucionario que lo sitúa más cerca de Campomanes, Feijoo o Jovellanos que de Rousseau, Montesquieu y la Ilustración francesa. En medio de la posición oficial, la tradición, el mantenimiento del status quo, el progreso económico e industrial, el modelo estamental monárquico y los esquemas moldeados por el catolicismo, existe un esfuerzo intelectual del editor cubano por conjugar los valores ilustrados con los valores cristianos, hecho que lo vincula a una fuente a veces ignorada donde se nutren las ideas ilustradas en

América: la Ilustración española (55). La intención de explicar esta otra versión de la Ilustración permite asir, de acuerdo con Padilla, la misma complejidad del movimiento emancipador (87).

Después del primer ensayo, en el cual se percibe un espíritu de confrontación con las interpretaciones previas sobre el autor y la Ilustración que impregna a los demás capítulos, encontramos los trabajos de Pablo Castro, “Configuración del ‘Reyno Cristiano’ en Nueva Granada (1791 – 1810)”, y Andrés Serrato, “Un ilustrado ante la Revolución francesa: Manuel del Socorro Rodríguez como sujeto histórico”. En estos textos se reafirma el carácter moderno de la propuesta política de Rodríguez y se analiza su actitud histórica al registrar los hechos de la Revolución francesa, respectivamente. Castro observa que los periódicos de Rodríguez “no solo vehiculan una propaganda monárquica, de la oficialidad, sino también, y sobre todo, las ideas de un ilustrado que, convencido de sus valores cristianos, evalúa sus circunstancias socio-históricas” (106). El autor de este ensayo explora en detalle la noción de “Reyno” configurada en la obra y el intento de articular la concepción cristiana con la monárquica. Por su parte, después de una larga disertación acerca de la dificultad de abordar la subjetividad histórica de este personaje, Serrato indaga el discurso filosófico que permea los comentarios de Rodríguez sobre la historia; para esto, se detiene en el registro de los acontecimientos de la época del terror en Francia, denominada por el bayamés como “funesta época de desorden y calamidad” (144). Serrato concluye que Rodríguez asume una conciencia historiográfica innovadora con respecto a la mentalidad del sujeto colonial (160).

La sección de trabajos de índole *poscolonial* comienza con el ensayo de Liz Karine Moreno: “Manuel del Socorro Rodríguez: entre la Colonialidad y la Modernidad”. De la mano de esta perspectiva crítica (sustentada en autores como Said, Quijano, Mignolo y Castro), la autora estudia la ambigua personalidad de Rodríguez en calidad de sujeto subordinado al régimen colonial (164). La particular situación de este personaje que acoge algunos postulados ilustrados, le permite a Moreno dar algunos apuntes sobre el complejo proceso de entrada

del pensamiento moderno en el contexto neogranadino (188). En esta misma línea, Fabián Díaz, en su artículo “La búsqueda de lo americano: matices del discurso apologético de Manuel del Socorro Rodríguez”, rastrea en cuatro apologías escritas en *El Papel Periódico* expresiones alusivas a lo americano. A partir de estas, inscribe al autor como un antecedente de un proyecto de identidad o “búsqueda de lo americano” (196) que integra los principales temas tratados y que configuran este “ideal”: la representatividad política, la dicotomía civilización y barbarie, la identidad cultural a través del discurso literario y la incorporación de las culturas prehispánicas al proyecto de modernidad.

Robinson Alvarado, en “Reflexiones ilustradas en torno a la chicha: el problema del vino amarillo en *El Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*”, examina dos números de *El Papel Periódico* dedicados a tratar el problema de esta bebida de origen prehispánico, considerada por la élite española y criolla un obstáculo para el proceso civilizatorio. Tratada la chicha como un elemento cultural, el autor plantea los problemas económicos, los imaginarios sobre la higiene y la enfermedad, así como algunos argumentos pseudocientíficos con los cuales se califica a este “brebaje peligroso” (232). Alvarado advierte al final de su ensayo una paradoja: “el problema de la chicha” está preso de prejuicios raciales de los cuales el mismo editor, es decir Rodríguez, ha sido víctima (258). Este último asunto es justamente tratado por Kevin Sedeño, en “Perseguido, principalmente de los literatos’ o la infamia de poseer las tres nobles artes: raza, clase y canon”. En este ensayo se abordan los problemas raciales que afectaron al ilustrado cubano; se recorren los pasos de Rodríguez, desde sus tiempos en la Habana, y se comenta el “eslabón de manifestaciones críticas” que inician gracias a los problemas de pureza racial, extracción social y de procedencia, que lo persiguen incluso después de su muerte (290). Sedeño analiza, por ejemplo, la carta que Miguel Antonio Caro dirigió a Marcelino Meléndez Pelayo en la que, acompañada de una copia manuscrita de los epigramas del escritor cubano, se refiere al bayamés como “piadoso y aplicado, pero de facultades mentales muy opacas” (302). De acuerdo con este artículo, Rodríguez entró en una

élite cultural criolla, pero su obra no fue apreciada por el canon literario oficial de fuerte orientación colonial desde entonces.

Previo a los dos últimos trabajos, dedicados a problemas de índole literario, el ensayo de la profesora de la Universidad de Illinois Mariselle Meléndez, “El fenómeno geográfico de la Ilustración en los periódicos hispanoamericanos del siglo XVIII: redes cosmopolitas y debates transnacionales”, explora el fenómeno de las redes y alianzas creadas entre distintos periódicos y grupos de intelectuales en ciudades latinoamericanas que, buscando expandir los espacios de conocimiento local, se insertan en discusiones de carácter global; hecho que pone en evidencia el carácter móvil de la Ilustración en Latinoamérica. La profesora Meléndez, quien participó en el seminario internacional organizado por el semillero de investigación, aborda en particular las contribuciones de *El Periódico Ilustrado* con *El Mercurio de Perú*, y llama la atención sobre la noticia publicada en ambos diarios: “El Salto del Tequendama” (269). Dicha noticia pretendió difundir una especificidad geográfica que deja ver los rasgos de los procesos de civilización e identidad nacional que van ocurriendo en ambos países.

El segundo ensayo de Padilla, “Elementos de crítica e historiografía literaria en la obra de Manuel del Socorro Rodríguez”, muestra al editor bayamés como un pionero, al introducir nociones de crítica e historia literaria en un contexto en el cual aún no se era consciente del patrimonio, y las instituciones encargadas de lo literario eran frágiles o casi inexistentes. Al igual que en el primer ensayo, Padilla toma distancia con respecto a algunos críticos que consideran los textos apologeticos de Rodríguez los preliminares de una historia literaria, pues observa que en ellos no existen categorías de periodización o cronología que le permitan organizar de esta manera la producción estética. Además de no coincidir con el sentido dado a este tipo de estudios a finales del XVIII, del cual Rodríguez muestra que era plenamente consciente, Padilla precisa en cambio los conceptos teórico-metodológicos usados por el bayamés para hacer una valoración de algunas obras poéticas de la época colonial, inscribiéndolo en la

línea de la epistemología clásica y neoclásica, lo que lo perfila como un conocedor de Aristóteles, Horacio, Boileau y algunas preceptivas literarias e historiográficas de su época (327). Todo lo anterior le permite al autor concluir que la obra de Rodríguez adquiere importancia al inaugurar una tradición crítica que pone lo literario en el mismo plano del conocimiento científico, histórico y moral, situándolo estratégicamente en el centro del sistema de símbolos nacionales (352).

En el último ensayo del libro, “Perspectiva crítica de Manuel del Socorro Rodríguez en la poesía epigramática”, Carlos Fino enfoca su investigación en la producción poética del cubano, particularmente en sus epigramas, y la articula con su proyecto ilustrado y didáctico. El epigrama, forma poética de orientación filosófica diestra para el humor satírico y la digresión moral, fue impulsado también por algunos ilustrados españoles, así que en este trabajo se estudia cómo Rodríguez participa de esta tradición y se analizan algunos epigramas dentro de su visión política y ética (358). Esta faceta de escritor literario nos complementa, desde la función artística de su obra, la perspectiva crítica de Rodríguez frente al proyecto ilustrado que estaba aconteciendo.

Tal vez al lector pueda resultarle agotador —sobre todo si emprende la tarea de leer de cabo a rabo el libro— el carácter reiterativo de algunas tesis y conclusiones; la sensación de repetición podría haberse disminuido si se hubieran suprimido algunas explicaciones biográficas que se justifican en los ensayos de manera particular, pero no en el conjunto del libro. Sin embargo, al final de la lectura de esta investigación se tendrá con seguridad una mirada más amplia y documentada sobre un autor casi desconocido en la historia literaria, y que representa una variante tanto de la diversidad del movimiento ilustrado, como de la cultura y de la individualidad que lo adopta. Padilla suma este trabajo a un amplio debate que ha venido estudiando de manera seria y rigurosa sobre el fenómeno de la *hispanidad* en Colombia, cuyo importante antecedente es su investigación sobre José María Vergara y Vergara (2008). Pero más allá del interés crítico de este estudio, que animará a quienes deseen indagar la vida y obra de este singular personaje y abordar al mismo tiempo la complejidad

del periodo en el cual se enmarca, este trabajo revela a su vez las potencialidades del trabajo con los estudiantes. Quisiera por eso destacar, para finalizar, la Colección Semilleros, del Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional: cuando en el país se discute la urgencia de fortalecer las comunidades académicas, en una atmósfera de clasificaciones e índices científicos, conviene recordar que la creación de una comunidad crítica comienza en el aula, en la interacción docente-estudiante. Quizás, como en el presente caso, seamos testigos de estudiantes que se convierten en críticos literarios con un presente promisorio.

Sergio Pérez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá, Colombia

ÍNDICE DE AUTORES

Francisco Aiello

Profesor y Licenciado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), donde actualmente lleva adelante sus estudios doctorales bajo la dirección de la Dra. Aymar de Llano, en el marco de una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Participa en el proyecto de investigación Tradición y ruptura III. Latinoamérica siglo xx —dirigido por De Llano y radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la UNMDP— y del Grupo de Estudios Caribeños, que la Dra. Celina Manzoni dirige en el Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

Contacto: aiellofrancisco@yahoo.fr

Carolina Cuesta

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesora adjunta ordinaria de la cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura I, del Profesorado en Letras de la misma institución. Además se desempeña como investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IDHICS-CONICET). Actualmente dirige la revista de divulgación virtual *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, perteneciente al Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Ha realizado distintas publicaciones sobre su especialidad.

Contacto: deptole@fahce.unlp.edu.ar

Juan Manuel Fernández

Doctorando en Letras. Becario de posgrado SECYT-UNC (2012) con el proyecto *Modernidad y desechos en la literatura brasileña y argentina* (1900-1935). Licenciado en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Participa del equipo de Investigación de Literatura Latinoamericana Contemporánea, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Fue ayudante de cátedra en Literatura Latinoamericana II y Argentina II. Director de la revista cordobesa de literatura y cultura *Árbol de jítara*. Becario Estimulo a la investigación SECYT (2011) y Programa Escala Estudiantil (2007), en la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

Contacto: juanmanuelfernandezmino@gmail.com

Gabriela Milone

Licenciada en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Docente auxiliar de la cátedra Hermenéutica, de la carrera de Letras Modernas de dicha universidad y becaria de CONICET. Actualmente está finalizando su Doctorado en Letras, con una investigación titulada “Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea”. Ha publicado *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (ensayo, 2003); *Las hijas de la higuera* (poesía, 2007) y, en coautoría, *Georges Bataille. Inhumanidad, erotismo y suerte* (ensayo, 2008), *La escritura y lo sagrado* (ensayo, 2009).

Contacto: gabymilone@gmail.com

Juan Camilo Suárez Roldán

Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Magíster en Estudios Humanísticos de la misma Universidad. Ha publicado artículos sobre hermenéutica y teoría literaria en revistas especializadas. Miembro del grupo de investigación Estudios sobre Política y Lenguaje (categoría A1, Colciencias).

Contacto: jsuarez@eafit.edu.co

Anne-Marie Smith-Di Biasio

Licenciada y Doctora en Letras de University College London y de Queen Mary College, University of London. Entre sus temas de investigación se encuentran: Modernismo/Modernidad, literatura y psicoanálisis, literatura y traducción. Es profesora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Católica de París y del Centro Europeo de Traducción Literaria, Bruxelles; traductora; investigadora del LARCA, Universidad de París 7; vicepresidenta de la Sociedad Francesa de Estudios Woolfianos. Recientemente ha publicado el libro *Virginia Woolf; la hantise de l'écriture, Indigo & Côté-femmes*, 2010. *Defensa de Habilitation à Diriger les Recherches*, noviembre 2013: "Escritura de lo immemorial; entender, traducir, interpretar la memoria en la lengua".

Contacto: amdibiasio@neuf.fr

James Ramey

Doctorado en Literatura Comparada (2007) de la Universidad de California de Berkeley. Es profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM – Cuajimalpa; miembro del Sistema Nacional de Investigadores y responsable del cuerpo académico “Expresión y Representación”. Ha publicado artículos en revistas como *Comparative Literature*, *The Latin Americanist* y *Comparative Literature Studies*. Es coeditor de *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (Conaculta – UAM, 2011) y de la antología *La generación encontrada: Cuentos estadounidenses contemporáneos* (UAM – Xochimilco, 2003). En 2004 recibió el premio “A. Owen Aldridge”, de la American Comparative Literature Association.

Contacto: jamestramey@yahoo.com

Germán Darío Vélez

Doctor en Filosofía Contemporánea de la Universidad París I. Magister en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia y Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Es autor y compilador del libro *Al encuentro de Sándor Márai*. Recientemente ha publicado “La analítica existencial como posible guía para una hermenéutica literaria” (2012), en la revista *Cuadernos de filosofía*, Universidad de Concepción, Chile; y “Apropiación y alienación: consideraciones hermenéutico-existenciales a propósito de la *Pastoral americana* de Philip Roth” (2013), en la revista *Culturales*, de la Universidad Autónoma de Baja California, México. Actualmente es docente del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT y coordinador del grupo de investigación Estudios culturales.

Contacto: gdvelez@eafit.edu.co

**Índice acumulativo de artículos científicos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, volumen 15 - 2013**

Número	Páginas	Autor y título
		Aiello, Francisco.
2	167-180	“Elaboraciones de la cultura haitiana en <i>Pays sans chapeau</i> de Dany Laferrière” [“Elaborations of Haitian Culture in Dany Laferrière’s <i>Pays sans chapeau</i> ”]
		Alves, Joyce y Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.
1	17-33	“Literatura comparada: trajetória e perspectivas” [“Literatura comparada: trayectoria y perspectivas”]
		Chiani, Miriam.
1	161-184	“Musigramas: sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen” [“Musigrammes: On Music and Literature in the Narrative of Marcelo Cohen”]
		Cuesta, Carolina.
2	97-119	“La enseñanza de la literatura y los órdenes de la vida: lectura, experiencia y subjetividad” [“The Teaching of Literature and the Orders of Life: Reading, Experience and Subjectivity”]

Dellarciprete, Rubén.

- | | | |
|---|---------|---|
| 1 | 141-159 | “La verdad de la ficción y la verdad del discurso historiográfico”
[“The Truth of Fiction and the Truth of Historiographical Discourse”] |
|---|---------|---|

Fernández, Juan Manuel.

- | | | |
|---|---------|--|
| 2 | 181-210 | “Os Sertões: un retrato de la locura colectiva”
[“Os Sertões: A Story About Collective Insanity”] |
|---|---------|--|

Giraldo, Efrén.

- | | | |
|---|---------|---|
| 1 | 113-140 | “Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama”
[“Living Pictures: Interpreting the Artistic Image as Immediate Reality in the Stories of Pedro Gómez Valderrama”] |
|---|---------|---|

Milone, Gabriela.

- | | | |
|---|-------|--|
| 2 | 13-43 | “Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa”
[“Poetic Speech: The Limit of Language and the Writing of the Thing”] |
|---|-------|--|

Oliveira Guimarães, Maria da Conceição.

- | | | |
|---|-------|---|
| 1 | 51-76 | “Uma dicção poética luso-brasileira: Sophia, Cecília Meireles, João Cabral, Murilo Mendes e Manuel Bandeira”
[“Una dicción poética lusobrasileña: Sophia, Cecília Meireles, João Cabral, Murilo Mendes y Manuel Bandeira”] |
|---|-------|---|

Ramey, James.

- 2 69-95 “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”
[“Bakhtin and the Spatial Turn: Intertextuality, Modernism, Parasitism”]

Rivodó, Joussette.

- 2 127-151 “Transformación y resonancia del cuento de hadas en *La vara mágica* de Ida Gramcko y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”
[“Transformation and Resonance of the Fairy Tale in Ida Gramcko’s *The Magic Wand* and Guillermo del Toro’s *The Labyrinth of the Faun*”]

Smith-Di Biasio, Anne-Marie.

- 2 147-166 “Si brusquement tu cesses d’exister » : Neruda/Minghella ; moment du poème, vacillement du traduire, l’instance du trouvé-crée, dans *Truly, Madly, Deeply*”
[“‘Si de pronto no existes’: Neruda/Minghella; momento del poema, vacilación de la traducción, la instancia de lo encontrado-creado, en *Truly, Madly, Deeply*”]

Straccali, Eugenia.

- 1 91-111 “Imágenes poéticas, imágenes pintadas: sobre *Quién hubiera sido pintada* y glosas de Juana Bignozzi”
[“Poetic Images, Painted Images: On Juana Bignozzi’s *Who Would Have Been Painted and Marginal Glosses*”]

Suárez Roldán, Juan Camilo.

- 2 45-68 “Lectura de poemas como celebración. Aproximación
hermenéutica desde Gadamer y Ricœur”
[“Reading Poems as a Celebration. A Hermeneutic Approach from
the Perspective of Gadamer and Ricœur”]

Vélez, Germán Darío.

- 2 121-145 “El problema moral de la obra de arte en *El inmoralista* de
André Gide y su posible explicación hermenéutico-existencial”
[“The Moral Problem of the Work of Art in *The Immoralist* by André
Gide and Its Possible Hermeneutic-Existential Explanation”]

**Sinopsis de trabajos de grado
Carrera de Estudios Literarios
Universidad Nacional de Colombia**

Pulido, Ángela. “Samuel Beckett, poeta moderno: los problemas del arte el lenguaje y la vida”. 2013.

Director: William Díaz Villarreal, Profesor asociado, Universidad Nacional de Colombia

Este trabajo es una lectura interpretativa de la obra poética de Samuel Beckett. Se centra en la pregunta por la relación de los poemas de este autor con la tradición de la lírica moderna o, más exactamente, los “síntomas de modernidad” que presentan estos textos. Esta lectura tiene dos objetivos. En primer lugar, pretende subrayar la autonomía que tienen los poemas respecto al resto de la obra de Beckett. Y, en segundo lugar, pretende entender, a la luz de los poemas, el lugar que tiene el proyecto estético de Beckett en relación con los problemas más importantes de la tradición moderna. Para establecer dicha relación, cada uno de los capítulos del trabajo está dedicado a uno de los problemas más importantes de la tradición de la lírica con los que dialoga Beckett, a saber: el problema de la función del arte, el problema del lenguaje y del tiempo y el retrato de la existencia.

El método usado en este trabajo ha sido un intento de “crítica inmanente”. Es decir, el texto se centra en el material verbal de los poemas y se dedica al ejercicio su interpretación; se pretende dejar hablar a los poemas, comprenderlos desde sí mismos y, en tanto que objetos autosuficientes, explicitarlos y relacionarlos entre sí. A partir de este acercamiento inmanente, se intenta también develar los síntomas de modernidad en los poemas y esbozar una poética del autor.

Ortega Castillo, Camilo Andrés. “The Once and Future Myth: la configuración del héroe mítico en algunos textos de la obra de J.R.R. Tolkien y *Civil War* de Mark Millar y Steve McNiven”. 2013. Directora: Patricia Simonson, Universidad Nacional de Colombia.

Esta tesis hace un análisis comparativo entre el funcionamiento del héroe mítico-épico en la obra de J.R.R. Tolkien y el comic *Civil War*, de Mark Millar y Steve McNiven.

Desde mediados del siglo xx, las narraciones de *fantasy* y ciencia ficción han encontrado un lugar privilegiado entre los productos culturales modernos. Estas narrativas tienden a generar universos alternos (o reescrituras del mundo real), en los que se puede observar la creación y funcionamiento complejo de la historia, política y lógicas sociales. En estas narraciones también se desarrolla un sistema mitológico que explica las normas de funcionamiento primordial, establece leyes y provee historias sobre el origen y la concepción de seres superiores a los habitantes actuales de ese universo. En esta estructura mitológica aparece la figura del héroe mítico-épico, el cual, en su concepción original, es el representante del *arete*, del mejor y más alto estadio de los valores de una sociedad, cultura y época.

Uno de los discursos que recupera las estructuras del mito, pone en juego las categorías del héroe clásico dentro de la época contemporánea y crea un universo propio es gran parte de la obra de John Ronald Reuel Tolkien: *The Hobbit*, *The Lord of The Rings* y *The Silmarillion*. Estos textos, escritos después de la Primera Guerra Mundial y durante el transcurso de la Segunda, representan uno de los puntos de partida en la creación de universos en los productos culturales posteriores, es decir, en las narrativas de *fantasy* y ciencia ficción. La obra de Tolkien permitió el nacimiento, la expansión y popularidad de nuevas iniciativas que siguieron algunas de las estrategias de su predecesor más exitoso.

El género del comic superheróico nace en este mismo periodo, y se vale de estructuras mitológicas similares. En estos discursos, el héroe mítico-épico se ubica en un espacio fronterizo entre dos sistemas (la comunicación escrita y el lenguaje gráfico). Desde su

origen, los modos de narrar en el comic han evolucionado desde pequeñas historias autocontenidas a estructuras complejas elaboradas por arcos narrativos interconectados, ya sea de su propia historia o la de otros personajes. El comic superhéroe contemporáneo, y especialmente la obra de Mark Millar, se pregunta sobre la presencia del héroe en relación con su responsabilidad social y su papel en el mundo cotidiano.

Tanto en la obra de Tolkien como en los comics superhéroicos contemporáneos, la figura del héroe pasa del sistema de narración mítico-épico a, como dice Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, la lógica de la novela. En esta articulación, el héroe se enfrenta al paso del tiempo, la posibilidad de equivocarse y a una serie de valores e ideas ligados al concepto y crítica de la modernidad. La figura del héroe mítico-épico es recuperada y sometida a procesos de revisión y crítica por parte de estas narrativas, sus lenguajes y la cultura en la que se desarrollan. Por su parte, la figura del héroe también permite generar procesos para criticar al texto en el que se encuentra.

El análisis de la obra de Tolkien y *Civil War* está dirigido a mostrar y analizar dos periodos del uso del mito como parte de una serie de cambios estéticos en la concepción del mundo ligados a determinados procesos históricos. La creación de la narrativa superhéroe y la obra de Tolkien, en un mismo periodo enmarcado entre dos Guerras Mundiales, nos permiten pensar en el papel de estas formas estéticas respecto a los procesos históricos y sus cambios, los cuales llevan a la mutación radical del concepto de héroe mítico-épico. El avance de la historia implica un cambio en este concepto, no solo al mostrarlo como parte de la narrativa novelesca, sino que también implica la presencia de la crítica social hacia la imagen del héroe tradicional y los valores que este representa.



Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 16 n.º 2 (2014)

**Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia**

Número misceláneo

Apertura: 20 de enero de 2013

Cierre: 20 de abril de 2013

Lanzamiento de la publicación: julio 2014

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone principalmente impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría y crítica literarias, y a la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, y artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor. Se reciben únicamente trabajos originales e inéditos, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios de hasta ocho mil palabras. La revista utiliza la citación por autor y año según los lineamientos del *Chicago Manual of Style*.

Los manuscritos deben ser enviados en archivos de formato .doc o .docx al correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

También pueden ser enviados, en original y dos copias, a la siguiente dirección:

Literatura: teoría, historia, crítica

Comité de redacción

Universidad Nacional de Colombia

Editor

Diógenes Fajardo

Literatura: teoría, historia, crítica

www.literaturathc.unal.edu.co

Normas de presentación de manuscritos

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. La revista, publicada desde 1997, se propone como objetivo principal dar expresión a los avances y resultados de proyectos de investigación en literatura llevados a cabo por los miembros del Departamento y por colaboradores externos, pero, así mismo, dar cabida a ensayos diversos. Se reciben únicamente trabajos originales e inéditos, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios.

Proceso de envío, arbitraje y aceptación del artículo

Los artículos que se sometan a revisión para su publicación deben dirigirse y enviarse a la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, en medio electromagnético, en archivos de formato .doc o .docx al correo electrónico: **revliter_fchbog@unal.edu.co**. Los artículos enviados deben ser inéditos y no pueden ser evaluados simultáneamente por otras revistas, razón por la cual es indispensable que los autores firmen una carta suministrada por la revista, en la cual se certifica la originalidad del texto.

Una vez revisados los criterios mínimos de presentación según los lineamientos de *Chicago Manual of Style* y demás requerimientos formales, se enviará el manuscrito a mínimo dos pares académicos expertos en el área. Los jurados elaborarán un concepto académico a partir de su conocimiento y experiencia en el área temática del artículo. Finalmente, con base en los conceptos de los jurados, el editor de la revista emitirá una decisión editorial en la que se le comunica formalmente al autor las posibilidades de publicación del artículo. Esto es: aceptado, rechazado, o aceptado hasta realizar los cambios

solicitados por los evaluadores. En cualquiera de los casos, los autores recibirán un concepto general que integra las evaluaciones de cada uno de los árbitros, que dé cuenta de las fortalezas del artículo y los aspectos que se deben modificar.

Cuando un artículo es aceptado, los derechos de publicación y reproducción en medios impresos y digitales que permitan el acceso público son de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, bajo licencia de Creative Commons. Sin embargo, se evaluará cualquier petición por parte del autor para obtener el permiso de su reproducción.

Una vez publicado el artículo, se enviará en formato .pdf a los autores. Para retirar un artículo antes de su publicación, el autor deberá dirigir una solicitud por escrito (impreso) al editor, asimismo esta se hará efectiva únicamente con la respuesta del editor.

Características formales y presentación de artículos

La revista utiliza el estilo de citación entre paréntesis por autor y año: (Autor año, páginas). Las notas al pie de página se utilizan únicamente para explicar, comentar o complementar el texto del artículo. Para la elaboración de la bibliografía y otros detalles de citación, sugerimos a los autores consultar las normas internacionales del *Chicago Manual of Style*. Estos son algunos ejemplos de casos bibliográficos básicos:

- **Libro**
Arango, José Manuel. 2003. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- **Capítulo o artículo de un libro**
Scholem, Gershom. 2005. "Cábala y mito". En *La cábala y su simbolismo*, 95-129. México: Siglo XXI Editores.
- **Artículo de una revista**
Castro Ramírez, Bibiana. 2007. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica* 9: 79-122.

- **Artículo electrónico**

Jiménez, David. 2006. "Adorno: la música y la industria cultural. Primera parte (1928- 1938)". *Educación Estética* 2. (Consultado en septiembre, 2009). www.educacionestetica.com/HTML/PDF/num02/02_09.pdf

El trabajo debe constar de las siguientes secciones:

- Título, subtítulo, nombre del autor (o autores).
- Resumen en español e inglés (máximo 100 palabras).
- Palabras clave (seis palabras).
- Texto del artículo (máximo ocho mil palabras de extensión, incluyendo lista de obras citadas).
- Agradecimientos (si los hay).
- Obras citadas.
- Bibliografía (si la hay).
- Tablas con sus textos.
- Figuras u otras ilustraciones con sus textos.
- Fuentes tipográficas que requiera el artículo.
- Se debe incluir una breve reseña biográfica (máximo 100 palabras) del autor (o autores) que incluya sus títulos, cargos, filiación institucional y publicaciones, así como su dirección postal y electrónica, y números de teléfono y fax.
- En caso de que el artículo sea producto de un proyecto de investigación, deben ser enviados el nombre y número de la investigación o proyecto, y el nombre de la entidad que lo financió.

De no cumplir con todos los requisitos exigidos en las presentes normas, los archivos serán devueltos a los autores. Con el sometimiento de los artículos a evaluación y eventual publicación, se considera que los autores autorizan a la Universidad Nacional de Colombia para su publicación y reproducción en cualquier medio impreso o digital que permita el acceso público a su contenido.

Literatura: teoría, historia, crítica

www.literaturathc.unal.edu.co

Instructions for Authors

Literatura: teoría, historia, crítica is a biannual publication of the Department of Literature at the Universidad Nacional de Colombia. It publishes advances and results of research projects by the members of the department and external collaborators, as well as essays on literature and criticism. All articles published in this research journal must be either not published material or works under consideration for publication elsewhere, or translations of outstanding essays on literature. The editorial committee will appoint two peer assessors working at Colombian universities or universities abroad, which will evaluate the merit of the submission for publication within a month.

Submission, arbitration and acceptance process for all articles

All articles which are submitted for revision and publication must be addressed and sent to: *Literatura: teoría, historia, crítica* by e-mail to revliter_fchbog@unal.edu.co in .doc or .docx format. Articles must be unpublished and must not have been submitted for simultaneous evaluation by any other publications. For this reason it is imperative that all authors submitting work for publication sign a letter, provided by *Literatura*, in which they certify the originality of each document submitted.

Once the minimum criteria of presentation have been adequately checked assessed, according to *Chicago Manual of Style* guidelines the manuscript will be delivered to at least two academic peers who are experts in the field to which the article relates. These academic peers will then provide an academic concept based on their knowledge and experience in the subject area of the article. Finally, based

on each concept, the editor of the publication will communicate his or her decision to the author. One of the following may then occur: The article may be rejected; the article may be unconditionally accepted; or the article may be conditionally accepted. The conditions under which articles may be unconditionally accepted include that the author agrees to make changes to the article, as and when requested by the evaluators. In either case, authors will receive a general concept, which incorporates assessments of each of the arbitrators, accounting for the strengths of the article and identifying the issues, which must be modified. In some cases, authors will also receive the manuscript with commentaries on the text made by the evaluators.

When an article is accepted, *Literatura: teoría, historia, crítica*, by license of Creative Commons, obtains all rights of publication and reproduction in printed and digital media that allow public access. However, the publication is prepared to evaluate any petition from the authors to obtain a reproduction license.

Once published, all documents will be sent to authors in .pdf format (and printed copy, if possible). In order to prevent an article from being published, the author must send a written and printed request to the editor, who will evaluate the case.

Formal features and submitting articles

Literatura: teoría, historia, crítica employs an author-date citation system. The list of works cited should be made by the same standards. Footnotes should only be included to explain, comment or complement the text of the article. We suggest authors to follow the international norms of the *Chicago Manual of Style*. These are some examples of basic bibliographical references:

- **Non-periodical publications**
 Arango, José Manuel. 2003. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- **Chapters or other titled parts of a non-periodical publication**
Scholem, Gershom. 2005. "Cábala y mito". En *La cábala y su simbolismo*, 95-129. México: Siglo XXI Editores.
- **Periodical publications**
Castro Ramírez, Bibiana. 2007. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica* 9: 79-122.
- **Electronic articles:**
Jiménez, David. 2006. "Adorno: la música y la industria cultural. Primera parte (1928- 1938)". *Educación Estética* 2. (Consultado el 16 de septiembre, 2009). www.educacionestetica.com/HTML/PDF/numo2/o2_09.pdf

The article should have the following sections, each of them on a separate page:

- Title, subtitle, name of the author or authors.
- Abstract in Spanish and English (100 words).
- Key words (six).
- Text of the article (Articles should not exceed 8000 words including the list of works cited).
- Acknowledgements (if any).
- Works cited.
- Bibliography (if there is any additional bibliography).
- Tables and footnotes (if any).
- Figures or other illustrations and footnotes (if any).
- Fonts required by the article.
- A brief biographical note on the author should be attached. It should include his/her titles, current academic affiliation, and published works, as well as his/her postal address, e-mail, and fax and phone numbers.
- If the article is the result of a research project, the name and number of the project and the name of the entity that funded it should be included.

By submitting their articles for evaluation and eventual publication, the authors grant permission to the Universidad Nacional de Colombia to publish and reproduce such articles in any medium, printed or digital, which allows public access to their content.

Revista Chilena de Literatura

Una publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile

Fundada en 1970, *Revista Chilena de Literatura* es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, y de todas las épocas.

* Incluida en:

ISI, ERIH, JSTOR, SCIELO, MLA, entre otros.

* Contiene secciones de:

Estudios, Notas, Documentos, Reseñas.

Para suscripción y envío de contribuciones:

Revista Chilena de Literatura
Av. Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa - Santiago
CHILE

Visite también nuestra página web:

www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rchilite@gmail.com

Phoenix: literatura, arte y cultura

litteraturaphoenix@gmail.com

<http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Convocatoria de textos e imágenes

La revista *Phoenix* invita a las personas interesadas a que envíen textos e imágenes que exploren vínculos y establezcan conexiones entre la literatura, el arte y la cultura.

Phoenix es una revista estudiantil que publica textos de divulgación académica y cultural como ensayos, crónicas, reseñas y traducciones; textos literarios como cuentos y poemas, y piezas gráficas como ilustraciones, dibujos y fotografías.

Para mayores detalles y condiciones de la convocatoria, visite el blog de la revista.

Contacto

Correo electrónico: litteraturaphoenix@gmail.com

Blog: <http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Twitter: @PhoenixLitArtCu

Facebook: Phoenix Literatura Arte Cultura

Phoenix: literatura, arte y cultura es un grupo estudiantil de la Universidad Nacional de Colombia dedicado a la divulgación académica y cultural sobre las relaciones entre literatura, arte y cultura. El grupo está apoyado por la Dirección de Bienestar universitario y las Facultades de Artes y Ciencias Humanas. *Phoenix* edita anualmente una revista de distribución gratuita.

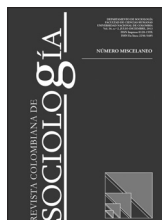
Lea la revista y consulte publicaciones de interés en el perfil de *Phoenix* en su issueu

<http://issuu.com/revistaphoenix>

http://www.networkedblogs.com/blog/revista_phoenix/

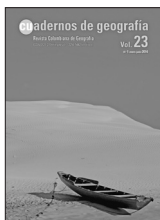
**REVISTAS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA / SEDE BOGOTÁ**

Portal de Revistas UN:
www.revistas.unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE SOCIOLOGÍA**

VOL. 36, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Sociología
[www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co)
recs@unal.edu.co



**CUADERNOS
DE GEOGRAFÍA**

VOL. 23, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Geografía
[www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co](http://www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co)
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co



PROFILE

ISSUES IN TEACHERS'
PROFESSIONAL
DEVELOPMENT
VOL. 15, N.º 2 / OCTOBER
2013
Departamento
de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE PSICOLOGÍA**

VOL. 22, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Psicología
[www.revistacolombiana
psicologia.una.edu.co](http://www.revistacolombiana
psicologia.una.edu.co)
revpsico_fchbog@unal.edu.co



**TRABAJO
SOCIAL**

N.º 15
ENE-DIC / 2013
Departamento
de Trabajo Social
[www.revtrabajosocial.
unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.
unal.edu.co)
revtrasoc_bog@unal.edu.co



**REVISTA
MAGUARÉ**

VOL. 26, N.º 2
JUL-DIC / 2012
Departamento
de Antropología
www.revistamaguaré.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co



IDEAS Y VALORES

VOL. LXII
SUPLEMENTO N.º 1 / 2013
Departamento
de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co



**IDEAS
Y VALORES**

VOL. LXII, N.º 153
DICIEMBRE / 2013
Departamento
de Filosofía
[www.ideasyvalores.unal.
edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.
edu.co)
[revideva_fchbog@unal.
edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.
edu.co)



**FORMA
Y FUNCIÓN**

VOL. 26, N.º 1
ENE-JUN / 2013
Departamento
de Lingüística
[www.formayfuncion.unal.
edu.co](http://www.formayfuncion.unal.
edu.co)
revif_fchbog@unal.edu.co



**ANUARIO
COLOMBIANO DE
HISTORIA SOCIAL
Y DE LA CULTURA**

VOL. 40, N.º 2
JUL-DIC 2013
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co



**DESDE EL JARDÍN
DE FREUD**

«Conflicto, segregación, exclusión»
N.º 13 / ENE-DIC / 2013
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN LA LIBRERÍA, BOGOTÁ

Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490
Ciudad Universitaria

Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmona (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

SIGLO DEL HOMBRE EDITORES

Cra. 31A # 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria., ed. 205, of. 222
Tel: 316 5000 ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co
Bogotá, D.C.

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 15, n.º 2 / 2013



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ EN XPRESS

ESTUDIO GRÁFICO DIGITAL.