

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 18, N.º 1, ENERO-JUNIO 2016

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450
doi: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
Correo-e: revliter_fchbog@unal.edu.co
© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Patricia Trujillo Montón
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Carmen Elisa Acosta, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela.

Comité editorial

David Jiménez Paneso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jarmila Jandová (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), David Konstan (Brown University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Beatriz J. Rizk (Miami-Dade College, Estados Unidos).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (CILHA. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jose Francisco Sanchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia).

Asistentes editoriales

Elizabeth Carrillo Bohórquez (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Johny Andrés Martínez Cano (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Asesor editorial

Manfred Acero Gómez (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Diego Hernández Losada

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Ricardo Sánchez Ángel

Vicedecana Académica

Melba Libia Cárdenas

Vicedecana de Investigación y Extensión

Marta Zambrano

Directora del Departamento de Literatura

Alejandra Jaramillo



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2016

Director de Centro Editorial: Camilo Baquero Castellanos
Diseño de carátula: Andrés Marquinez C.
Diagramación: Juan Carlos Villamil N.
Corrección de estilo: Paola Molano
Traducción de resúmenes al portugués: Mariana Sierra
Impresión: Editorial Kimpres SAS

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en



Publindex
(Colciencias, Colombia)
Categoría A2



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)



Linguistics & Language Behavior Abstracts
(LLBA)



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



CLASE
(Universidad Nacional Autónoma de México)



e-Revistas
(Open Access)

Contacto

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 Ancízar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229
E-mail: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

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

Suscripción

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

Distribución y venta

UN La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639

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)

La Librería de la U
www.lalibrieriadelau.com

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de "reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas", Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Contenido

Contents

Conteúdo

Artículos *Articles* *Artigos*

11 · Acerca de la genealogía editorial de la revista *Mito*

About the Editorial Genealogy of the Magazine Mito

Acerca da genealogia editorial da revista Mito

VÍTOR KAWAKAMI

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

29 · Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda

Depictions of Animals in the Poetry of Pablo Neruda

Representações do animal na poesia de Pablo Neruda

ARNALDO DONOSO ACEITUNO

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

JUAN GABRIEL ARAYA GRANDÓN

Universidad del Bío-Bío, Chillán, Chile

53 · Femicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*

Femicides in the Chilean Border: the Case of Alto Hospicio

Feminicídios na fronteira chilena: o caso de Alto Hospicio

AINHOA VÁSQUEZ MEJÍAS

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

- 75 · **¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología
autoral como culminación de la obra de Fogwill**
*Who else but me? Self-Validation of Authorial Mythology
as the Culmination of the Work of Fogwill*
*Quem senão eu? A autovalidação da mitologia
autoral como culminação da obra de Fogwill*
JUAN PABLO LUPPI
Universidad de Buenos Aires – Conicet, Buenos Aires, Argentina
- 99 · **La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana.
Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador
y un codificador**
*Transculturation: from Utopia to the Latin American Narrative.
Successive Versions of a Forefather, an Inaugurator and an Encoder*
*A transculturação: da utopia à narrativa latino-americana. Versões
sucessivas de um precursor, um inaugurador e um codificador*
MARCELA CROCE
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
- 121 · **Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot
y Walter Benjamin**
*The Classic and Tradition in Paul Valéry, T. S. Eliot
and Walter Benjamin*
O clássico e a tradição em Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin
WILLIAM DÍAZ VILLARREAL
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 147 · **La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo:
un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett**
*The Battle against Language and Time: an
Approach to the Poems of Samuel Beckett*
*A batalha contra a linguagem e contra o tempo: uma
aproximação aos poemas de Samuel Beckett*
ÁNGELA LUCÍA PULIDO MANCERA
Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México

Notas Notes Notas

- 173 · **Dormir sobre el corazón: Hipnos y Tánatos en *Ojos de perro azul***
IVONNE A. ALONSO MONDRAGÓN
Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia
- 181 · **Gabriel García Márquez: entre la pluma, el humor y el fusil**
ANDRÉS SANÍN
Harvard University, Cambridge, Estados Unidos
- 195 · **A propósito de Jacques Dubois y la traducción al castellano de su libro *La institución de la literatura* (1978)**
IVÁN VICENTE PADILLA CHASING
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 209 · **Paradoja y duplicidad: la configuración del discurso sadiano en *La filosofía en el tocador* (1795)**
PÍA PAGANELLI
Universidad Nacional de General Sarmiento –
Conicet, Los Polvorines, Argentina

Reseñas Reviews Resenhas

- 225 · **Rincón, Carlos. *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia***
SARAH GONZÁLEZ DE MOJICA
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia
- 233 · **Jurado, Fabio, et al. *La lectura en las escuelas de la periferia. A propósito de la evaluación del Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo (Serce)***
MARÍA FERNANDA SILVA SALGADO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

- 239 · **Ramírez, Hugo Hernán, ed.** *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*
HÉCTOR EDUARDO MUNÉVAR
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 245 · **Zabalgoitia Herrera, Mauricio.** *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*
MARÍA PAULA DÍAZ CASTILLO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 252 · **Eberenz, Rolf, ed.** *Discursos hispánicos sobre alimentación y culinaria. Aproximaciones literarias y lingüísticas*
FERNANDO SERRANO LARRÁYOZ
Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, España
- 259 · **Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 19, n.º 2**
Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 19, n.º 2
Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 19, n.º 2
- 265 · **Instrucciones para los autores**
Instructions to Authors
Instruções aos autores
- 301 · **Anuncios**



Artículos

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54677>

Acerca de la genealogía editorial de la revista *Mito*

Vítor Kawakami

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

vitorkawakami@usp.br

A través de la comparación de la revista *Mito* con otras revistas literarias, como la argentina *Sur*, la francesa *Les Temps Modernes* y la *Revista Mexicana de Literatura*, es posible trazar un sistema de relaciones y confrontaciones ideológicas, literarias y editoriales, presentes en los pensamientos de escritores como Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre y Octavio Paz, entre otros. Esto con el fin de analizar el perfil complejo del intelectual latinoamericano, representado por Jorge Gaitán Durán, y de sus principales características, presentes en la línea editorial de la revista colombiana.

Palabras clave: Jorge Gaitán Durán; *Mito: Revista Bimestral de Cultura*; *Sur*; *Les Temps Modernes*; *Revista Mexicana de Literatura*.

Cómo citar este texto (MLA): Kawakami, Vítor. "Acerca de la genealogía editorial de la revista *Mito*". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 11-28.

Artículo de reflexión. Recibido: 25/01/15; aceptado: 27/03/15.



About the Editorial Genealogy of the Magazine *Mito*

Through the comparison of the magazine *Mito* with other literary magazines, including the Argentinean *Sur*, the French *Les Temps Modernes* and the *Revista Mexicana de Literatura*, it is possible to draw up a system of ideological, literary and publishing relations and confrontations present in the thought of writers such as Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre and Octavio Paz. This system is drawn in order to analyse the complex profile of the Latin American intellectual and its main characteristics, embodied by Jorge Gaitán Durán and present in the editorials he wrote for the Colombian magazine.

Keywords: Jorge Gaitán Durán; *Mito: Revista Bimestral de Cultura; Sur; Les Temps Modernes; Revista Mexicana de Literatura.*

Acerca da genealogia editorial da revista *Mito*

Por meio da comparação da revista *Mito* com outras revistas literárias, como a argentina *Sur*, a francesa *Les Temps Modernes* e a *Revista Mexicana de Literatura*, é possível traçar um sistema de relações e confrontos ideológicos, literários e editoriais, presentes nos pensamentos de escritores como Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre, Octavio Paz, entre outros. Isto com o objetivo de analisar o perfil complexo do intelectual latino-americano, representado por Jorge Gaitán Durán, e suas principais características, presentes na linha editorial da revista colombiana.

Palavras-chave: Jorge Gaitán Durán; *Mito: Revista Bimestral de Cultura; Sur; Les Temps Modernes; Revista Mexicana de Literatura.*

EN UNA CARTA FECHADA EL 10 de enero de 1955, Jorge Gaitán Durán le escribió al poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade demostrando interés por su poesía y convidándolo a participar en la futura revista *Mito* con un poema (colaboración que se concretó con “Canto órfico”, publicado en el número dos) y como miembro de su comité patrocinador.¹ Esta carta contiene un indicio sugestivo de la genealogía de *Mito*:

A mediados de febrero comenzaré a dirigir una revista literaria, llamada *Mito*, muy severa, sin concesiones, por el estilo de *Sur* —pero más discreta y menos ecléctica— y de las revistas mensuales francesas. Pretendo hacer un primer número de gran nivel, y sería muy honroso para nosotros que usted colaborara en él con un poema o texto inédito. Si fuera un poema, lo publicaríamos en español y portugués, y le aseguro que la traducción sería de buena calidad. Querría también que usted me autorizara a incluir su nombre en el comité de patronaje, que será formado solamente por cuatro escritores, entre los cuales [están] el poeta español Vicente Aleixandre, y probablemente el mexicano Octavio Paz. (“Carta” s. p.)

Este brevísimo comentario nos da una oportunidad para que nos atrevamos a conjeturar algo sobre las características que, de una forma u otra, podemos encontrar en los comienzos de *Mito* como publicación y a lo largo de sus números. La singularidad de la revista reside, justamente, en este curioso encuentro de referencias entre la revista argentina *Sur* y las revistas francesas, dentro de las cuales está, sin duda, *Les Temps Modernes*. La particularidad aquí podría incluso asumir contornos eufemísticos si

1 Es interesante resaltar que tal invitación hoy puede considerarse significativa para un seguimiento del proceso de apertura de la literatura de Brasil en el continente, si se tiene en cuenta la importancia de *Mito* en los medios literarios hispanoamericanos de entonces. Aunque la revista no haya dado continuidad a la divulgación de la literatura brasileña en sus números siguientes, nos parece significativa la preocupación de sus gestores (sobre todo la de Gaitán Durán) por tener una representación brasileña en la revista. Vale destacar que la apertura hacia Brasil y su producción literaria tuvo un antecedente en Colombia en la *Revista de las Indias* (en su segunda época), al ocuparse de la publicación de textos de, por ejemplo, Jorge Amado (en el número 1 de 1938), Jorge de Lima (número 34 de 1941) o Gilberto Freyre (número 86 de 1946), hecho no menos loable (aunque de poca relevancia si se compara con el conjunto de sus números publicados), teniendo en cuenta los intereses continentales de esta revista, predecesora de *Mito*.

intentásemos disminuir la distancia ideológica que separa a *Sur*, de Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, de *Les Temps Modernes*, de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty; pero también podría ser menos contradictoria si tomáramos en consideración otras publicaciones periódicas francesas, como la *Nouvelle Revue Française* o *Esprit*, revistas que, aunque publicadas antes de *Mito*, sirvieron evidentemente de modelos a *Sur*.

En este juego de influencias y de posibles paradigmas literarios, *Mito* era más próxima, como sabemos, a *Les Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau y, principalmente, al existencialismo de la revista sartreana —a su vez influida por *Combat* de Albert Camus— que a publicaciones como *Critique*, de Georges Bataille —que estaba fundamentada en la presencia polarizada entre la ciencia y la transgresión, según Boschetti (213)—, o a *La Nouvelle Critique*, impulsada, entre otros, por Henri Lefebvre como órgano portavoz del Partido Comunista Francés. Como ejemplo basta observar los índices de los 25 números publicados por *Les Lettres Nouvelles* (a partir de marzo de 1953) antes del primer número de *Mito*, para encontrarnos autores en común, como Dylan Thomas (el cuento “Le bébé ardent”), Antonin Artaud, Henry Miller, Samuel Beckett, Gottfried Benn, Antonio Gramsci, Jean Reverzy, Vladimir Nabokov (fragmentos de *Lolita*) y una particular atención a Sade; y hasta características similares de organización de la publicación, como una pequeña sección, “Pastilles”, de información rápida de actualidad cultural, adoptada brevemente por *Mito* en sus números 22-23 y en el número 24.

En lo que respecta a *Sur*, y a su mención en la carta de Gaitán Durán, por su gigantesco trabajo como revista desde 1931, que alcanzó proyección continental como una acción cultural de impulso individual, el de Victoria Ocampo, es comprensible que esta empresa literaria haya llamado la atención del colombiano. Si hoy observamos las dos revistas —por supuesto, guardando las debidas proporciones, sobre todo si se tiene en cuenta la longevidad de la publicación argentina—, no sería demasiado afirmar que el parentesco va más allá de lo que hubo de mecenazgo emprendedor por parte de Ocampo y de Gaitán Durán. Tanto en *Sur* como en *Mito* sobresale un ideal europeo combinado con un internacionalismo cultural de una vasta envergadura geográfica, que podríamos reconocer en la tan citada idea borgiana de que el

patrimonio del argentino es el universo.² Esta es una especie de divisa editorial que dice mucho acerca del nacionalismo excéntrico del escritor argentino —“criollismo urbano”, según Beatriz Sarlo (citado en King 68)— y de sus ecos en la revista colombiana. El nacionalismo de *Mito* pasa más por una praxis política frente a las cuestiones cruciales del país que por una búsqueda de la afirmación de una identidad cultural nacional o latinoamericana, algo que tampoco estuvo dentro de las principales preocupaciones de *Sur*, con excepción de las incursiones reflexivas iniciales de autores como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña durante sus primeros números, pero que luego desaparecieron de la revista.

En cuestiones de orden político, otro posible punto de encuentro entre las dos revistas sería el antitotalitarismo, representado, en el caso argentino, por las posiciones contra el peronismo y, en el caso colombiano, contra el gobierno de Rojas Pinilla. En ese sentido, tampoco sería exagerado encontrar cierto humanismo pacifista sobresaliente en las páginas de *Mito*, aunque en ellas estén presentes reflexiones políticas directamente ligadas con los problemas violentos del país. Si en *Sur* ese pacifismo funcionó como alternativa a un compromiso explícito, en *Mito* sirvió como estrategia para poner de manifiesto su compromiso intelectual frente a la violencia colombiana. En lo que respecta al escenario internacional, ambas revistas coincidieron en oponerse de manera resuelta a las represiones que sufrieron los países socialistas por las embestidas militares impositivas del gobierno soviético, como fue evidente, en el caso de *Mito*, en relación con la Revolución húngara en noviembre de 1956. Como bien señaló María Teresa Gramuglio, con respecto a la postura crítica de *Sur* durante los años de la Guerra Fría, la revista argentina sufrió un considerable debilitamiento de su lugar eminente en el campo intelectual por tal proceder, ya que los sectores de izquierda demoraron mucho en reconocer tales denuncias (61-62). Esta postura no dejó también de merecerle a *Mito* críticas severas del ala izquierdista colombiana, que la identificó como una revista burguesa, aunque ya en sus últimos años fuese evidente en sus páginas un entusiasmo por la Revolución cubana.

2 Idea recogida en el texto “El escritor argentino y la tradición”, versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores y reproducida en el libro *Discusión*.

Resaltan también en las páginas de ambas revistas otros puntos curiosos. En relación con la preocupación por la constante búsqueda de una unidad editorial, a través de la superación de posibles conflictos ideológicos o estéticos entre sus gestores³ y colaboradores, la revista colombiana logró instaurar una dinámica en su comité de dirección que se sustentó en el principio de libertad, reivindicado desde su primer número: “Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias” (“Editorial” 1-2); siempre y cuando tal tolerancia estuviese apoyada en exigencias de calidad y de inconformismo con lo que se discutía. Así, sobre todo gracias a la figura de su fundador, *Mito* no dejó que surgieran entre sus animadores grandes querellas o polémicas disgregadoras. En *Sur*, la conciliación vino a través de la condición de “hospitalaria familia espiritual”, términos usados, según John King, por Bernard Grasset al unirse a la *Nouvelle Revue Française*, y que se adecuarían literalmente al caso de la revista argentina (65).⁴ También, según King, tal circunstancia facilitaría alcanzar una autonomía intelectual, condición que implicaría un cierto tipo de seguridad productiva: “todos podían convenir en que el deber del intelectual era con el espíritu, y las diferencias ideológicas podían ser aceptadas, por una unidad de calidad o de tono” (65). Este principio de unidad que acepta las diferencias es evidente en las dos tendencias de la revista. En la tesis de Judith Podlubne, sobre los debates literarios en la revista argentina, se señala la división entre la tendencia estética basada en una moral literaria humanista, representada principalmente por Eduardo Mallea, Victoria Ocampo y Guillermo de Torre, desde mediados de los años treinta, y la tendencia interesada en una moral formalista, con la cual se identificaron Borges, Adolfo Bioy Casares y su grupo de seguidores, sobre todo a inicios de los años cuarenta.

3 El núcleo a partir del cual se gestó *Mito* tuvo origen en un encuentro de sus fundadores en España. A través de Pedro Cote sabemos que Jorge Gaitán Durán había viajado gracias a recursos familiares; Rafael Gutiérrez Girardot, en busca de una carrera académica en filosofía, con una beca del gobierno de Laureano Gómez, y Hernando Valencia Goelkel y Eduardo Cote Lamus, con becas ofrecidas por el gobierno franquista (173). Cada uno de ellos había partido en busca de sus intereses personales. El principio de amistad entre ellos, alimentado principalmente por cartas y breves encuentros, sería el inicio de una alineación intelectual que tendría en la revista su verdadero terreno de prueba.

4 Son conocidas las relaciones de parentesco entre sus realizadores: la hermana de Victoria, Silvina Ocampo, luego se casaría con Adolfo Bioy Casares; María Rosa Oliver y Eduardo Bullrich eran primos de Victoria; Guillermo de Torre estaba casado con Norah, hermana de Borges.

La presencia de Borges en *Mito* como miembro del comité patrocinador a partir del número 31, significativa para el peso intelectual de la revista, y el dossier a él dedicado en los números 39-40, que incluyó una carta de Borges a Gaitán Durán (fecha el 10 de mayo de 1961) y textos de Hernando Téllez, Rafael Gutiérrez Girardot, Marta Mosquera, Jaime Mejía Duque y Pedro Gómez Valderrama, en homenaje al escritor argentino, demuestran una identificación de sus colaboradores con quien fue uno de los pilares literarios de *Sur*, principalmente por parte de Gómez Valderrama y Gutiérrez Girardot. Este último fue reconocido por el propio Borges como uno de los mayores divulgadores de su literatura en Europa. Tal admiración, por lo tanto, es otro vestigio de la proximidad espiritual entre las revistas: es un indicio de las articulaciones intelectuales emprendidas por sus realizadores, que buscaban afinidades ideológicas y estéticas en el continente. Esto, sumado a cuestiones que incluyen la sintaxis editorial, como la composición del formato de sus cuerpos y la distribución de los textos, que se dividen, sobre todo, en artículos principales y “Notas”, contribuiría a la confirmación de la hipótesis de que *Sur* fue un punto de referencia de *Mito*.

Pero si retornamos a la cita de la carta de Gaitán Durán a Drummond, veremos que hay una salvedad: “por el estilo de *Sur* —pero más discreta y menos ecléctica—”. El simple hecho de que el colombiano plantee esta reserva demuestra que *Sur* era un modelo en algunos puntos, posiblemente como los que citamos arriba, pero no era *el* modelo. La gran inspiración intelectual de Jorge Gaitán Durán seguramente venía del continente europeo, en donde había vivido, viajado y estudiado entre 1950 y 1954 (y en otras ocasiones durante los años cincuenta hasta su muerte en 1962). En Europa, Jorge Gaitán Durán se abrió a las influencias de las corrientes de pensamiento en boga, como el existencialismo francés. Según Juan Gustavo Cobo Borda, Gaitán Durán alcanzó a asistir a clases de filosofía en el Collège de France con Merleau-Ponty (222), y si se tiene en cuenta la casi irresistible atracción que la *école de pensée* informal de Sartre ejercía en la época sobre la intelectualidad no ligada a las ortodoxias, es claro que *Les Temps Modernes* era la revista que a Gaitán Durán le interesaba más, aunque no se cite explícitamente en la carta a Drummond de Andrade.⁵

5 Curiosamente, la omisión de la referencia directa a *Les Temps Modernes* —revista que se propuso abiertamente pensar el marxismo— coincide con el periodo en el que Drummond de Andrade se distanció más de un proyecto social participativo (que

En la idea expresada en la frase del editorial del primer número de *Mito*, “Las palabras también están en situación” (“Editorial” 1), podemos identificar la presencia mentora de Sartre. El filósofo francés, cuyo libro *Qu’est-ce que la littérature ?*, publicado en América Latina a inicios de los años cincuenta, estimuló aún más las reflexiones sobre la responsabilidad de los intelectuales y la función de la literatura en los cambios sociales, ofreció una salida viable para la publicación de una revista en un país como Colombia, en la época de la Violencia, a través de su modelo intelectual:

De este modo, el mundo y el hombre se revelan por las *empresas*. Y todas las empresas de las que podamos hablar se reducen a una sola: la de *hacer historia*. Hemos aquí llevados de la mano al momento en que hace falta abandonar la literatura de la *exis* para inaugurar la de la *praxis*. (Sartre 265, énfasis en el original)⁶

Les Temps Modernes, publicada en 1945 entre las ruinas de la guerra, trajo como fundamento una propuesta de libertad para la toma de posición política de aquellos que “se dan a conocer por las *empresas*”, toma de posición dirigida por el rigor y por la capacidad del pensamiento abarcador. De acuerdo con Anna Boschetti, “la presión de la política sobre la cultura se manifiesta, bien en la imposición de un compromiso a los intelectuales, o bien en la orientación de sus elecciones” (189).⁷ En el caso de la coyuntura francesa, tal toma de posición variaba entre ser comunista, católico o gaullista, posiciones políticamente legitimadas por la *Résistance*; en el caso colombiano, implicaba comprometerse contra el totalitarismo, el extremismo partidista, la violencia

culminó con la publicación del libro *A rosa do povo*, en 1945) en su postura lírico-política. Consciente o no de ese viraje poético que llevó a Drummond a ocuparse de una poesía neoclasicista y formalista, cuyo ejemplo más significativo será el libro *Claro enigma*, de 1951, Gaitán Durán acierta en la invitación a Drummond al no explicitar que la revista francesa era un modelo para *Mito*, si tenemos en cuenta la frustración y el pesimismo del poeta brasileño con su propio proyecto literario socialmente comprometido. Sobre ese viraje clasicista en la obra poética de Drummond, véase Camilo.

- 6 “Ainsi le monde et l’homme se révèlent par les *entreprises*. Et toutes les entreprises dont nous pouvons parler se réduisent à une seule : celle de *faire l’histoire*. Nous voilà conduits par la main jusqu’au moment où il faut abandonner la littérature de l’*exis* pour inaugurer celle de la *praxis*” (Sartre, “Situation de l’écrivain en 1947” 287). Traducción al español de Aurora Bernárdez.
- 7 “la pression de la politique sur la culture se manifeste soit en imposant un engagement aux intellectuels, soit en orientant leurs choix”.

en sí. El modelo de compromiso de *Les Temps Modernes*, sin que estuviera necesariamente vinculado a doctrinas de algún partido político, sirvió para precisar los propósitos iniciales independientes de Gaitán Durán⁸ y su grupo frente al contexto de su país. La identificación de esos intelectuales colombianos con las posturas de la revista francesa puede ser ratificada por las siguientes palabras de Boschetti sobre esta:

Expresión de los intelectuales que intervienen por su propia cuenta en la vida social, la revista se plantea como el lugar de una paradoja fascinante: un *compromiso libre*. Esto excluye, en un extremo, la pretensión de una literatura y una ciencia “puras”, no “responsables” y, en el otro extremo, el compromiso con el poder o la adhesión a un partido que encadenaría las “elecciones” a una ortodoxia. (221)⁹

Gracias a la identificación con esta apertura modernizadora en el campo de la acción intelectual¹⁰ que inspiraba *Les Temps Modernes*, en las páginas de *Mito* fueron innumerables las referencias directas o indirectas a Sartre, al existencialismo y a los existencialistas o a la propia revista francesa. Desde su comienzo, *Mito* publicó textos de Sartre, como los fragmentos de la pieza *Nekrassov* (en el número 6, también publicada en *Les Temps Modernes*, en el número 114 de junio-julio de 1955) o el ensayo filosófico *Bosquejo de una teoría de las emociones* (número 14). Asimismo se publicó la pieza de teatro *Conocimiento de Sartre*, de la colaboradora de *Les Temps Modernes*,

8 Aunque sepamos que más tarde Gaitán Durán militará en el grupo de disidencia del Frente Nacional liderado por López Michelsen, el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL).

9 “Expression des intellectuels qui interviennent pour leur propre compte dans la vie sociale, la revue se pose comme le lieu d’un paradoxe fascinant : un *engagement libre*. Il exclut, à une extrémité, la prétention à une littérature et à une science ‘pures’, non ‘responsables’, et, à l’autre extrémité, la compromission avec le pouvoir ou l’adhésion à un parti qui enchaînerait les ‘choix’ à une orthodoxie”.

10 Es interesante ver cómo Pedro Sarmiento (217) y Pablo Montoya asocian aún tal acción intelectual modernizadora con la inauguración, por parte del grupo de *Mito*, de una nueva relación con los referentes hispánicos que eran muy comunes en los medios colombianos, en lo que se refiere a la literatura. De acuerdo con Montoya, “a *Mito* le interesó, más bien, mostrar una especial categoría de la literatura española. Y en esta tarea no hubo consignas que formularan un hispanismo de tintes coloniales, ni sumisiones a la patrioteria filología hispánica. *Mito* inaugura un diálogo de igualdad entre poetas colombianos y poetas españoles. Como lo dice Pedro Sarmiento Sandoval [...], ‘de la imitación y la apología de índole subalterna, se pasó a la amistad y a la colaboración’ (46).

Colette Audry, que apareció en tres entregas (números 6, 7 y 10). La revista se ocupó también de comentarlos, como en la reseña de Gaitán Durán sobre el libro *Los mandarines* de Simone de Beauvoir (número 1); la reseña de Hernando Valencia Goelkel sobre el libro *Aventuras de la dialéctica*, de Merleau-Ponty (número 4); las controversias entre Sartre y Merleau-Ponty o Camus y Bourdet en la nota “Polémicas en Francia” (número 2); la lectura que Sartre hizo de *Las sirvientas*, de Jean Genet, en una nota de traducción de ese texto hecha por Gaitán Durán (número 12); o la confiscación de la revista, por parte del gobierno francés, al publicar informaciones sobre la guerra de Argelia, en el texto “*Les Temps Modernes* y Argelia” (número 17). Además, *Mito* estaba permeada de citas de Sartre, como en el texto “*Mito* y la tragedia húngara”, firmado por Gaitán Durán, Gómez Valderrama y Valencia Goelkel (número 10); en el obituario de Camus (número 27-28) y en “Información sobre Cuba”, texto de Gaitán Durán (número 35). Se pueden encontrar otras referencias a Sartre en “Apuntes sobre la fenomenología”, de Francisco Posada (número 9); “El marxismo y el pensamiento francés”, de Henri Lefebvre (número 15) —originalmente publicado en *Les Temps Modernes* (número 137-138)—, y en “Notas sobre la obra de Albert Camus”, de Jorge Eliécer Ruiz (número 30). Otra influencia de la praxis sartreana es evidente en las emisiones del programa *Radio-revista Mito*, en 1957, que se inspiraba en el ejemplo del programa existencialista *La tribune des Temps Modernes* y su alcance mediático en Radio France en Europa, diez años antes.

Es interesante ver cómo el cruce de dos modelos intelectuales de revistas literarias como *Sur* y *Les Temps Modernes*, en apariencia tan dispares y hasta contradictorias, podría corresponder simbólicamente con un perfil complejo de intelectual latinoamericano que Jorge Gaitán Durán personifica. Su figura literaria y política fue criticada con frecuencia por sus posiciones aparentemente ambiguas. Estas críticas se formularon con base en su origen familiar, por ser de las élites de las regiones santandereanas, que muchas veces patrocinaron sus “aventuras”,¹¹ por su identificación, en algún momento, con el ala conservadora del liberalismo santista, o por su conciencia de la fragilidad del comunismo colombiano, que lo llevó

11 “Ningún intelectual colombiano quiere ser burgués. Cuando en realidad todos lo somos” (*La revolución invisible* 131). El texto “El burgués y la Coca-Cola” fue originalmente publicado en el periódico *El Independiente*, el 11 de abril de 1957, y después se incluyó en la edición de *La revolución invisible*, publicada en Bogotá por la Editorial Ariel, en 1999.

a preconizar un modelo capitalista moderno para el país (véase Gaitán Durán, *La revolución invisible*). Todos estos hechos de orden ideológico nos llevarían a relacionarlo directamente con *Sur*. Pero, al mismo tiempo, Gaitán Durán no dudó en afirmarse como hombre de izquierda, inconformista, defensor de las transformaciones sociales que vendrían gracias a una reforma agraria como solución principalmente a la violencia institucionalizada en Colombia; un hombre que procuró comprender las guerrillas colombianas con ojos críticos, pero de cierta forma indulgentes, que simpatizó con la Revolución cubana en sus comienzos y que criticó el vacío ideológico en que se apoyaba el surgimiento del Frente Nacional de Alberto Lleras.¹² Estas actitudes lo aproximarían también a *Les Temps Modernes*. Por extensión, si tenemos en cuenta la afirmación de Boschetti de que *Les Temps Modernes* acabó por reproducir la posición de Sartre frente a la cultura,¹³ en el caso de *Mito* también acabaríamos por encontrar las consideraciones y las preocupaciones de Gaitán Durán, sea porque esta era, principalmente, una revista de poetas que actuaban como ensayistas, por el distanciamiento del abordaje cientificista o aún por la presencia de cierta atmósfera de ejercicio periodístico, características literarias que servirán de sustento para temas políticos, eróticos o testimoniales (como la publicación de diarios), tan presentes en la revista, tan propios de su fundador. La supuesta contradicción ideológica de Gaitán Durán, si se sigue la lectura de las correspondencias simbólicas, estaría, por lo tanto, mitigada si tuviéramos en cuenta que, por ejemplo, en julio de 1955 *Les Temps Modernes* publicó traducciones al francés de textos de *Otras inquisiciones*, de Borges.

12 No obstante, también sabemos que a partir de 1958 parte significativa del grupo ligado a *Mito*, en particular Eduardo Cote Lamus y Pedro Gómez Valderrama, apoyó abiertamente el Frente Nacional, como la única forma en que el país evitaría someterse a regímenes dictatoriales. En ese sentido, y según el planteamiento de Montoya, que la revista no se haya sometido en sus inicios a las ortodoxias político-partidarias, con base en la idea de “hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias”, acabaría siendo un “tiro por la culata”, si tomamos en consideración las catastróficas consecuencias políticas engendradas por el Frente Nacional en sus dieciséis años de existencia.

13 “La literatura ocupa una gran cantidad de espacio, el teatro figura, la poesía está casi ausente. La filosofía del acontecimiento tiene el lugar de honor. La ciencia es considerada como sospechosa u olvidada. La crítica literaria y artística es cuidadosamente cultivada. El periodismo tiene una presencia invasiva”. “La littérature y occupe beaucoup de place, le théâtre y figure, la poésie en est presque absente. La philosophie de l'événement a la place d'honneur. La science est considérée comme suspecte ou oubliée. La critique littéraire et artistique est soigneusement cultivée. Le journalisme manifeste une présence envahissante” (Boschetti 230).

En ese sistema de relaciones ideológicas, literarias y editoriales, otra revista que nos llama la atención por su presencia en *Mito* es la *Revista Mexicana de Literatura*, entonces dirigida por Carlos Fuentes y Emanuel Carballo. Desde el número 4, *Mito* procuró despertar el interés recíproco entre ambas revistas por intercambios que las aproximarán, aunque también con alguna reserva: “Si bien no completamente identificadas, *Mito* y *Revista Mexicana de Literatura* tienen numerosos puntos de contacto, que permitirán una provechosa labor de comprensión” (“*Revista Mexicana de Literatura*” 276). En este mismo número, se encuentra el cuento “Por boca de los dioses”, del primer libro publicado por Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, lo que evidencia aún más la búsqueda de afinidades.

La cuestión que surge, de nuevo, es cuál es el motivo de la salvedad presente en una nota que aunque no firmada bien podría ser del propio Gaitán Durán, a pesar de que en ella se alabe la continuidad de “la gran tradición de las revistas aztecas de literatura: *Taller*, *Tierra Nueva* y *El hijo pródigo*”, de que se elogie el contenido del primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, que contó con Octavio Paz, Bioy Casares, Borges y Juan Rulfo (lo que es notable, si se considera que la obra de Rulfo todavía era desconocida en Colombia para la época) y de que se agradezca “la generosa defensa que allí se hace de *Mito* y por la cita de nuestra nota sobre Jorge Luis Borges” (276).¹⁴ Al hablar de la sección “El Talón de Aquiles” de la revista mexicana, la redacción de *Mito* reconoce que es “valerosa e inteligente”, pero agrega la siguiente restricción: “aun cuando no compartamos varios conceptos y opiniones” (276). Las palabras de Louis Panabiere, sobre las características editoriales de la revista mexicana, podrían ilustrar los peros de *Mito*:

Es evidente, sin embargo, que con esta revista el género toma una nueva dirección. La mayor preocupación de esta generación no es la de guiar, de constituir un Saber colectivo; es la de mostrar, la de dar prueba de una enorme cultura universal. La relación con el Poder se elude o bien es tratada con desenvoltura, sin miramientos. La calidad literaria prima por encima

14 Véase la pequeña reseña en forma de nota escrita por Gaitán Durán, “Historia universal de la infamia”, publicada en el número 2 de *Mito*, página 113, en la que defiende a Borges de la crítica americanista francesa. Es importante también decir que este número de la revista sale en el mismo mes (julio de 1955) en que *Les Temps Modernes* publica los textos de Borges.

del combate inmediato. La *Revista Mexicana de Literatura* está mucho más cercana a *Tel Quel* que a *Les Temps Modernes*. (160)¹⁵

Panabiere afirma que el culto a la inteligencia que sobresale en la revista mexicana deja de lado cualquier toma de posición o cualquier tipo de *engagement* político, adoptando un movimiento intelectual que distancia el saber del poder, y que así acabó por esconder cierta complicidad intelectual con este último, al oponer el interés y el desinterés, y al no preocuparse por las expresiones populares. Pese a las divergencias de conceptos y opiniones entre las revistas mexicana y colombiana, figuras como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis que colaboraban en *Mito* también lo hicieron en la *Revista Mexicana de Literatura*. Así mismo, Carlos Fuentes participó en la revista colombiana con su reseña “*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo” (número 8) y con el capítulo “El otro tiempo” de la novela *La muerte de Artemio Cruz* (número 30). Además, la revista colombiana continuó publicando anuncios publicitarios de la *Revista Mexicana de Literatura*, incluso después de la salida de Fuentes de su dirección. Se constituyó así como la única revista de fuera de Colombia que tuvo propaganda en las páginas de *Mito*.

Según Octavio Paz, que colaboró con la revista dirigida por Carlos Fuentes, “en la *Revista Mexicana de Literatura* fueron influenciados políticamente con la idea de la llamada ‘tercera vía’, que significaba ni con la izquierda, ni con la derecha” (“La pasión del colibrí” 8). Desde sus experiencias con *Taller* y *El hijo pródigo* y sobre todo a través de su poesía, Paz demostró un claro recelo frente al realismo socialista o a la poesía comprometida. De la posición política de la *Revista Mexicana de Literatura*, afirmó que, al igual que la revista *Plural*, fundada en 1971, esta surgió “un poco con esa idea de redescubrir los valores liberales y democráticos en la sociedad mexicana” (8-9). En una ocasión anterior, en 1959, en París, al comentar los fragmentos de *Reseña de los Hospitales de Ultramar* de Álvaro Mutis, publicados en *Mito* (número 26), el mexicano elogia a esta última como “una de las revistas por las que aún circula un poco de aire fresco — y otros saludables

15 “Il est évident cependant qu’avec cette revue, le genre prend une nouvelle direction. Le souci majeur de cette génération n’est pas de guider, de constituer un Savoir collectif ; il est de montrer, de faire preuve d’une énorme culture universelle. Les rapports avec le Pouvoir sont éludés ou bien traités avec la désinvolture du ‘Hussard’. La qualité littéraire prime sur le combat immédiat. La *Revista Mexicana de Literatura* est beaucoup plus proche de *Tel Quel* que des *Temps Modernes*”.

venenos—”, elogia a Jorge Gaitán Durán como “uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura hispanoamericana, partidario del *riesgo* intelectual” (“Los Hospitales de Ultramar” 131), y aún aprovecha para comentar el contexto editorial predominante en la época:

No hay muchas revistas hispanoamericanas que podamos leer con el mismo placer ávido con que, en sus tiempos, leíamos *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* o *Sur*. Sin duda el siglo se ha cansado; después de la guerra se inventa poco en arte y literatura. (¿O somos menos sensibles, más duros de oído?). Algunas de las publicaciones que cultivaron con más persistencia la curiosidad y la novedad, como *El hijo pródigo*, *Orígenes* y *Las moradas*, han desaparecido. Ciertamente, aún viven las grandes revistas, *Sur* y *Cuadernos americanos*, pero ahora juegan sobre valores seguros. Y la mayoría de las nuevas está contagiada a destiempo, por la idea de la “responsabilidad social del escritor” (creencia que nos ha hecho olvidar o desdeñar la responsabilidad mayor: escribir bien, decir cosas nunca dichas o que así lo parezcan). El sermón, la homilía, la exposición de la buena doctrina, se han convertido en los géneros literarios preferidos de los “espíritus avanzados”. A diferencia de lo que ocurría hace 25 años, en nuestros días el radicalismo en política está teñido de superstición burocrática y se alía al “academismo” en literatura y al conformismo en filosofía y moral. Estilo, ortodoxia política y buenas costumbres: ingredientes del escritor “positivo”. (131)

Los elogios de Paz a *Mito* y a Gaitán Durán, al lado de sus críticas a un *engagement* doctrinario, nos llevan a resaltar las características que podríamos definir como idealizadas por *Mito* y que probablemente al mexicano le agradó encontrar en la revista: responsabilidad social del escritor, pero sin que ortodoxias políticas dirigieran su línea editorial, y apertura al diálogo con diferentes tendencias o corrientes estéticas o políticas, bajo la consigna de “escribir bien”, identificada por Paz, quien, por cierto, era uno de los miembros del comité patrocinador de *Mito*, e hizo parte de él durante toda la existencia de la revista. Incluso, si pensamos en la función de patrocinio espiritual, que era propia de tal comité, Octavio Paz cumple a cabalidad su papel al dejar un recado nada metafórico ni del todo indirecto a los de *Mito*—aunque a través de un breve comentario en el texto sobre el libro de Mutis—,

advirtiendo a sus organizadores para que no cayeran en la línea editorial de lo que él llama irónicamente escritor positivo. Para concluir sobre lo que le llama la atención en la revista a Paz, en el mismo comentario cita entre los textos memorables “Historia de un matrimonio campesino”, tal vez el caso más conocido de la famosa sección “Documentos/Testimonios”, publicado en dos entregas, las de los números 15 y 17. En este ejemplo escogido por el mexicano podemos reconocer el tipo de acción política de denuncia de la realidad social que prefería *Mito*, por encima de las responsabilidades de sus organizadores como intelectuales, aparentemente aún sin vínculos con alguna corriente política en el país.

Lo que hasta aquí pudimos reconocer como susceptible de ser tratado como contradictorio dentro de las perspectivas intelectuales de Jorge Gaitán Durán, y, por consiguiente, de *Mito* y su grupo heterogéneo, demuestra, en realidad, la urgencia de un riesgo intelectual frente a la coyuntura política y literaria colombiana. De acuerdo con las palabras de Pedro Cote en su conferencia desmitificadora “Epístolas alrededor de *Mito*”, dichas contradicciones sirvieron “para comenzar un proceso de discusión” sobre los problemas colombianos (184). La complejidad de las posturas asumidas por el equipo editorial de la revista y por Gaitán Durán en el campo político y cultural del país, complejidad justificada en gran medida por la tolerancia ideológica y por la libertad de expresión que se practicó al interior de *Mito*, no se redujo a trazar límites entre lo que era correcto e incorrecto hacer. Tampoco tales posturas se mostraron oscilantes entre un conformismo conveniente o un anticonformismo que negara el diálogo, sino que se inclinaron por un debate cuya mayor exigencia fue oponerse a cualquier forma de sectarismo o extremismo, algo anunciado desde el editorial de la primera entrega y que fue visiblemente una de las grandes preocupaciones de su línea editorial hasta el último número, publicado en 1962. Para cumplir los objetivos de esta contribución a la genealogía editorial de *Mito* quedémonos, por el momento, con la idea de que la revista surge en Colombia como una serie de pequeños escándalos culturales (Valencia Goelkel 160), generados por el típico choque político entre corrientes polarizadas, y obtiene de su fulgor inicial la claridad necesaria para recorrer nuevos caminos editoriales en el país.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981. 267-274. Impreso.
- Boschetti, Anna. *Sartre et “Les Temps modernes” : une entreprise intellectuelle*. París: Editions de Minuit, 1985. Impreso. Serie Le Sens commun.
- Camilo, Wagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Impreso.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Mito”. *Historia de la poesía colombiana. Siglo xx*. 4.^a ed. Bogotá: Villegas Editores, 2008. 217-253. Impreso.
- Cote, Pedro. “Epístolas alrededor de Mito”. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Comp. Casa de Poesía Silva. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1990. 169-200. Impreso.
- “Editorial”. *Mito*. Abril-mayo de 1955: 1-2. Impreso.
- Gaitán Durán, Jorge. “Carta a Carlos Drummond de Andrade em 10 de janeiro de 1955”. 1955. Mecanografiada. Archivo Carlos Drummond de Andrade de la Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- . *La revolución invisible. Apuntes sobre la crisis y el desarrollo de Colombia*. Bogotá: Ariel, 1999. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa. “Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental”. *Tempo Social, revista de sociologia da USP* 19.1 (2007): 51-69. Impreso.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Les Lettres Nouvelles*. 25 vols. París: Julliard, 1953-1955. Impreso.
- Les Temps Modernes*. 193 vols. París: Gallimard, 1945-1962. Impreso.
- Mito: Revista bimestral de cultura*. 42 vols. Bogotá: Antares, 1955-1962. Impreso.
- Montoya Campuzano, Pablo. “Mito y España”. *Estudios de Literatura Colombiana* 27 (2010): 41-55. Impreso.
- Panabiere, Louis. “Des phares aux feux d’artifice. 1956-1965 : Revista Mexicana de Literatura. Juin 1962-Octobre 1962 : s.NOB”. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines*. Número especial de América. *Cahiers du CRICCAL* 9-10 (1992): 158-164. Impreso.

- Paz, Octavio. "La pasión del colibrí. Entrevista con Octavio Paz". Entrevista por Jaime Perales. *Estudios: filosofía, historia, letras* 59 (1999): 7-17. Web. 20 de noviembre del 2014.
- . "Los Hospitales de Ultramar". *Puertas al campo*. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1967. 131. Impreso.
- Podlubne, Judith. "Escritores de *Sur*. El debate literario en la revista y su incidencia en los comienzos de José Bianco y Silvina Ocampo". Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2008. Impreso.
- Revista Mexicana de Literatura*. 12 vols. México D. F.: Editorial Libros de México. 1955-1957. Impreso.
- "Revista Mexicana de Literatura". *Mito*. Octubre-noviembre de 1955: 276. Impreso.
- Sarmiento Sandoval, Pedro. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2006. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. "Situation de l'écrivain en 1947". *Qu'est-ce que la littérature ?* París: Gallimard, 1967. 203-357. Impreso. Colección Idées.
- . "Situación del escritor en 1947". *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 2003. 193-319. Impreso.
- Sur*. 86 vols. Buenos Aires: Editorial Sur, 1950-1962. Impreso.
- Valencia Goelkel, Hernando. "Nuestra experiencia de *Mito*". *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Comp. Casa de Poesía Silva. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1990. 157-167. Impreso.

Sobre el autor

Actualmente, termina la maestría en Letras del programa en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana de la Universidad de São Paulo. Fue becario del Capes-DS. Es graduado en Letras (Francés/Portugués) por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (2000) y en Licenciatura en Letras (Portugués) por la Facultad de Educación (2000), de la Universidad de São Paulo. Tiene experiencia en enseñanza pública, básica y media, en el área de lengua portuguesa y literatura, y en enseñanza de lengua portuguesa para hispanoparlantes, en la Universidad Industrial de Santander y en la Universidad Pontificia Bolivariana, en Colombia. Además es escritor y editor de literatura brasileña. Fue creador del periódico *Sempre-viva Boletim poético* y de su respectiva casa editorial en Minas Gerais, Brasil.

Sobre el artículo

Este texto hace parte de la investigación del trabajo de maestría “A revista colombiana *Mito* e os alcances do seu discurso político-cultural”, bajo la orientación de la profesora Idalia Morejón Arnaiz, del programa de posgrado en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Esta investigación fue financiada por la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (Capes) y por el Programa de Movilidad en Posgrado de la Red de Macrouiversidades de América Latina y el Caribe, programa que permitió la consulta en las bibliotecas y hemerotecas colombianas, bajo la tutoría del profesor Fabio Jurado, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, entre abril y agosto del 2014. El texto fue traducido al español por Patricia Trujillo y Johny Martínez.

Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda

Arnaldo Donoso Aceituno

Universidad de Concepción, Concepción, Chile
arnaldodonoso@udec.cl

Juan Gabriel Araya Grandón

Universidad del Bío-Bío, Chillán, Chile
jaraya@ubiobio.cl

En este artículo reflexionamos acerca de la figura del animal en la escritura de Pablo Neruda (1904-1973). A partir de la comparación de las posturas de la crítica nerudiana frente a este tema, los postulados de Derrida, Deleuze y Guattari sobre la *cuestión* y el *devenir animal* y el seguimiento a distintos momentos de la poesía de Neruda podemos ver que el animal simbólico, el animal explotado o perseguido por el hombre y el animal que el sujeto poético asume como un yo componen una rica textura de representaciones que permite repensar ciertas zonas de la obra del poeta chileno.

Palabras clave: Pablo Neruda; devenir animal; cuestión animal; ética.

Cómo citar este texto (MLA): Donoso Aceituno, Arnaldo y Juan Gabriel Araya. "Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 29-51.

Artículo de reflexión. Recibido: 11/04/15; aceptado: 27/06/15.



Depictions of Animals in the Poetry of Pablo Neruda

In this article we reflect on the figure of the animal in the writings of Pablo Neruda (1904-1973). Taking into account the comparison of the positions of the Nerudian critics on this subject, the postulates of Derrida, Deleuze and Guattari on the *question* and *animal-becoming*, and a reading of different moments of the poetry of Neruda, we perceive that the symbolic animal, the animal exploited or persecuted by humankind and the animal that the poetic subject assumes as an I compose a rich texture of representations that makes possible a rethinking of certain areas of the work of the Chilean poet.

Keywords: Pablo Neruda; becoming an animal; the animal question; ethics.

Representações do animal na poesia de Pablo Neruda

Neste artigo, refletimos sobre a figura do animal na escrita de Pablo Neruda (1904–1973). A partir da comparação das posturas da crítica nerudiana diante desse tema, os postulados de Derrida, Deleuze e Guattari sobre a *questão* e o *devenir animal*, bem como o seguimento a distintos momentos da poesia de Neruda, percebemos que o animal simbólico, o animal explorado ou perseguido pela fome e o animal que o sujeito poético assume como um eu compõem uma rica textura de representações que permitem repensar algumas zonas da obra do poeta chileno.

Palavras-chave: Pablo Neruda; devir animal; questão animal; ética.

I

EN UN ENSAYO PUBLICADO EN el 2013, Jaime Concha destaca el “vivo y genuino interés por los animales” que puebla las páginas autobiográficas de Pablo Neruda, en especial aquellas relativas a su estadía asiática (“Confieso” 250). La observación de Concha amplía otra expresada brevemente años antes: el animal que Neruda vio explotado, “escarnecido en los zoológicos y en el circo de la civilización occidental-cristiana, hecha a la medida de nuestra soberbia antropocéntrica”, hirió su sensibilidad “hasta el punto que, desde *Estravagario* (1958) en adelante, será tema y obsesión persistentes en su obra” (“Neruda” 144).

Giuseppe Bellini también ha advertido la sistemática presencia de los animales en la poesía nerudiana. En *Viaje al corazón de Neruda*, libro del año 2000, Bellini propone que desde *Estravagario* el poeta “procura escaparse al vacío de la muerte buscando [...] un coloquio íntimo con la naturaleza, con las cosas, los animales, hasta con las criaturas más humildes: la araña, las ‘dulces, sonoras, roncadas ranas’, el gato, el conejo, el cerdo” (46). Desde el punto de vista estilístico, precisa Bellini, “el recurso a estos elementos, a antes de una vida inferior, significa un cambio sustancial en la poesía nerudiana” (46). El crítico italiano compiló y prologó la antología *Bestiario*, publicada en el 2007. Se trata de un conjunto de poemas de temática animal, a instancias de una lejana solicitud del poeta. En la presentación al volumen, Bellini señala que para Neruda fue esencial el estímulo sensible de la fauna. Los poemas que el nobel dedicó a los animales son, en palabras del crítico, cantos de amor, de diálogo, de comprensión y admiración por todas las criaturas (“Prólogo” 13-14).

Concha y Bellini coinciden en considerar que el libro de 1958 es el núcleo intenso del giro animalista en la escritura nerudiana. Sus aportes son capitales porque abren el camino para una reflexión mayor. Pero decir que a Neruda no le fue ajena la otredad o alteridad animal es casi no decir nada: hay una profusa bibliografía crítica que ya ha dado cuenta de cómo las caracolas y sus formas, los pájaros, los gatos, los peces y las ballenas inspiraron su escritura; sin embargo, ni las cosas ni los seres fueron para el poeta meras formas de la materia, fueron más bien singularidades imposibles de comprender y de reducir de modo puramente intelectual.

La diferencia entre Concha y Bellini estriba en que para el primero el cambio en la poesía de Neruda apunta a la vindicación, el aprecio y la dignificación de la otredad animal como respuesta al sufrimiento, la explotación, la discriminación, la muerte y demás formas de especismo; mientras que el segundo no encuentra que la poesía de Neruda cuestione mucho el discurso de la especie, aquel que promueve la especificidad y la superioridad de la especie humana sobre el resto de lo vivo. Lo notable del trabajo de Jaime Concha es que se atreve a corregir las limitaciones antropocéntricas que la crítica nerudiana arrastra desde hace tiempo, limitaciones que consisten en la sistemática lectura del corpus nerudiano desde una ética y un sentido de responsabilidad restringidos solo a lo humano.¹

Hernán Loyola ha expuesto en su ensayo “La dimensión científica en la obra de Neruda” que la ciencia representó para el poeta parte de la máquina de la creación y no su opuesto (18-23). Sabemos que Neruda reflexionó sobre las presencias animales en su poesía, a partir de la relación entre la literatura científica y la escritura creativa; un ejemplo de ello es su discurso de agradecimiento por la creación de la Fundación Pablo Neruda para el estudio de la poesía, en junio de 1954. En esa oportunidad, el poeta formalizó la donación de su primera biblioteca personal y de su primera colección de caracolas a la Universidad de Chile, y explicó su fascinación por animales y plantas en los siguientes términos:

Se preguntarán alguna vez por qué hay tantos libros sobre animales y plantas. La contestación está en mi poesía. Pero, además, estos libros zoológicos y botánicos me apasionaron siempre. Continuaban mi infancia. Me traían el mundo infinito, el laberinto inacabable de la naturaleza. Estos libros de exploración terrestre han sido mis favoritos y rara vez me duermo sin mirar las efigies de pájaros adorables o insectos deslumbrantes y complicados como relojes. (*Para nacer he nacido* 392)

1 Valga contrastar, por ejemplo, la frase “entes de una vida inferior”, de Bellini, con el siguiente comentario de Concha: “Este poeta que se refugia en los bosques y que escucha el canto del viento se hace un conocedor extremado de esa vida. No solo hay belleza en ese ámbito, decorado, escenario: hay también fuerzas que se adivinan, impulsos creadores que visualizan una especie de utopía. [...] [La] naturaleza entrega al poeta signos, cifras que él interpreta como prometedoras perspectivas sociales. Tal es la ventaja de la poesía lírica, que puede ver en el esplendor de un árbol o en el brillo de una estrecha [sic] esperanzas a la medida del hombre” (*Neruda* 213).

La metáfora del laberinto inacabable proyecta una concepción de la naturaleza compleja, atiborrada de singularidades, materias, cuerpos que en su camino se interconectan. Es la metáfora de un pensamiento ecológico que incluye todas las formas imaginables de coexistencia. Meses antes, en la misma Universidad de Chile, Neruda declaraba: “Se aprende la poesía paso a paso entre las cosas y los seres, sin apartarlos, sino agregándolos a todos en una ciega extensión de amor” (*Obras* 1: 37).²

II

En este punto, queda bastante claro que Neruda pensó al animal, escribió sobre su condición, pero nos preguntamos si la dignificó en una línea similar a lo que en la filosofía contemporánea se denomina *cuestión animal*. La expresión es usada por Jacques Derrida para condensar toda reflexión crítica que confronta los reduccionismos y esencialismos construidos en torno a la figura del animal en la filosofía, las ciencias, la política y el derecho. La violenta negación de la dignidad de los animales no humanos tiene sus raíces en la misma palabra *animal*.³ Desde el punto de vista histórico, lo animal ha sido definido como aquello carente de subjetividad, racionalidad, alma, rostro, agencia, dignidad, autoconciencia, capacidad de aprender y transmitir lenguaje, experiencia de la muerte, cultura, vestido, aburrimiento, duelo, sueños, risa, llanto, respeto, ética, etcétera (Subercaseaux 47). Etimológicamente, *animal* proviene del latín *anima*, que significa sopro vital. El término *animal* tiene una fuerte carga despectiva, pues viene a significar una “cosa” que vive y respira, sin dignidad. La palabra *animal* borra la pluralidad y diversidad, para definir un solo conjunto de seres que se contraponen a “nosotros, los hombres” (Derrida 109).

De acuerdo con Derrida, hay “señales espaciadas” de esta negación en los trabajos de Descartes, Kant, Husserl, Heidegger, Lacan y Lévinas, quienes

2 Ambas intervenciones fueron parte de la celebración del cincuentenario del poeta: “En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, Neruda dicta un ciclo de conferencias tituladas ‘Mi poesía’. Estas se efectúan en el marco de la Escuela de Verano de la Universidad, los días 20, 21, 22, 27 y 28 de enero. En julio serán publicadas solo las dos primeras, como parte de las conmemoraciones de sus cincuenta años: ‘Infancia y poesía’ y ‘Algo sobre mi poesía y mi vida’” (Schidlowsky 2: 898).

3 Llama la atención, como señalan Huggan y Tiffin, que la opresión del hombre por el hombre esté sustentada en gran medida por instancias de metaforización animal, de las que se vale el racismo, el clasismo, el sexismo y otras formas de discriminación.

utilizaron la palabra *animal* como límite del sujeto y del ser (Derrida 109-110, 162; Merleau-Ponty 41), sin tomar en cuenta, seriamente, el hecho de que los cazamos, comemos, exterminamos, desalojamos, invadimos, extinguimos, los sometemos a trabajos y experimentos, los estudiamos y analizamos e incluso los integramos en nuestras propias vidas. La pregunta que plantean Derrida y otros filósofos de la cuestión animal es si en realidad el hombre tiene derecho a atribuirse aquello que niega a los animales. Al respecto, Giorgio Agamben planteó que el *homo sapiens* no es “ni una sustancia ni una especie claramente definida. Es más bien una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano” (58). Coincidentemente, para Jean Baudrillard cuando “el ser humano ya no se define en términos de trascendencia y libertad, sino en términos de funciones y de equilibrio biológico” (19), la noción misma de lo humano, y por extensión del humanismo, comienza a desaparecer (*cf.* Subercaseaux 50).

III

Niall Binns ha escrito sobre la imaginación ornitológica de Neruda a partir de las categorías de los estudios ecocríticos. Para Binns, hasta la primera *Residencia* la poesía nerudiana revela un “repertorio de imágenes desgastadas, [...] pájaros genéricos, despojados de toda realidad extrapoética, reducidos a sus cualidades históricamente simbólicas” (75-76). A través de esa idea, que podría atribuirse a las demás figuras animales del periodo —caballos, bueyes, elefantes, tigres, perros, medusas, caracoles—, Binns discute con una línea de interpretación cuyos antecedentes se encuentran en el análisis de Amado Alonso. De acuerdo con Alonso, no hay en *Residencia en la tierra* “un sistema de equivalencias racionales de tipo alegórico”, sino una “nomenclatura simbólica peculiar” (220): el poeta aprehende la realidad y la transforma en un material poético equilibrado en sentimiento e intuición (335).⁴

Mientras Alonso privilegia la subjetividad del poeta y Binns opta por una significación simbólica tradicional, otros críticos entienden el problema de un

4 Habría que revisar, en otro momento, la excesiva confianza del crítico español en la autoexégesis nerudiana. Por ejemplo: “La paloma me parece la expresión más acabada de la vida”, cita Alonso, dando como única interpretación válida aquella proporcionada por el poeta.

modo distinto. Para algunos, como Saúl Yurkievich, el símbolo residenciario sería un vestigio de categorías preliterarias, como los mitos y el folclore, mientras otros lo asocian a estructuras arquetípicas que revelan accidentes subjetivos en el camino metafísico de la búsqueda del ser (Concha, “En torno” 58-63). Pero hay algo más. Esta poesía hermética o metafísica es al mismo tiempo profundamente material. Hay consenso en que en el ciclo de las residencias las materias aparecen “como concepto y como vocablo” (Sicard 71). Los manifiestos del periodo lo prueban,⁵ así como la reiterada presencia de lo material en los primeros textos de la serie, escritos entre 1925 y 1927. Entre ellos se encuentra “Galope muerto”, publicado por primera vez en 1926 en la revista *Claridad*.⁶

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe.

[...]

El rodeo constante, incierto, tan mudo,
como las lilas alrededor del convento,
o la llegada de la muerte a la lengua del buey
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren sonar.

5 Nos referimos, por cierto, a “Sobre una poesía sin pureza”, prólogo a la edición española de *Residencia en la tierra* (1935), reescritura de “Para una poesía sin pureza”, manifiesto publicado en el primer número de la revista *Caballo verde para la poesía*, en octubre de 1935, en Madrid. Meses antes, en abril, en el folleto “Homenaje a Pablo Neruda de los poetas españoles” fueron incluidos los “Tres cantos materiales”. Editado por el sello Plutarco, el homenaje contiene un saludo intergeneracional a Neruda, firmado por las principales figuras de la poesía española de la época: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, León Felipe, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo y Juan Panero (respectivamente, padre y tío de Leopoldo María), Miguel Hernández, Luis Cernuda, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y José Antonio Muñoz. Otros textos programáticos son “Los temas” y “Conducta y poesía”. Además, cada volumen de las *Residencias* contiene un *arte poética*. Ya en el de la primera *Residencia* se reconoce la relación paradójica entre lo hermético y lo concreto: “me piden lo profético que hay en mí, con melancolía / y un golpe de objetos que llama sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso” (*Obras* 1: 189).

6 Número 133, volumen 7. *Claridad* fue el órgano de difusión político-cultural de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y fue publicado en los periodos de 1920 a 1926 y de 1930 a 1931.

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima,
como abejas muertas o números,
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
y esfuerzos humanos, tormentas.
[...]

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas. (*Obras* 1: 173-174)

Aunque “Galope muerto” puede interpretarse como una “auténtica auscultación de sí mismo y de su relación con el mundo” (Concha, “En torno” 51), también puede decirse que en el poema conviven animales de diversos tipos. La función de estos cuerpos animales es contribuir a desplegar el tiempo y la atmósfera residenciarias: el ritmo de un animal que se considera cerrado y abierto al mundo. En esta dirección, Neruda no habla de símbolos que puedan expresar su pensamiento poético, sino que pone en marcha una retórica de cuerpos encarnados que surgen en zonas donde fracasan el lenguaje, el ser y la identidad; en zonas, digamos, donde el sujeto se hace indiscernible de lo vivido, lo visto y lo sentido.⁷ Indiscernible, en consecuencia, de lo animal.

En relación con esto último, obsérvese cómo en “La noche del soldado”, prosa poética de la sección II de la primera *Residencia*, el sujeto declara vivir “dentro de su piel y de su traje”, extraño, culturalmente enajenado, entre gentes que “adoran la vaca y la cobra” (*Obras* 1: 192), mientras que en “Comunicaciones desmentidas” el hablante se aproxima a lo animal al dar cuenta de su “gusto ensimismado por la tierra y cuanta cosa la cubría”: loros, murciélagos, arañas, golondrinas, ocas (194). Por su parte, en “Establecimientos nocturnos” la voz de los humanos no se distingue de los sonidos animales: “Difícilmente llamo a la realidad, como el perro, y también aúllo [...]. Oh,

7 Al respecto, en *Residencia en la tierra II* (1935) y en la *Tercera residencia* (1947) se intensifica la visión de desmoronamiento y crecimiento, vida y muerte, aislamiento e integración, unidad y multiplicidad, no como una serie de oposiciones, sino como metamorfosis o cambios de naturaleza que difuminan la oposición sujeto-objeto. Es interesante también que la segunda y tercera residencia admiten estratégicamente, a diferencia de la primera, unos cuantos poemas de celebración de la materia, de lo otro no humano, como los “Tres cantos materiales” o “Naciendo en los bosques”.

Dios, cuántas ranas habituadas a la noche, silbando y roncando con gargantas de seres humanos a los cuarenta años” (196). Finalmente, en la sección III, tenemos en “Caballero solo” una erógena manada de roncós gatos, potros, ostras sexuales, abejas, moscas coléricas y humanos que componen un “gran bosque respiratorio y enredado” (198).

IV

Aunque en *Residencia* no hay un índice concreto de sensibilidad animalista, sino más bien zonas de aproximación de lo humano a lo animal que configuran una retórica del cuerpo encarnado, los textos a los que aludimos anuncian una nueva sensibilidad que encontrará en lo animal un otro antes ignorado. Si indagamos en el epistolario de Neruda, encontraremos este significativo fragmento:

Tendido en la arena, solo, en las mañanas grito de alegría EANDIIIIII, y todo lo que se me ocurre, los pescadores me miran asombrados, y les ayudo a tirar las redes. Qué joyas sacan del mar, parece increíble. Pescados dorados con rayas de violeta, y el rojo, el verde, el ultramarino pintados tan violentamente, y los extraños hocicos convulsionando y muriendo, es un placer extremo ver las redes recién sacadas. Los pescadores (aunque budistas) son muy brutales, y cortan los bellos animales aún vivos, cosa terrible. (citado en Aguirre 77)⁸

Esta carta de Neruda a Héctor Eandi nos permite advertir una sensibilidad que no está integrada a los serios asuntos de la poesía residenciaria.⁹ Recordemos que para la crítica la sensibilidad animalista de Neruda asoma durante su estada asiática, pero se consolida poéticamente en *Estravagario*. A diferencia de Concha y Bellini, estimamos que el “giro animal” en la poesía nerudiana es anterior al libro del 58. Es en *Canto General*, publicado en 1950, en el que emerge bien formada la alteridad animal como sujeto de relevancia ética. Los bellos poemas celebratorios del canto primero, como “Algunas bestias” o “Vienen los pájaros”, o los del séptimo, como el poema “XI”, enteramente dedicado a chercanes, loicas y chucaos, parecen ser la

8 Carta escrita en Wellawatta, Ceylán, el 27 de febrero de 1930.

9 En el epistolario entre Neruda y Eandi hay información específica acerca del contexto y el proceso de escritura de de las *Residencias*. Véase Aguirre.

entrada a una afectividad cuya formulación ética puede rastrearse ya en las postrimerías del siglo XVIII, en Jeremy Bentham, pero que tiene su corolario en el siglo XX, en las ideas de Peter Singer. Para Bentham, la cuestión no era “saber si el animal puede pensar, razonar o hablar”, sino “saber si los animales pueden sufrir” (Derrida 43). En el canto catorce, “El gran océano”, además de la presencia de poemas celebratorios como “Mollusca gongorina” o “Phalacro-corax”, tenemos otros poemas en los que el hablante problematiza el sufrimiento animal:

Sin duda me preguntareis por el marfil maldito
del narwhal, para que yo os conteste
de qué modo el unicornio marino agoniza
arponeado.

[...]

Yo os quiero decir que esto lo sabe el mar,
que la vida en sus arcas
es ancha como la arena, innumerable y pura.

[...]

Yo no soy sino la red vacía que adelanta
ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas.
(“XVII: Los enigmas”, *Obras* 1: 680)

La imagen de la red vacía que inaugura “Alturas de Macchu Picchu”¹⁰ se desplaza con su connotación existencial y de desarraigo a las profundidades submarinas, para dolerse por la soterrada condición animal. En esta misma línea, el poema “Las aves maltratadas” narra la violencia con que un grupo de hombres diezma una comunidad de gaviotas (garumas), en el norte de Chile:

Alta sobre Tocopilla está la pampa nitrosa,
los páramos, la mancha de los salares, es el
desierto sin una hoja, sin un escarabajo,
sin una brizna, sin una sombra, sin tiempo.

10 “Del aire al aire, como una red vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo, / en el advenimiento del otoño la moneda extendida / de las hojas, y entre la primavera y las espigas, / lo que el más grande amor, como dentro de un guante / que cae, nos entrega como una larga luna” (*Obras* 1: 335).

Allí la garuma de los mares hizo sus nidos,
hace tiempo, en la arena solitaria y caliente,
dejó sus huevos desgranando el vuelo
desde la costa, en olas de plumaje.
[...]

Llegó el hombre. [...]
Llegaron en el alba, con garrotes
y con cestos, robaron el tesoro,
apalearon a las aves, derrotaron
nido a nido la nave de las plumas,
sopesaron los huevos y aplastaron
aquellos que tenían criatura. (*Obras* 1: 685-686)

Nada detiene al hombre: ni el hábitat extremo en que vive la garuma, resguardada por la distancia de la ciudad, ni el severo clima, ni la agreste geografía. Es la perfecta estampa de la dominación de la naturaleza.¹¹ Una idea común que ha guiado las lecturas e interpretaciones del *Canto General* es que la naturaleza y el hombre son “contrarios dialécticos”, cuyas relaciones pueden ser armoniosas u hostiles (Bosch 63). La base de las relaciones entre el hombre y la naturaleza sería “la historia y no la naturaleza de la que el hombre procede (lo que es muy importante), pero que también transforma con esfuerzo (y esto es todavía más importante)” (64). Según Jaime Concha, la imaginación nerudiana permanece en apariencia inmutable en el curso que va desde las *Residencias* al *Canto General*. Cambia solo de referentes, dice Concha, “desplazándose del reino de la naturaleza al plano de la historia. En ello consistiría toda la diferencia” (“Neruda” 151). Hay, por supuesto, otras interpretaciones. Para Antonio Melis, por ejemplo, “la auténtica raíz de la poesía nerudiana [está] profundamente vinculada con la materialidad de la vida. Es un materialismo anterior, en un sentido no cronológico sino

11 La destrucción de los ecosistemas se encuentra presente en otros textos, entre los que cabe destacar “Oda a las aguas de puerto” de *Navegaciones y regresos*, publicado en 1959: “Nada del mar flota en los puertos / sino cajones rotos, / desvalidos sombreros / y fruta fallecida. / Desde arriba / las grandes aves negras / inmóviles, aguardan. / El mar se ha resignado / a la inmundicia, / las huellas digitales del aceite / se quedaron impresas en el agua / como / si alguien hubiera andado / sobre las olas / con pies oleaginosos” (*Obras completas* 2: 190).

ontológico, a cualquier opción ideológica” (129). Siguiendo esta línea, nos parece que el poema anterior desmantela esta exégesis, pues en él se ve que no es solo el hombre quien transforma con esfuerzo su entorno, sino que, más bien, se demuestra que hay múltiples intersecciones entre la historia social humana y las narrativas no humanas (flora, fauna, minerales, fenómenos meteorológicos, geológicos).

La tematización de la crueldad del hombre también se encuentra en el poema “A callarse”, de *Estravagario*, en el que se despliega la utopía de detener el tiempo, para quedarnos “todos juntos / en una quietud instantánea”, para interrumpir “la tristeza” o, lo que es lo mismo, detener los flujos de la muerte. Detenido el tiempo y el accionar humano, “los pescadores del mar frío / no le harían daño a las ballenas” (Neruda, *Obras 2*: 78). Estos versos, para ser exhaustivos, dialogan con el poema “xxiv” de *Aún*, libro de 1969:

La Ballenera de Quintay, vacía
con sus bodegas, sus escombros muertos,
la sangre aún sobre las rocas, los
huesos de los monárquicos cetáceos,
hierro roído, viento y mar, el graznido
del albatros que espera.

Se fueron las ballenas: a otro mar?
Huyeron de la costa encarnizada?
O sumergidas en el suave lodo
de la profundidad piden castigo
para los oceánicos chilenos?

Y nadie defendió a las gigantescas! (Neruda, *Aún* 67)

Dos poemas del volumen v de *Memorial de Isla Negra*, publicado en 1964, pueden ser tomados como el núcleo intenso de la sensibilidad animalista de Neruda. El primero, el irónico “Atención al Mercado”, se mueve entre la celebración y la elegía de los vegetales, animales y productos derivados que llegan para su venta al mercado de Valparaíso:

Cuidado con no herir
a los pescados!
Ya a plena luna, entre las traiciones
de la red invisible, del anzuelo,
[...]
y aquí los tienes
con escamas y vísceras, la plata con la sangre
en la balanza.

Cuidado con las aves!
No toques esas plumas
que anhelaron el vuelo,
el vuelo
que tú también, tu propio
pequeño corazón se proponía.
Ahora son sagradas:
pertenecen
al polvo de la muerte y al dinero.
[...]

Porque si las gallinas
de mano a mano cruzan y aletean
no es solo cruel la petición humana
que en el degüello afirmará su ley.
[...]

Termino aquí, Mercado. Hasta mañana.
Me llevo esta lechuga. (*Obras 2: 653-656*)

Tan elocuente, o más, es “Los platos en la mesa”, texto que establece, en tres secciones, una comparación poética entre los hábitos alimentarios de hombres y animales. Citamos en extenso:

LOS ANIMALES COMEN CON HERMOSURA

Antes vi el animal y su alimento.

Al leopardo orgulloso
de sus ligeros pies, de su carrera,
vi desencadenarse
su estática hermosura

[...]

caer sobre la presa
y devorar como devora el fuego.

[...]

Vi pastar a las bestias matutinas,
suaves como la brisa sobre el trébol
comer bajo la música
del río

levantando a la luz

la coronada

cabeza aderezada de rocío,
y al conejo cortar la limpia hierba
con delicado, infatigable hocico,

[...]

y vi al gran elefante
oler y recoger en su trompeta
el cogollo secreto
y comprendí, cuando los pabellones
de sus bellas orejas
se sacudían de placer sensible,
que con los vegetales comulgaba.

[...]

NO ASÍ LOS HOMBRES

[...]

Vi su establecimiento, su cocina,
su comedor de nave,
su restaurant de club o de suburbio,
y tomé parte en su desordenada

pasión de cada hora de su vida.
Empuñé el tenedor, saltó el vinagre
sobre la grasa, se manchó los dedos
en las costillas frescas del venado,
mezcló los huevos con horribles jugos,
devoró crudas bestias submarinas
que temblaban de vida entre sus dientes,
persiguió al ave de plumaje rojo,
hirió al pez ondulante en su destino,
ensartó en hierro el hígado
del tímido cordero,
machacó sesos, lenguas y testículos,
se enredó entre millones de spaghetti,
entre liebres sangrientas e intestinos.

MATAN UN CERDO EN MI INFANCIA
Mi infancia llora aún. Los claros días
de la interrogación fueron manchados
por la sangre morada de los cerdos,
por el aullido vertical que crece
aún en la distancia aterradora.

MATAN LOS PECES
Y en Ceylán vi cortar peces azules,
peces de puro ámbar amarillo,
peces de luz violeta y piel fosfórica,
vi venderlos cortándolos vivientes. (*Obras 2: 660-662*)

Neruda deconstruye, desde el punto de vista moral, la oposición hombre-naturaleza, humano-animal. La hermosura del comer del leopardo, del conejo y del elefante es distinta de la desordenada pasión del hombre. El poeta concede un sentido sagrado al apetito animal, pues los animales comulgan con su alimento; les concede, asimismo, la capacidad de sentir placer y, también, miedo, dolor y sufrimiento.

Es interesante señalar, además, “que sesos, lenguas y testículos” representan, en una lectura de género, la impronta masculina del consumo de

carne y vísceras animales. Algo similar sucede con el texto “La copa de sangre”, de 1938, en el que un joven Neftalí es obligado a tomar sangre de cordero, como rito de iniciación masculina y de paso a la adultez.¹² Este escrito dialoga con “Matan un cerdo en mi infancia”, pues ambos tratan los temas de la infancia perdida y el sacrificio animal. Igualmente, en este nivel de análisis, advertimos que tanto “No así los hombres” como “Matan los peces” son reescrituras o metatextos críticos de otros escritos de Neruda. El primero tiene como intertexto el poema “Los frutos de la tierra”, de la sección xv de *Canto General*, mientras que el segundo reescribe la citada carta a Héctor Eandi al inicio de este apartado.

Aunque los efectos de la poesía de Neruda no alcancen una dimensión comparable con las reivindicaciones contemporáneas de los derechos de los animales, el poeta sí percibe la alteridad no humana, y a través de ella “ensancha su concepción de la vida, sacándola de estrechos límites antropocéntricos” (Concha, “Confieso” 250). Así, avanza hacia lo que Serenella Iovino denomina un humanismo no-antropocéntrico, es decir, un sentido de comunidad que propicia y extiende la idea de dignidad a lo no humano (32-33).¹³

12 En el centro-sur de Chile a esta preparación se le llama *niache*, *ñache*, *ñiachi* o *ñachi*. La carne, en el imaginario occidental, según Bordieu, es el “alimento nutritivo por excelencia, fuerte y que da fuerza, vigor, sangre y salud, es el plato de los hombres, del que repiten, mientras que las mujeres se sirven un trozo pequeño” (224).

13 Para ampliar esta discusión, es conveniente indicar que la cita de Concha con que se inició este trabajo sugiere que Peter Singer, el filósofo de *Animal Liberation. An Ethics for the Treatment of Animals* (1975), habría disfrutado de las páginas animalistas de Neruda. Sin embargo, la sensibilidad animalista del poeta se debe analizar siempre en términos relativos. Seguramente Singer no hubiese disfrutado poemas como “Los frutos de la tierra”: “Dadme unas codornices de cacería, oliendo / a musgo de las selvas, un pescado vestido / como un rey, destilando profundidad mojada / sobre la fuente, / abriendo pálidos ojos de oro / bajo el multiplicado pezón de los limones. // Vámonos, y bajo el castaño la fogata / dejará su tesoro blanco sobre las brasas, / y un cordero con toda su ofrenda irá dorando / su linaje hasta ser ámbar para tu boca. // Dadme todas las cosas de la tierra, torcazas / recién caídas, ebrias de racimos salvajes, / dulces angulas que al morir, fluviales, / alargaron sus perlas diminutas / y una bandeja de ácidos erizos [...] // Y antes de que la liebre marinada / llene de aroma el aire del almuerzo / como silvestre fuga de sabores, / a las ostras del Sur, recién abiertas, / en sus estuches de esplendor salado, / va mi beso empapado” (*Obras 1*: 713-714). Con todo, esta *hipocresía omnívora* no mengua la impronta liberadora del último Neruda, como veremos en adelante.

V

Si la dimensión ética del ser humano se origina en el cuerpo y a través de él se manifiesta en el mundo (Kottow 174), entonces todo análisis acerca del discurso ético debe efectuarse en relación con aquello que (se) encarna (en) el cuerpo. La retórica del cuerpo encarnado se intensifica cuando se vuelve autorreferencial. Esto coincide con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman *devenir animal*. En esta línea de análisis, la animalidad en la poesía de Neruda conlleva uniones y relaciones, territorios vividos que pueden entenderse como la “casa de la tortuga” o “la concha del crustáceo” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 326):

Vamos
hombre y perro reunidos
por la mañana verde,
por la incitante soledad vacía
en que solo nosotros
existimos,
esta unidad de perro con rocío
y el poeta del bosque,
[...]
la dicha
de ser perro y ser hombre
convertida
en un solo animal. (*Obras* 2: 251)

En los trabajos de Deleuze y Guattari se da por sentado que el escritor, por la naturaleza de su trabajo, alcanza potencias creativas y políticas que le permiten experimentar múltiples relaciones y alianzas con el afuera: deja de ser hombre-escritor para devenir otra cosa que no sea sí mismo, se conecta con lo *minoritario*, ya sea en términos de raza, género o especie. Alcanza, en consecuencia, zonas de devenir-mujer, devenir-molécula, devenir-negro, devenir-animal, devenir-inhumano, etcétera (Deleuze y Guattari, *Kafka* 24). En rigor, devenir-animal consiste en “alcanzar un continuo de intensidades” o “un mundo de intensidades puras” (17), donde todas las formas, significaciones, significantes y significados duros se descomponen

y no son legibles según los esquemas que definen la experiencia humana: el ser, la identidad, el yo único, la ideología.

La poesía nerudiana exhibe animales inquietos que atraviesan la experiencia literaria del poeta en toda su extensión. También en la escritura memorística de Pablo Neruda encontramos algunos. El viaje en barco que lo trae de vuelta de su exilio (1949-1952) lo conecta con los flujos oceánicos:

Yo soy un *amateur* del mar. Desde hace años colecciono conocimientos que no me sirven de mucho porque navego sobre la tierra. [...] Miro el mar con el mayor desinterés; el del oceanógrafo puro, que conoce la superficie y la profundidad; sin placer literario, sino con un saboreo conocedor, de paladar cetáceo. [...] En el acuario de Nápoles pude ver las moléculas eléctricas de los organismos primaverales y subir y bajar la medusa, hecha de vapor y plata, agitándose en su danza dulce y solemne, circundada por dentro por el único cinturón eléctrico llevado hasta ahora por ninguna otra dama de las profundidades submarinas. (*Confieso* 261-262)

Estamos hablando de 1952. El paladar cetáceo de este navegante terrestre es un sentir vívido que libera afectos positivos y lo convierte en una curiosa ballena. El mismo proceso de devenir se encuentra en *Estravagario*, de 1958. En este caso, en el poema “Escapatoria”:

Casi pensé durmiendo,
casi soñé en el polvo,
en la lluvia del sueño.
[...]
[P]oco a poco me voy
transformando en caballo.
Sentí el olor del pasto
duro, de cordilleras,
y galopé hacia el agua,
hacia las cuatro puntas
tempestuosas del viento.
[...]

Galopé aquella noche
sin fin, sin patria, solo,
pisando barro y trigo,
sueños y manantiales.
[...]

Volví de mis regiones,
regresé a no soñar
por las calles, a ser
este viajero gris
de las peluquerías,
este yo con zapatos,
con hambre, con anteojos,
que no sabe de dónde
volvió, que se ha perdido,
que se levanta sin
pradera en la mañana,
que se acuesta sin ojos
para soñar sin lluvia.
Apenas se descuiden
me voy para Renaico. (*Obras 2*: 108-109)

Si bien el poema puede ser leído como una proyección liberadora del sujeto, antes de cualquier significación o identificación hay una alianza entre zonas mayoritarias y minoritarias, entre el humano y el caballo, entre el hombre que se es y el niño que se fue. Ese proceso de devenir termina en una fuga de la identidad, de la patria, de la ideología y del cuerpo. El sueño tiene como atmósfera las regiones de la infancia, que se trasponen a la vivencia o a la imaginación de aquel que huye de sí mismo, del viajero gris. De allí que se recurra a imágenes convencionales o grises, como peluquerías, zapatos y anteojos, que remiten a “Walking Around”, poema de la segunda *Residencia*, cuyo primer verso dice: “Sucede que me canso de ser hombre”. En esta misma dirección, lo que en “Sueño de gatos” (“Quisiera dormir como un gato”) y “Bestiario” (“Si yo pudiera hablar con pájaros, / con ostras y con lagartijas”) se expresa como puro afecto, en “Escapatoria” se transforma en performatividad, un repliegue ideológico que Hernán Loyola denomina

posmoderno (véase “Neruda moderno”) y que también puede observarse en el poema “Resurrecciones”, de *Fin de mundo*, libro de 1969:

Si alguna vez vivo otra vez
será de la misma manera
porque se puede repetir
mi nacimiento equivocado
y salir con otra corteza
cantando la misma tonada.

Y por eso, por si sucede,
si por un destino hindostánico
me veo obligado a nacer,
no quiero ser un elefante,
ni un camello desvencijado,
sino un modesto langostino,
una gota roja del mar.
[...]

Pasear con antenas de cobre
en las antárticas arenas
del litoral que amé y viví,
deslizar un escalofrío
entre las algas asustadas,
sobrevivir bajo los peces
escondiendo el caparazón
de mi complicada estructura. (*Obras 2*: 104)

Este modo de autorreferencia se disemina en la última poesía de Neruda. No es de extrañar, entonces, que en *Arte de pájaros*, publicado en 1966, haya dos poemas autorreferenciales titulados “El pájaro ella (*Matildina Silvestre*)” y “El pájaro yo (*Pablo Insulidae Nigra*)”. El territorio básico de estos pájaros es, respectivamente, Chillán e Isla Negra, hecho que refiere a la biografía de Matilde Urrutia y Pablo y difiere de la visión universalista de gran parte de la poesía de Neruda. Lo mismo pasa con el devenir-langostino de *Fin de mundo*, que se mantiene fiel al litoral que el poeta amó y vivió. En

suma, la representación de lo animal en Neruda obedece a la búsqueda de afectos positivos que se encuentran en sujetos no humanos, y que ponen en cuestión los límites éticos, políticos y ontológicos de la especie. Situar la cuestión animal en estricta relación con la restitución de una dignidad negada históricamente permite captar las manifestaciones de lo animal en la escritura nerudiana. Hay, sin duda, un giro animal en la poesía y prosa de Pablo Neruda, pero también hay zonas de fuga y devenir que de modo incontestable nos hablan de una obra que sigue intensa, viva, y que exige, como todo clásico, nuevos grados exegeticos.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Impreso.
- Aguirre, Margarita, comp. *Pablo Neruda. Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. Impreso.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Madrid: Gredos, 1976. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Trad. Alberto Jiménez Rioja. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *Viaje al corazón de Neruda*. Roma: Bulzoni, 2000. Impreso.
- Binns, Niall. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Bosch, Rafael. “El *Canto General* y el poeta como historiador”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 1.1 (1975): 61-72. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Trad. María del Carmen Ruíz. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Concha, Jaime. “Confieso que he vivido y su dimensión transpoética”. *Anales de literatura chilena* 19 (2013): 227-253. Impreso.
- . “En torno a las Residencias”. *Estudios públicos* 94 (2004): 47-70. Impreso.
- . *Neruda (1904-1936)*. Santiago de Chile: Universitaria, 1973. Impreso.
- . “Neruda: poeta del siglo XX”. *Revista chilena de literatura* 65 (2004): 143-152. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Era, 1990. Impreso.

- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trads. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El animal que estoy si(gui)endo*. Trads. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008. Impreso.
- Huggan, Graham y Helen Tiffin. *Poscolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. Londres: Routledge, 2010. Impreso.
- Iovino, Serenella. “Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism. Reflections on Local Natures and Global Responsibilities”. *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*. Eds. Laurenz Volkmann, Nancy Grimm, Ines Detmers y Katrin Thomson. Amsterdam: Rodopi, 2010. 29-53. Impreso.
- Kottow, Miguel. “De animales y humanos”. *Paralaje* 9 (2013): 167-179. Impreso.
- Loyola, Hernán. “La dimensión científica en la obra de Neruda”. *Nerudiana* 4 (2007): 18-23. Impreso.
- . “Neruda moderno/Neruda posmoderno”. *Neruda con la perspectiva de 25 años*. Número especial de *América sin nombre* 1 (1999): 21-32. Impreso.
- Melis, Antonio. “Poesía y política en *Las uvas y el viento*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 38 (1993): 123-130. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Aún*. Barcelona: Lumen, 1971. Impreso.
- . *Bestiario*. Ed. Giuseppe Bellini. Madrid: Visor, 2007. Impreso.
- . *Confieso que he vivido*. Barcelona: RBA, 1994. Impreso.
- . *Fin de mundo*. Buenos Aires: Losada, 1969. Impreso.
- . *Obras completas*. 2 vols. Buenos Aires: Losada, 1967. Impreso.
- . *Para nacer he nacido*. Barcelona: Bruguera, 1982. Impreso.
- Schidlowsky, David. *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*. 2 vols. Santiago: RIL, 2008. Impreso.
- Sicard, Alain. *El mar y la ceniza: nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo Neruda*. Santiago: LOM, 2011. Impreso.
- Subercaseaux, Bernardo. “Perros y literatura: condición humana y condición animal”. *Atenea* 509 (2014): 33-62. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa, 2002. Impreso.

Sobre los autores

Arnaldo Donoso Aceituno es profesor de Castellano y Comunicación por la Universidad del Bío-Bío y magíster en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Concepción. Se dedica a la docencia e investigación académica. Ha publicado diversos artículos sobre literatura chilena y ecocrítica en revistas especializadas.

Juan Gabriel Araya Grandón es profesor titular del Departamento de Artes y Letras de la Universidad del Bío-Bío. Hizo sus estudios de grado en la Universidad de Concepción y de posgrado en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre estudios culturales, literatura chilena, hispanoamericana y ecocrítica en Chile y el extranjero. Ha sido conferencista en universidades de Chile, Colombia, Ecuador, Estados Unidos, España, Puerto Rico, Cuba y Perú. Es miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua.

Sobre el artículo

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación regular “El acontecimiento de la comida en la poesía chilena” (código DIUBB 143425 4/R), financiado y patrocinado por la Universidad del Bío-Bío, Chile. Los autores son, en el orden respectivo en que se presentaron en el apartado anterior, coinvestigador e investigador responsable.

Feminicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*

Ainhoa Vásquez Mejías

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

aovasque@uc.cl

Entre 1999 y el 2001, varias adolescentes desaparecieron en el norte de Chile y, posteriormente, fueron encontradas muertas. La novela *Alto Hospicio* (2008), de Rodrigo Ramos Bañados, recrea estos feminicidios desde la visión del cómplice del único inculpado por estos crímenes. En el presente artículo se plantea que el escritor utiliza la noción de *frontera* como aparato crítico, con el fin de desestabilizar barreras espaciales, simbólicas y textuales que se agrupan en cuatro ejes: Bolivia-Chile, santas-putas, racionalidad-locura, ficción-realidad. Así, la novela cuestiona y deconstruye los límites para hablarnos de estos feminicidios desde un punto indeterminado, que funciona como espejo de la incertidumbre e irresolución de este caso en la justicia chilena.

Palabras clave: feminicidio; frontera; realidad; ficción; prostitución.

Cómo citar este texto (MLA): Vásquez Mejías, Ainhoa. "Feminicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 53-74.

Artículo de reflexión. Recibido: 12/03/15; aceptado: 15/05/15.



Femicides in the Chilean Border: the Case of *Alto Hospicio*

Between 1999 and 2001, several adolescents disappeared in the northern part of Chile and, later on, they were found dead. The novel *Alto Hospicio* (2008) by Rodrigo Ramos Bañados recreates these femicides from the viewpoint of the accomplice of the only person indicted for these crimes. This article argues that the writer uses the notion of border as a critical apparatus, to destabilize spatial, symbolic and textual barriers usually grouped in four axes: Bolivia-Chile, saints-whores, rationality-madness, fiction-reality. Thus, the novel questions and deconstructs limits to refer to these femicides from an undetermined position that works as mirror of the uncertainty and irresolution of this case in Chilean justice.

Keywords: femicide; border; reality; fiction, prostitution.

Feminicídios na fronteira chilena: o caso de *Alto Hospicio*

Entre os anos 1999 e 2001, várias adolescentes sumiram no norte do Chile e, após, foram encontradas mortas. O romance *Alto Hospicio* (2008), de Rodrigo Ramos Bañados, recria esses feminicídios sob a visão do cúmplice do único inculpado pelos crimes. No presente artigo, propõe-se que o escritor utiliza a noção de fronteira como aparelho crítico, com a finalidade de desestabilizar barreiras espaciais, simbólicas e textuais que são agrupadas em quatro eixos: Bolívia-Chile, santas-putas, racionalidade-loucura, ficção-realidade. Assim, o romance questiona e desconstrói os limites para falar desses feminicídios de um ponto indeterminado que funciona como espelho da incerteza e irresolução desse caso na justiça chilena.

Palavras-chave: feminicídio; fronteira; realidade; ficção; prostituição.

Introducción

RODRIGO RAMOS BAÑADOS ES UN escritor y periodista antofagastino que desde hace algunos años se ha posicionado en las letras chilenas como un autor atrevido, arriesgado y creativo. Su primera novela, *Alto Hospicio*, fue publicada en el año 2008 por la editorial Quimantú. El texto ya había salido a la luz pública dos años antes en formato de blog, a modo de novela por entregas, especie de diario de vida, confesión de un supuesto testigo que mantuvo en la incertidumbre a los lectores, que dudaron de si lo que estaban leyendo era verdad o ficción. Luego vinieron *Pop* (2010) y *Namazú* (2013), novelas que describen y representan las abyecciones humanas, el narcotráfico y la vida en el desierto de Atacama, el más árido del mundo.

Piedra angular de la escritura del norte, como lo define el también escritor Daniel Rojas Pachas, Ramos Bañados se sitúa en un territorio limítrofe para relatar, justamente, la frontera.¹ Alto Hospicio es una ciudad que se ubica, en efecto, en la frontera de Chile con Bolivia. Pero más allá de los límites geográficos, en la novela *Alto Hospicio* hay múltiples fronteras que sirven como metáfora para reconstruir la historia de los feminicidios que ahí ocurrieron entre los años 1999 y 2001, fronteras difusas que podrían dividir tajantemente dos realidades opuestas, pero que se cruzan sin pasaporte y derriban un límite que se difumina, entremezcla y enreda, como la vida misma.

Chile-Bolivia, Alto Hospicio-Iquique, santas-putas, racionalidad-locura, ficción-realidad son algunos ejes que devienen en fronteras espaciales, simbólicas y textuales. A esta demarcación física, que divide dos naciones, se suma la descripción de las mujeres asesinadas, que pasan de ser calificadas de prostitutas a ser erigidas en santas. Esto mismo le sucede al condenado por los feminicidios, el personaje Julio Ceballos, un criminal que el narrador describe en la novela como inteligente, pero que termina catalogado como enfermo mental. En consonancia, el lenguaje que Ramos Bañados escogió para narrar esta macabra parte de la historia de Chile cumple esta misma función: frontera en la que todo se desborda. El lector ignora si se trata del testimonio de alguien cercano a los hechos o de una ficción de los asesinatos cometidos en ese lugar. De esta forma, la novela desestabiliza y rompe las

1 Uno de los blogs que mantiene hasta hoy Rodrigo Ramos Bañados lleva por nombre *En la frontera*. Véase <<http://escritoresprovincianos.blogspot.mx/>>.

fronteras simbólicas, para hablarnos de estos feminicidios desde un punto indeterminado.

La noción de *frontera* se ha constituido en objeto de los estudios culturales, puesto que se ha pensado más allá de su carácter geográfico, para instituirse en dispositivo pedagógico y para hablar de transgresiones sociales y políticas (Belausteguigoitia citado en Szurmuk y McKee 106). Las fronteras hacen visibles los intersticios de los poderes hegemónicos: nada es realmente inmutable si puede ser develado. A lo largo de este texto intentaremos, por tanto, analizar qué fronteras pueden ser derribadas y cuáles tan solo denunciadas. Con ello, nos sumamos a la lectura del escritor Daniel Rojas Pachas en su reseña “Quimantú y la publicación de la primera novela de Rodrigo Ramos Bañados”, quien también cree que los límites de lo fronterizo son la obsesión del autor. Este análisis, en el que Rojas Pachas hace énfasis en lo textual, se ampliará aquí a lo local y alegórico del relato, esto es, a la conversión literaria que Ramos Bañados hace de un acontecimiento histórico, tomando como centro el traspaso fronterizo real, simbólico y textual.

Alto Hospicio: frontera norte y sótano de Iquique

Alto Hospicio está en la frontera norte de Chile, a un lado de Bolivia. Según lo relata Juan Vásquez Trigo, en su libro *Breve historia de Alto Hospicio*, la región tuvo su auge en el siglo XVII, producto de la explotación de los yacimientos de plata de Huantajaya que había tenido inicio en el período séptimo inca, con el fin de que la plata se trasladara a Cusco. Con el tiempo, las minas fueron sobreexplotadas, lo que provocó que este centro fuera abandonado. Su repoblación ocurrió apenas en la década de los ochenta, gracias al apogeo que vivió la cercana localidad de Iquique. Ante la escasez de viviendas en la ciudad y sus elevados precios, cientos de personas ocuparon los terrenos aledaños: construyeron precarias casas con la esperanza de encontrar buenos empleos y, con el tiempo, poder ubicarse en mejores lugares.

Tal como indica el periodista Jimmy Constenlla, Iquique

no dio abasto para la gran cantidad de inmigrantes que no tenían los medios económicos para costear los elevados arriendos. Fue así como rápidamente las familias fueron instalándose en el amplio desierto que está a las afuera

de la ciudad, en la pampa, en la zona denominada Alto Hospicio. Las tomas ilegales se fueron multiplicando y multiplicando, pero fue el cuasi vitalicio alcalde de la ciudad, Jorge Soria, quien dio el impulso definitivo a la zona al crear, a mediados de los noventa, la llamada autoconstrucción. La idea era otorgar viviendas propias y sin deuda a familias a través de la modalidad de construir ellos mismos con apoyo técnico del municipio local. La iniciativa prendió y entusiasmó a muchos que incluso estaban viviendo precariamente en la ciudad histórica. (s. p.)

En este contexto, en el año 1999, comenzaron a desaparecer mujeres de Alto Hospicio. Muchas de ellas eran apenas unas niñas, otras, un poco más grandes, eran madres solteras que trabajaban con la esperanza de dar a sus hijos una mejor vida. Las víctimas fueron convertidas en culpables, puesto que las autoridades aseguraron a los familiares y al país entero que las jóvenes habían huido de sus casas y de la pobreza, para ejercer la prostitución en otros países. Según testimonios de la época, la localidad entera creyó esta versión de la policía, hasta el punto de atacar directamente a las familias que perdieron a sus hijas. Gladys Castro, abuela de Viviana Garay, una de las víctimas, contó: “Habíamos avisado que íbamos a ir a hablar con los padres y los profesores del colegio, y nos hicieron una contra manifestación; había unos carteles que decían: ‘Padres, digan qué clase de hijas tienen, padres, sus hijas no son lo que ustedes piensan’” (citado en Silva et al. 110). Asimismo, en los sumarios administrativos quedó constancia de que las niñas provenían de familias con problemas de drogadicción, incesto y violencia intrafamiliar, razones por las que habían preferido escapar de sus hogares en busca de dinero fácil. Se pretendía con estas afirmaciones que sus familiares no indagarán y que aceptaran sin objetar la hipótesis de que las adolescentes habían vendido su cuerpo a extraños para salir de sus comunidades.

Estas mentiras discriminatorias quedaron al descubierto cuando Bárbara N., una niña de trece años, escapó con vida de la fosa en la que el victimario la había arrojado. Entonces, se encontraron varios de los cuerpos de las jóvenes desaparecidas y se arrestó al supuesto agresor, llamado Julio Pérez Silva. A pesar de esta detención, nunca se investigó si este hombre era un psicópata solitario o si había detrás de él una red de asesinos. Muchos, hasta el día de hoy, creen en la inocencia de Pérez (entre ellos más de un periodista) y

aseguran que se trata de un chivo expiatorio para proteger a los verdaderos culpables, hombres poderosos del norte de Chile. De cualquier manera, este ha sido, probablemente, el caso más importante de feminicidios en masa en nuestro país, no solo por la cantidad de niñas muertas, sino porque fueron utilizadas sexualmente y luego asesinadas, con gran carga de violencia.

Esta es la historia que relata la novela de Rodrigo Ramos Bañados. Se sitúa en este espacio físico, en la frontera norte, para narrar los crímenes de jóvenes mujeres cometidos por Julio Ceballos, *alter ego* de Julio Pérez Silva. Alto Hospicio se define como el patio trasero, la bodega o el sótano de Iquique. Es un lugar azotado por la pobreza, la delincuencia y la marginalidad, donde la ley parece permanecer ajena. Tal como indica el narrador: “Alrededor de quince mil personas vivían sin ningún tipo de resguardo policial [...]. En la toma eran habituales las violaciones, las riñas entre pandillas de adolescentes y el microtráfico de pasta base y paraguayos” (32).

Alto Hospicio es, entonces, la frontera que funciona simbólicamente como un límite entre unos y otros, entre el bienestar y la miseria, entre lo positivo y lo negativo propagado a distintos ámbitos. Iquique, una de las ciudades más prósperas de Chile, capital de la región de Tarapacá, conocida como la tierra de campeones, gracias a su alta densidad poblacional y a los derechos comerciales que tiene por ser el puerto libre de impuestos más grande de América del Sur, contrasta con la pobreza de Alto Hospicio, construida mediante tomas de terreno y con precarias casas de madera, sin sistema de alcantarillado, sin agua potable, al lado del árido desierto y sin policías que resguarden la seguridad pública o intervengan para capturar a los delincuentes. Asimismo, la gente de Alto Hospicio es muy distinta de los inmigrantes extranjeros, principalmente bolivianos y paraguayos, a quienes culpan de la delincuencia y el tráfico de drogas. Tal como se señala en la novela, en el decir de la madre de una de las víctimas: “La mujer habló pestes de Quispe. Soto anotaba que Quispe atraía a personajes extraños a La Negra, como bolivianos o paraguayos” (30).

De esta forma, Alto Hospicio se transforma en frontera en dos sentidos: frontera con Iquique, ciudad frente a la que se asume como pariente pobre, según indica Ceballos: “Alto Hospicio era un pueblo perdido en el desierto, un lugar hecho por el gobierno para arrinconar a los pobres, a los marginales; un perfecto sótano de Iquique” (Ramos Bañados, *Alto Hospicio* 69); y frontera con Bolivia, país al que se culpa de llevar la droga y la delincuencia a la

comunidad. Esta división tiene además una connotación dual: la separación entre civilizados y bárbaros, amigos y enemigos. Este es un imaginario que se vale de la segregación y se funda en el miedo a la alteridad, como si la violencia siempre viniera del otro lado.

Mujeres al límite: las santas putas

Como la localidad de Alto Hospicio se definía a partir de la marginalidad, la pobreza y la delincuencia, no resultó extraño para el Gobierno pensar que estas adolescentes se hubieran ido por cuenta propia a otros lugares a ejercer la prostitución. Para enfrentar la escasez, el cuerpo como moneda de cambio podría generar mayores ganancias. Entonces, incluso sin investigar, los policías y las autoridades determinaron de antemano que estas jóvenes bonitas habían elegido “el camino fácil” y se habían escapado con camioneros bolivianos, para prostituirse por mil quinientos pesos chilenos:

Porque son pobres sus hijas no pueden ser otra cosa que ¡putas! Por ser pobres, no tienen ninguna salida. Por ser pobres, son enjuiciados de antemano. Ellos recibieron la sanción pública y publicitada a todo el país de haber cometido el delito de ser traficantes de la carne de sus hijas. Los padres de las niñas serían proxenetas —en este caso— solo por el delito de ser pobres. (Silva et al. 133)²

Como señala Jimena Silva en su artículo “Complicidades y violencias estructurales”, el vínculo entre clase y género se vuelve indisoluble, puesto que son los hombres de clase dominante quienes definen los patrones deseables de comportamiento de la sexualidad femenina: lo que es deseable y lo considerado abyecto (13). Se cuestiona la moralidad de las clases bajas y se pone a las mujeres de dinero del lado de la sexualidad controlada, permitida y ligada al hogar, mientras que a las otras se las pone del lado de una supuesta promiscuidad.³ De esta forma, son ellas las culpables de

2 Celina Tuozzo señala que esta asociación entre prostitución y pobreza tiene sus antecedentes en los escritos del doctor Lucas Sierra, quien, a mediados del siglo xx, aseguraba que la pobreza era la causa de que obreras y empleadas comercializaran su cuerpo. *Mujer popular era igual a sexualidad culpable* (148).

3 La imagen de la mujer de ángel del hogar del siglo xix se contraponen a una sexualidad resuelta. Las mujeres de clases inferiores “son percibidas como naturaleza primitiva capaz de destruir la civilización, [...] el oprimido adquiere perfiles bestiales y demoniacos” (Puleo 168).

exponer su vida, al transgredir las reglas masculinas que circunscriben a la mujer y su sexualidad al ámbito doméstico. Las desapariciones se explican, entonces, “porque le suceden a un *tipo de mujeres*, de ciertos estratos socioeconómicos y en circunstancias muy precisas: *eran sueltas* y propiciaban esa violencia” (Silva 17).

Rodrigo Ramos Bañados reproduce en su novela esta asociación entre las mujeres pobres y una sexualidad pecaminosa. Por una parte, cuestiona el hecho de que las autoridades policiales hayan considerado que todas las adolescentes habían escapado para prostituirse, mientras por otra, sus personajes, víctimas del psicópata, son efectivamente trabajadoras del burdel El Renacer o niñas sin familia, que se afanaban en drogarse, alcoholizarse y salir de fiesta hasta la madrugada. A pesar de que la historia se desarrolla años después de atrapado el feminicida, el narrador aún condena la sexualidad femenina que busca liberarse de las amarras impuestas por la sociedad patriarcal. Así, separa a las buenas mujeres, que permanecen en su hogar, de aquellas que se exponen al salir de noche y a las que terminan asesinando.

En la novela, entre las víctimas que se indica que eran prostitutas está Mary del Rosario Lovera López, de 17 años, madre soltera, trabajadora en el *minimarket* del servicentro durante el día y de El Renacer de noche. Nadie pronuncia palabra al momento de su desaparición, a nadie parece importarle. La policía asegura que se está prostituyendo en Santa Cruz de la Sierra y se concluye así la investigación. La madre es la única que levanta la voz para denunciar el hecho, pero su reclamo se pierde entre las burlas masculinas:

Llegó al diario reclamando a chuchada limpia que ni los pacos ni los ratis hacían nada por la desaparición de su hija. Los periodistas no la tomaron en serio, menos cuando dijo que su hija trabajaba en el “Renacer”. Puta no más. (Ramos Bañados, *Alto Hospicio* 16)

Lo mismo ocurre con Cristina, la niña que sobrevive al ataque de Ceballos y que lo denuncia como el psicópata. La hija de Quispe, que es un personaje ambiguo, pues a pesar de ser de ascendencia boliviana, tiende a discriminar a las jóvenes que habitan en Alto Hospicio, asegura que Cristina se acostaba por dinero con camioneros paraguayos amigos de su padre: “Cristina y unas amigas —según la hija de Quispe— cobraban por chupárselo. Eran drogadictas” (37).

Si bien se señala que varias jóvenes alumnas de liceos no ejercen la prostitución, el narrador sigue presentando su sexualidad como pecaminosa. Sobre María Elizabeth, por ejemplo, dice: “Ya la veía sentada en mis muslos, gimiendo” (32). Asimismo, aunque el narrador define a Marta Belmar como una excelente alumna, bailarina de un grupo folclórico y devota de la Virgen del Carmen, asegura que la joven se subió al taxi de Ceballos alcoholizada y de madrugada, que accedió a los besos del psicópata y se desnudó por su propia voluntad. De Karina Trigo Fernández, por su parte, se cuenta que una madrugada Ceballos accedió a llevarla en su taxi por mil pesos y en el camino la violó y asesinó. De alguna forma, el feminicidio se justifica también por esta transgresión de lo sexual. En el caso de Karina Trigo Fernández, el narrador indica que al momento de su muerte tenía tres meses de embarazo, por lo que hubiera sido madre soltera y su destino hubiera sido trabajar en *El Renacer*: “Al hijo de Karina lo habría criado la abuela. Karina habría buscado trabajo. Karina habría dejado el liceo. Karina habría llegado al ‘Renacer’. Pienso que no estaban dadas las condiciones para nacer” (43).

Las otras mujeres que aparecen en la novela, relacionadas con el narrador, son una extensión de las víctimas, que son prostitutas, drogadictas o alcohólicas. Toña, por ejemplo, es una joven que conoce por internet y que goza de una sexualidad libre. También ella es definida a partir de referentes pornográficos y es asociada con la promiscuidad:

Es caliente. Ella quiso que nos juntáramos. Ella se arriesgó. Parece que le gusta jugar a las relaciones prohibidas. Parezco su papá. No me interesa saber su edad [...]. Dice que todos los hombres que se la han comido se la han chupado. Por eso la tiene depilada, rica. Más me calienta. (13)

Otros personajes femeninos de la novela son sexoservidoras, trabajadoras de Quispe. La exesposa del narrador, una periodista que lo abandonó, también es calificada de prostituta, por el hecho de haber terminado la relación.

El narrador, así, se transforma en el espejo de la opinión pública de la época, asegurando que él, junto con Ceballos, creen en la hipótesis del Gobierno que señala que las niñas se han ido por su propia voluntad. A la vez, el narrador circunscribe a todas las mujeres al ámbito de la prostitución y los vicios: “Ser una adolescente en Alto Hospicio, pobre y agraciada, llevaba irremediamente a ser definida como ‘suelta’ y ‘drogadicta’. La

desaparición entonces iba a tener, también irremediablemente, una sola y necesaria explicación: se van porque se prostituyen” (Silva et al. 135). Esta imagen aparece en la novela y, de alguna manera, justifica el feminicidio de las niñas como una manera de aleccionar los cuerpos promiscuos y los deseos sexuales.

Esta violencia permitida contra las mujeres que ejercen la prostitución es una idea que encuentra su máxima expresión en el pensamiento del Marqués de Sade, como argumenta la filósofa Alicia Puleo:

Es necesario que exista un grupo especial hacia el que pueda canalizarse el deseo destructivo. Este grupo es el de las prostitutas, objeto paradigmático del deseo masculino que permite que el varón acceda a la experiencia de la liberación con respecto a las miserias cotidianas del mundo de la necesidad. (170)

La prostituta se constituye en una extensión de todas las mujeres, figura de la otredad: la imagen de la perversa mujer insaciable es una creación masculina que justifica el control, la opresión y la violencia. No resulta extraña, de esta forma, la insistencia del mismo narrador en definir y circunscribir al sujeto femenino en este terreno de la promiscuidad y la sexualidad pecaminosa. Sin embargo, como indica Jimena Silva, la sexualidad en efecto estaba presente, pero no en el pensamiento y la acción de estas jóvenes, sino en la acción del asesino y en el imaginario social de las autoridades de Alto Hospicio. Es paradójico que una vez que se descubrió que las jóvenes fueron secuestradas, violadas y asesinadas, el retrato discriminatorio de las adolescentes cambió drásticamente, ubicándose en la orilla opuesta: de putas pasaron a santas, ángeles, vírgenes ultrajadas. Después de su muerte, se erigieron en “reinas de la pampa” y la opinión pública contradujo su discurso original, tal como ocurrió con la población chilena en su conjunto, como señala el narrador: “Todos repetían lo mismo: pobrecitas, qué terrible; que el güeón [Ceballos] era un maldito y que ahora las niñas deben ser unos angelitos” (Ramos Bañados, *Alto Hospicio* 49).

En consecuencia, sus mausoleos en el Cementerio n.º 3 de Iquique se convirtieron en animitas, con lo que adquirieron la connotación angelical que se aplica en este culto popular a las víctimas inocentes de hechos abominables, como señala Criss Salazar en su blog sobre esta costumbre chilena

(s. p.). Con el tiempo, agrega, estas niñas consideradas prostitutas no solo devinieron en reinas sino también en santas. Personas de distintas regiones llegan hasta sus tumbas para pedirles ayuda y entregarles ofrendas a modo de culto. Ya son varias las placas que agradecen los favores concedidos. De esta forma, el memorial se transformó en una especie de capilla para pedir la intervención de estas víctimas convertidas en vírgenes, una recurrente imagen femenina mediadora entre la vida terrena y Dios (Puleo 172).⁴

Julio Ceballos, el feminicida inteligente pero loco

Julio Ceballos, se cuenta en la novela, pasó su infancia en el sur de Chile hasta el año 1997, cuando arribó a Alto Hospicio atraído por el *boom* económico de Iquique y las esperanzas de oportunidades laborales; sin embargo, terminó, como la mayoría de los pobladores, sumido en la pobreza. El narrador nos presenta un personaje que desde la niñez mostró instintos violentos: cuando era pequeño cazaba conejos y los despellejaba vivos. Ceballos es descrito como un hombre con traumas que provienen de sus primeros años, producto de una relación disfuncional con su madre prostituta. Su abuela lo cría cuando su progenitora lo abandona; sin embargo, cuando ella muere, él regresa al lado materno. Aunque logra que su madre abandone ese trabajo, señala el narrador que cuando bebía, la insultaba llamándola puta y la golpeaba. Ella es quien lo insta a cometer el primer asesinato. Cansada de que su pareja la maltratara física y psicológicamente, le pide a su hijo que la ayude a eliminarlo. Siguiendo la voluntad materna, Ceballos lo asesina: “Matar bajo la mirada de una madre es algo que no cualquiera lo puede decir. Fue ella quien me metió en esto, dijo [Ceballos] suelto de cuerpo” (81).

Consecuente con la descripción que realiza el narrador de la infancia de Ceballos, lo cataloga como un enfermo mental, un psicópata, un malvado de nacimiento, incapaz de controlar sus impulsos. Incluso lo considera un hombre con tendencias caníbales, puesto que en más de una ocasión refiere que le hubiera gustado comer partes del cuerpo de algunas mujeres con las

4 Evaristo Rivera, tío de Katherine Arce, relata en el documental *Santas putas* de Verónica Qüense que al mausoleo acude gente de todos lados para verlas, que les prenden velas porque consideran que son milagrosas: “Ves que viene gente para acá o al cementerio [y] se les cumple siempre lo que les piden”.

que fantaseaba. Si bien muchas veces lo acompaña en sus crímenes, a veces pareciera que el narrador se sorprende de la frialdad con que Ceballos viola y asesina mujeres; lo ve como a un extraño, cuya conducta es inexplicable. Por ejemplo, cuenta que luego de asesinar a María Elizabeth estaba tranquilo, a pesar de tener la sangre de la niña en todo su cuerpo:

Como si matar fuera algo normal, un oficio después de todo. Cantó, incluso, una antigua canción (...blanca y radiante va la novia) de Antonio Prieto, que emitía la radio. “Ese güeón es de Iquique”, me dijo por Prieto mientras su pie derecho aplastaba la mano del cadáver. “Chao güeón enfermo”, le dije. (64)

Julio Ceballos, sin embargo, no es un enfermo. Sus crímenes no son injustificados como podría analizarse a simple vista, sino que son expresión de su machismo y misoginia. En más de una ocasión el narrador expresa que el taxista, profesión que ejercía Ceballos, le aseguró que odiaba a las prostitutas: “Decía medio en broma que eran cochinas, que sus vaginas era[n] un pozo séptico” (19). Para él, todas las mujeres de Alto Hospicio son prostitutas, por lo que su muerte no le produce un arrepentimiento. Por el contrario, es una forma de expresar su ira sin cauce contra ellas. A cada mujer que golpea le grita puta, maraca.

La violencia con la que Ceballos ataca los cuerpos de las víctimas es una prueba más de su misoginia. Varios cadáveres son encontrados sin glúteos, orejas o pezones, arrebatados a mordiscos, agresiones extremas que reafirman su odio contra el sujeto femenino. En concordancia con ello, el cuerpo de Mary Lovera, la prostituta, es el que mayor violencia sufre. Su cráneo estaba destrozado, indica el narrador. No obstante, su feminicidio se justifica, para el narrador, por el hecho de vender su cuerpo: “una puta del ‘Renacer’ que se acostaba con cualquier güeón. Tuvo motivos para ajusticiarla” (48). No resulta gratuito el uso del verbo *ajusticiar*, puesto que es esto lo que intenta hacer Ceballos al momento de asesinar a estas mujeres: hacer justicia en el mundo patriarcal, eliminando mujeres pecaminosas que se separan de los parámetros de la sexualidad controlada. Por esta razón, expresa constantemente que no siente culpas.

A esta misoginia se une un sexismo exacerbado, que se demuestra en el episodio contado por el narrador respecto a la primera novia de Ceballos, Ana, quien luego de abandonarlo decide regresar con él, porque la amenaza

con suicidarse. Ella reanuda su relación amorosa por miedo y él la golpea y la llama puta. Conforme a esta historia, se entiende que Marta Belmar sea una de las mujeres en las que recae mayor violencia, puesto que el mismo Ceballos asegura que la niña le recordaba a su primera novia. De esta forma, encuentra en el abandono de su madre prostituta una razón para odiar a las mujeres. Todas serían de alguna manera una extensión de la figura materna y, luego, de la imagen de su primera novia, que también intenta dejarlo. El narrador, entonces, justifica el actuar del psicópata revelando estos hechos, en los que Ceballos encarna el rol de víctima del abandono de las mujeres que ha amado, abandono que lo ha precipitado a cometer los crímenes.

A pesar del odio del asesino contra las mujeres, que busca explicarse en la infructuosa relación con su madre, tanto el narrador como el sacerdote que lo visita en la cárcel lo ven como un enfermo mental. Esta perturbación, sin embargo, se contrapone con los adjetivos que ambos utilizan para describirlo: inteligente, manipulador, frío; apelativos que refieren una racionalidad, pero que se mitigan cuando el narrador lo cataloga de loco o cuando el sacerdote afirma que tiene delirios místicos, en los que cree hablar con Dios. El psicópata queda reducido a su demencia mesiánica: “gesticuló con sus manos para decirme que su misión en la tierra era ayudar a otros para alcanzar la vida eterna, al mismo Dios [...]. Dijo que Dios le había dicho que se declarara culpable” (69). Pareciera que en sus palabras esconde la finalidad de purificar y salvar almas: las de las mujeres pecadoras. Este es un tipo de delirio místico bastante extendido en nuestra sociedad patriarcal, sobre todo si pensamos en el narrador, quien argumenta que podrá justificar sus actos y su complicidad con Ceballos declarándose enfermo. Así, cuenta que también él ha pensado en asesinar a su exesposa. Si bien no lleva a cabo este acto —a pesar de haber asistido en múltiples ocasiones a los feminicidios perpetrados por Ceballos—, fantasea con la posibilidad de eliminarla.

El narrador y Ceballos no son tan distintos. Finalmente ambos participan de los asesinatos de adolescentes, uno como actor, el otro como espectador. Xasco, un comentarista del blog de Ramos Bañados, se lo hace ver: “Lo escrito sigue creando en mí sentimientos encontrados, a veces empatizo con el personaje, al rato creo que es peor que el psicópata” (*Alto Hospicio* 99). Así se define el mismo narrador, cuando asume su culpabilidad por el hecho de haber sido un testigo silente de los crímenes, por haber permanecido incólume cuando Ceballos asesinaba, por no haberlo denunciado. Desde

su rol testimonial asegura que es tan culpable como el psicópata. Al menos eso es lo que declara cuando imagina que lo inculpan: “Usted también es asesino por no hacer nada, por lavarse las manos, por dejar que ese güevón de mierda asesinara a sangre fría. Usted es un indolente, un psicópata como esa mierda, una escoria, un cobarde, la peor basura” (87).

Una de las ideas que ronda al narrador es que nadie es realmente inocente. Cree que todos llevan dentro una violencia potencial que puede estallar en cualquier momento. Es por ello que él se reconoce como un enfermo, de la misma manera en que asegura que Ceballos lo es, al definirlo como un hombre egocéntrico que seguirá matando con el fin de que lo vean, de que cuenten su historia, de que lo admiren. En sus divagaciones, que muchas veces pueden parecer contradictorias, pues insiste en calificar de loco al psicópata, se encuentra el germen de una sociedad corrompida, que promulga la violencia, manifiesta en los personajes más variados. La violencia ya no está solo en los considerados locos, sino en cualquiera: nadie se libra de padecer algún tipo de enfermedad mental. Ted Bundy ya lo dijo antes de morir en la silla eléctrica, tal como se cita en la novela: “Nosotros, los asesinos seriales, somos sus hijos, sus maridos, los que están en todas partes... Y claro, mañana muchos de ustedes van a despertarse muertos” (96).⁵

Fronteras textuales: realidad o ficción

La novela se basa en hechos reales ocurridos en la localidad que da el título al libro, razón suficiente para encontrar puntos de encuentro entre la realidad y la ficción. Esta confluencia fue más allá en su momento de publicación. Si bien ahora la novela ingresó en los circuitos editoriales comerciales, gracias a la iniciativa de Quimantú, originariamente era un blog del escritor, una especie de diario de vida con el que el narrador buscaba expiar sus culpas y denunciar su complicidad con el asesino. El blog funcionaba como un soporte para depositar su confesión. Era un medio que permitía la ambigüedad: a la par de decir que era periodista del diario

5 Rodrigo Rojas Terán agrega: “están más cerca de lo que uno cree, ese vecino que se hace el buena tela, el que con cueva sale a comprar el pan, el gueón que está todo el día viendo porno por internet, ese quizás cuando se le presente el momento, desahogue sus instintos con alguna cabra chica, o quiera meter tu cadáver al refri. No sé. Nunca hay que creerse los cuentos, la maldad está en todos, y solo la revelaremos cuando se nos presente la oportunidad” (s. p.).

iquiqueño *El nortino* (trabajo que en realidad realizaba Ramos Bañados), utilizaba el seudónimo Perro para publicar sus notas. Su confirmación como testigo de los feminicidios comienza así:

Jueves 7 de diciembre de 2006. Es jueves, son las 18:35 y estoy en un ciber. No importa la ciudad. Pagué 500 pesos y tengo media hora. Escribiré hasta donde pueda. Seré concreto: conozco detalles de los crímenes de las adolescentes de Alto Hospicio. (*Alto Hospicio* 9)

De inmediato acepta que conoció a Julio Ceballos y que su participación en los hechos no está del todo clara, ni siquiera para sí mismo. No obstante, supone que podría ser acusado de autor intelectual, encubridor o, quizás, simplemente pueda ser considerado inocente, aunque él mismo se asume también como un psicópata por haber observado los asesinatos sin prestar ayuda a las víctimas.

Su función como testigo se refuerza en varias ocasiones: desde el momento en que vio cometer el primer crimen, pasando por sus conversaciones con Ceballos sobre asesinos seriales extranjeros, hasta su detención como único culpable. “No tengo claro los crímenes que realizó antes de conocerme, pero doy testimonio de que violó y mató a cinco adolescentes después de publicado el primer reportaje de asesinos en serie”, asegura (12). Al definirse bajo el apelativo de testigo, el lector del blog comienza a dudar de si está ante una confesión real o una ficción.⁶

Como indica Eliseo Verón, todo medio propone un determinado contrato de lectura con su público, un contrato que puede implicar una relación de complicidad, distancia o pedagogía, según sea su propósito. El blog, como soporte virtual, y por ello, de libre acceso, tiene por finalidad que un sujeto particular pueda comunicar su mensaje a todo el mundo. La inmediatez

6 Daniel Rojas Pachas alaba este formato virtual no solo por la incertidumbre que provoca el relato, sino también por la posibilidad de experimentar la interacción con el lector, interacción que, finalmente, lo suma en el proceso creativo: “más allá de lo anecdótico de diseñar una novela por entregas, a lo largo de varios meses y siguiendo la estructura de bitácora a tiempo real [...] vincula lo mediático-tecnológico con su historia a fin de sacar provecho al máximo a las posibilidades narrativas de interacción con el lector; ya que fácilmente cualquier visitante podía, con un simple *comment* tras la lectura, hacerse parte del proceso creativo e ingresar a la historia como cómplice del testimonio del protagonista, narrador-bloguero que confiesa su implicancia en los crímenes de Alto Hospicio día por medio y semana a semana a vista y paciencia de los internautas” (s. p.).

de su publicación, fijada en hora y fecha, permite al lector situarse en el momento exacto en que el escrito se publica; asimismo, la posibilidad de comentar cada entrada o post genera una complicidad entre el emisor y el receptor. Por ello, no es extraño que los lectores se hayan involucrado en esta atmósfera de confesión que el autor le imprime a su relato.

Rodrigo Ramos Bañados, Perro, encontró gracias al blog lo que Umberto Eco denominó lectores modelos: sujetos que interpretan y extraen sentidos sobre lo que leen, activos, partícipes, cooperativos, que ingresan en el juego que el autor propone, al difuminar las barreras entre verdad y ficción. Son los lectores quienes dudan y cuestionan, así como también increpan al narrador por no denunciar al asesino. Son ellos quienes debaten acerca de su sentimiento de culpa, quienes lo juzgan y lo interpelan, quienes dudan acerca de la veracidad de esta confesión:

Fhayruz dijo... creo que, justamente, al comienzo causa un poco de miedo leerlo, el hecho de que quede siempre esa sensación de duda, eso de “mmm... ¿será?” y eso es precisamente lo que hace que sea imposible no volver a tu página y seguir leyendo, quedarse pegado... desde ese punto de vista me parece un proyecto interesante, el hecho de estar escrito en un blog le da ese toque, esa duda, esa incertidumbre que siempre queda de que realmente no estamos leyendo a un escritor sino más bien a un periodista medio enfermo que no sabe qué hacer con una verdad enorme y que decide publicarla de manera casi anónima en su blog, solo para desahogarse de la verdad que ya le está pesando en la conciencia. (*Alto Hospicio* 81-82)⁷

Es recién en el capítulo cuarenta cuando aclara en su blog que esta historia es ficción. Uno de sus lectores le reclama por haberlo hecho, argumentando que lo interesante del texto era no tener la certeza de la autenticidad de la confesión. Considera que manifestar que la historia es ficción le quita la magia. No obstante, la narración va más allá de los hechos reales, de la pureza de la imaginación de los lectores, y se instala en el terreno de la memoria. No se trata de una memoria individual que reproduce lo que recuerda, sino de

7 Respecto a la ambigüedad de la ficción, Eduardo Farías comenta: “aquí la jugada es brillante, nace hasta en el más racional de los lectores, aquella duda, si el que escribe es o no es material partícipe en los crímenes de *Alto Hospicio*, ese es el mayor logro del autor” (s. p.).

la memoria de una localidad y de una nación. Si bien la condena inmediata a Julio Pérez Silva y el silencio gubernamental que sobrevino luego de esta llevan a pensar en una intención de olvido por parte del Estado, la memoria surge y se manifiesta en esta narración, con el fin de que no se olviden estos crímenes de género. Al afán por retratar este episodio negro en la historia de Chile se suma el documental *Santas putas* (2010) de Verónica Qüense, cuyo gran acierto es traer el pasado al presente, para demostrar, mediante entrevistas a niñas de la localidad (algunas que ni siquiera habían nacido en ese entonces), que la violencia de género sigue vigente, y más aún, está normalizada como algo cotidiano. Las niñas encuentran en la debilidad y la sumisión razones para justificar las agresiones de las que son víctimas las mujeres. La memoria, como dice Gilda Waldman, se convierte en un factor esencial en el proceso de construir un proyecto de nación: “según la manera como las sociedades definan y resuelvan los problemas del pasado, ellas podrán crear un proyecto viable de futuro” (15). La negligencia y autoritarismo con que fueron tratadas las víctimas y sus familias no pueden modificarse; plasmar esto permitiría, sin embargo, mirar hacia el futuro, para no volver a cometer los mismos errores. Una muestra de la importancia de este ejercicio del recuerdo fue la transformación de la novela a una novela gráfica. La textualidad de la publicación del blog, que entremezclaba la ficción con la realidad, cambió de formato, para atravesar lo literario e instalarse en otra orilla. Manteniendo la literalidad originaria, se reestructuró y se acomodó a la forma de cómic, gracias a las ilustraciones de Carlos Carvajal. La novela se conservó intacta, como está en el blog, mientras que la adaptación buscó y exploró una crítica social más enfática. Como asegura Eduardo Farías, se trata de una crítica al Gobierno y a la prensa, por su tardía intervención en los hechos. Aunque en este paso se pierde la ambigüedad entre la ficción y la realidad, se descubren nuevas posibilidades de juego, al abarcar otro tipo de público, y se vuelve a rescatar la memoria de lo vivido.

Conclusiones

Para Marisa Belausteguigoitia, la importancia del análisis del término *frontera* es que se “refiere a un acto de visibilización de inequidades, resistencias y negociaciones ocultas o explícitas frente al poder” (citado en Szurmuk y McKee 107). La frontera, como aparato crítico, busca desestabilizar

los espacios hegemónicos, y si no desestructurar, al menos visibilizar los otros intersticios, los espacios intermedios, subalternos. *Alto Hospicio*, así, es una novela de fronteras que pueden ser traspasadas, que rompen las hegemonías, y de fronteras que permanecen inmutables. El formato de blog, publicado bajo un seudónimo, que incluye los comentarios de los lectores y la reproducción de conversaciones de chat, contribuye a la incertidumbre acerca de la veracidad del testimonio de un observador y participante de los feminicidios. La barrera entre la realidad y ficción se difumina. A la vez, la frontera espacial que divide a Bolivia y Chile se revierte, por cuanto el culpable de los asesinatos de mujeres no está lado de la alteridad, sino que es un hijo de la misma patria. No obstante, existen otras fronteras inalterables que siguen creando la división primigenia entre unos y otros, que al parecer ni siquiera el autor logra destruir en su ficción, puesto que ni en la ficción pueden ser desestructuradas, aunque sí, como lo logra, denunciadas.

La feminidad, entendida como otredad, permanece. El cuerpo de las mujeres, sobre todo si provienen de lugares apartados, humildes, de escasos recursos, es transable, puede ser agredido, violentado, asesinado con total impunidad. La asociación entre sujeto femenino, pobreza y sexualidad pecaminosa produce un imaginario social que justifica los crímenes en contra de ellas. Así como las mujeres parecen buscar su muerte por sus conductas moralmente dudosas, el hombre asesino puede ser exculpado a través del estereotipo del loco. A pesar de que Ceballos es un hombre racional, inteligente y claramente misógino, es clasificado como un enfermo mental, alguien incluso incapaz de comprender la magnitud de sus actos.

Los estudios de género serían tajantes al dar su propia clasificación: Julio Ceballos, el personaje de la novela, habría cometido feminicidios sexuales “en los que se asocian factores de género y de clase” (Rojas 21). La condición socioeconómica de las víctimas es lo que lleva a que sus cuerpos sean violados, ultrajados y arrojados al desierto o a los basurales como si fueran desechos, con la seguridad de que nadie los reclamará. La noción de *femicidio* resulta evidente, por cuanto la novela devela crímenes de odio en contra de mujeres solo por el hecho de ser mujeres. Además, el escritor denuncia la inoperancia del Gobierno a la hora de proteger a las mujeres en peligro y resolver los crímenes. Su condición social precaria las hace más susceptibles de transformarse en víctimas y, luego, en un número más, contenido en hojas burocráticas. La situación de pobreza se une a la

marginalidad de las mujeres y así se normalizan o invisibilizan los crímenes contra ellas.

El feminicidio es la cima de la normalización y la tolerancia de la violencia de género y de otras formas de violencia que, al cometerse los asesinatos, desencadenan, como en Juárez, un proceso de violencia institucional sobre las familias de las víctimas y sobre la sociedad, quienes llevan trece años enfrentando la culpabilización de las víctimas, así como un trato autoritario y negligente, discriminación, maltrato y amenaza por parte de autoridades ineficientes y, en muchos casos, corruptas. (Russell y Harmes 12)

La novela de Ramos Bañados retrata una sociedad inoperante, que tolera la violencia de género, una sociedad en la que lo masculino sigue ejerciendo la hegemonía: hombres asesinos que justifican sus actos mediante la locura y cómplices impunes. Las muchachas son consideradas culpables en la falacia discriminatoria que asegura que todas las jóvenes son susceptibles de transformarse en prostitutas. Los familiares son acusados de drogadictos, alcohólicos y proxenetas, solo por el hecho de ser pobres, como si la escasez de dinero fuera equivalente a la falta de valores.⁸ Asimismo, el autor plasma el trato autoritario y negligente de las autoridades que juzgan de antemano el actuar de las adolescentes, retrasan e impiden una investigación por sus desapariciones, porque a fin de cuentas el cuerpo de las mujeres parece no importar.

La noción de frontera, como dispositivo de denuncia, cumple su objetivo, cuestionando los poderes hegemónicos, en especial en lo que se refiere al género. La ambigüedad respecto a la realidad y la ficción permite que, como lectores, nos situemos en el contexto sociopolítico de Alto Hospicio y, de alguna manera, nos transformemos en cómplices del machismo. A la vez funciona como ejercicio de memoria, para revivir los crímenes ocurridos en el norte de Chile. La frontera espacial entre Bolivia y Chile, así como Iquique y Alto Hospicio, cuestiona las alteridades y derriba sus mitos: los asesinos

8 “Para ella [Antonella Scaraffia, quien en ese momento presidía el Comité de Familia en la Cámara de Diputados], nosotros éramos lo más bajo, que nuestras niñas se habían ido por su propia voluntad, que se habían ido por el trato que nosotros le[s] habíamos dado, por la pobreza y que mi hija, las niñas especialmente, bueno yo saco la cara por mi hija, se había ido, como se dice vulgarmente [...], que mi hija se fue de la casa pa’ putear” (Testimonio de Delia Zola, madre de Laura Zola Henríquez, citado en Silva et al. 123).

no son parte de los incivilizados, los criminales no son sujetos otros, sino parte de nuestra propia colectividad. Estas son fronteras que hacen visibles nuestras propias grietas, pues como sociedad patriarcal seguimos creyendo que las víctimas de feminicidio son culpables por su modo de actuar, porque como mujeres pobres buscan una salida fácil en la prostitución, porque sus familiares —alcohólicos y proxenetas— las llevan a ello. Aún se considera que los feminicidas son sujetos alterados mentalmente, incapaces de controlar sus acciones. Rodrigo Ramos Bañados revela, descubre, retrata, a través de un caso concreto, la misoginia nuestra de cada día, las propias fronteras de género que no hemos sabido derribar.

Obras citadas

- Constenlla, Jimmy. “El enigma de Alto Hospicio”. *El Periodista*. 26 de marzo del 2004; s. p. Web. 5 de noviembre del 2014.
- Eco, Umberto. “El lector modelo”. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987. Impreso.
- Farías, Eduardo. “*Alto Hospicio*. Novela gráfica. La imagería de la crueldad”. *Gatopistola*. 20 de enero del 2010; s. p. Web. 16 de octubre del 2014.
- Puleo, Alicia H. “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”. *Daimon. Revista de Filosofía* 14 (1997): 167-172. Impreso.
- Qüense, Verónica, dir. *Santas Putas*. Producciones La Perra, 2010. DVD.
- Ramos Bañados, Rodrigo. *Alto Hospicio*. Santiago de Chile: Quimantú, 2009. Impreso.
- . *En la frontera*. Blogspot. s. f. Web. 16 de octubre del 2014.
- Rojas, Soledad, coord. *Femicidio en Chile*. Santiago de Chile: OIT, 2004. Impreso.
- Rojas Pachas, Daniel. “Quimantú y la publicación de la primera novela de Rodrigo Ramos Bañados”. *Editorial Quimantú*. Blogspot. 13 de febrero del 2009. Web. 16 de octubre del 2014.
- Rojas Terán, Rodrigo. “*Alto Hospicio*, la novela del atrevimiento”. *Cinosargo*. 6 de septiembre del 2009. Web. 16 de octubre del 2014.
- Russell, Diana y Roberta A. Harmes, eds. *Feminicidio: una perspectiva global*. México D. F.: CEIICH-UNAM, 2006. Impreso.

- Salazar, Criss. “La dolorosa y traumática historia detrás del mausoleo-animita de las Reinas de la Pampa”. *Animitas chilenas: tradiciones, folklore y fe popular*. Blogspot. 1 de marzo del 2013. Web. 16 de octubre del 2014.
- Silva, Jimena. “Complicidades y violencias estructurales. Femicidio en Chile”. *Sexología y sociedad* 11. 27 (2005): 12-20. Impreso.
- Silva, Jimena et al. “Dossier: ‘Los crímenes de Alto Hospicio’”. *Revista Nomadías* 6 (2002): 105-150. Impreso.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D. F.: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Tuozzo, Celina. “Alto Hospicio: el Estado y la violencia de género en Chile”. *Revista Confluencia* 1.2 (2003): 145-156. Impreso.
- Vásquez Trigo, Juan. *Breve historia de Alto Hospicio*. Iquique: Aríbalo Ediciones, 2004. Impreso.
- Verón, Eliseo. “L’analyse du ‘contrat de lecture’ : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse”. *Les Médias : expériences, recherches actuelles, applications*. París: IREP, 1985. 203-230. Impreso.
- Waldman, Gilda. “Cuando la memoria reconstruye la historia. El género negro en la literatura chilena contemporánea”. *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 183.44 (2001): 85-99. Impreso.

Sobre la autora

Ainhoa Vásquez Mejías es doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado artículos sobre feminicidio en libros y revistas internacionales, entre los que se destacan “Ritual del bello crimen. Violencia femicida en *Estrella distante*”, parte del libro *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, publicado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; “Feminicidio en la telenovela *Alguien te mira*. Metáfora de un país misógino”, en la revista chilena *Polis*, y “La política es cosa de hombres. Feminicidio en contextos político-ideológicos: *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit”, en la revista mexicana *Argumentos*. Además, impulsó la creación de la cátedra de feminicidio en la Universidad de Chile y en la Universidad Andrés Bello, en las cuales fue docente. Es autora del libro *Feminicidio en Chile: una realidad ficcionada*, publicado por la editorial chilena Cuarto Propio.

Sobre el artículo

Este artículo se basa en un capítulo de la tesis “Voces del feminicidio: víctimas y victimarios en novelas y telenovelas chilenas recientes”, con la que la autora obtuvo el grado de Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill

Juan Pablo Luppi

Universidad de Buenos Aires – Conicet, Buenos Aires, Argentina

pabloluppi@hotmail.com

El escritor argentino Rodolfo Fogwill (1941-2010) revalúa su obra publicada bajo la marca registrada en que se ha convertido su apellido mediante la creciente serie de decisiones editoriales en sus últimos tres años de vida. De esta manera, consume el diseño de una vigorosa figura de autor, enfrentada a los condicionamientos de la sociedad y la literatura. Al seleccionar y reordenar textos producidos desde 1974 —que multiplican los usos de la primera persona narrativa y atraviesan géneros como el cuento, la autobiografía, el ensayo, la crónica— en las ediciones de *Los libros de la guerra* (2008 y 2010) y *Cuentos completos* (2009), la obra de Fogwill culmina con una validación retrospectiva y proyectiva de la mitología autoral.

Palabras clave: autor; edición; ficción; personaje; yo.

Cómo citar este texto (MLA): Luppi, Juan Pablo. “¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 75-97.

Artículo de reflexión. Recibido: 19/11/14; aceptado: 06/03/15.



Who else but me? Self-Validation of Authorial Mythology as the Culmination of the Work of Fogwill

The Argentine writer Rodolfo Fogwill (1941-2010) revalues his work published under the trademark which his last name has become by means of an increasing series of editorial decisions in his last three years of life. In this way, he consummates the design of a vigorous author figure which faces constraints of society and literature. By selecting and rearranging texts produced since 1974 —which multiply the uses of the first narrative person and traverse genres like the short story, the autobiography, the essay, the chronicle— in the editions of *Los libros de la guerra* (2008 and 2010) and *Cuentos completos* (2009), the work of Fogwill culminates with a retrospective and projective validation of authorial mythology.

Keywords: author; edition; fiction; character; I.

Quem senão eu? A autovalidação da mitologia autoral como culminação da obra de Fogwill

O escritor argentino Rodolfo Fogwill (1941-2010) reavalia as suas publicações sob a marca registrada na qual ele tornou-se usando seu sobrenome, através de uma crescente série de decisões editoriais em seus últimos três anos de vida. Deste modo, consoma o desenho de uma vigorosa figura de autor, enfrentada aos condicionamentos da sociedade e da literatura. Ao selecionar e reorganizar textos produzidos desde 1974 —que multiplicam os usos da primeira pessoa e atravessam gêneros como o conto, a autobiografia, o ensaio, a crônica— nas edições de *Los libros de la guerra* (2008 e 2010) e *Cuentos completos* (2009), a obra de Fogwill termina com uma validação retrospectiva e projetiva da mitologia autoral.

Palavras-chave: autor; edição; ficção, personagem, eu.

Repetiré que no he escrito un libro sobre la guerra, sino sobre mí y sobre la lengua de uno que jamás escribiré contra la guerra, contra la lluvia, los sismos, ni las tormentas, y siempre contra las maneras equivocadas de nombrar y de convivir con nuestro destino.

Nota del autor a la séptima edición de *Los pichiciegos*, abril del 2010

Los frentes de la mitología bélica

La muerte del autor, proclamada en Francia como salida de la encrucijada del compromiso intelectual, a fines de la década de 1960, contenía en sí misma y anunciaba el *giro hacia el sujeto* que pronto dieron sus presuntos declarantes, Roland Barthes y Michel Foucault. En rigor, no se declaraba muerto al autor como figura pública, sino a la univocidad del sujeto, pretendido origen de la escritura, y a la intención como clave de la creación, aspectos de mucho interés para los discursos de la modernidad desde principios del siglo xx.¹ En el último cuarto del siglo, cierto optimismo teórico hizo posible que el autor recuperara un lugar en el espacio público y en la fabricación de obras. Este mismo optimismo teórico logró la redefinición de las posiciones del sujeto en la condición problemática del personaje y repensó la intervención del lector en el texto.² La autolegitimación de la creación, asociada a una propiedad y una producción —o sea, la figura de autor—, implica una red de posiciones diversas, tramadas por consensos y disensos, pues escribir no es solo hacer una obra, sino situarse en relación con la dinámica de invención de una literatura nacional, en la que se generan las condiciones

- 1 “No se puede hoy en día plantear la cuestión teórica del autor sin recurrir a una especie de página legendaria del pensamiento crítico contemporáneo, que es la ‘muerte del autor’ decretada por Barthes en 1968, ampliada por la ‘función autor’ y el ‘poco importa quién habla’ de Foucault en 1969. Sin embargo, la puesta en duda del sujeto biográfico en tanto que origen unívoco del texto literario y de la intencionalidad como clave de la creación son inherentes a los discursos literarios sobre la modernidad, y muy particularmente los del siglo xx” (Premat 311-313).
- 2 En numerosos fragmentos de la obra de Rodolfo Fogwill la escritura interpela al sujeto que lee, para hacerlo partícipe. Por ejemplo, en varios cuentos hay preguntas que el narrador deja abiertas, para incitar la imaginación del lector, como en “Muchacha punk”: “¿Cómo sería el olor de mi muchacha punk?” (*Cuentos completos* 132); o en la “Nota preliminar” a los *Cuentos completos*, cuando el autor destaca el orden de tonalidades y efectos y deja el juicio a cargo de quien lee, a la vez que anticipa su aprobación: “Espero haberlo conseguido” (13).

de existencia pública de esta. En esto reside la potencia performativa —es decir, la capacidad del discurso para actuar sobre lo real— de los textos que Rodolfo Fogwill (1941-2010) edita al final de su vida. En la literatura argentina de fines del xx, como se sabe, esa dinámica estuvo dominada por Jorge Luis Borges, cuya autofiguración programática ha sido emblema del proceso de producción de una figura de autor, que va desde la discursividad escrita y oral hasta sus efectos reales. Este aspecto de la relación entre literatura y vida, dado por la figura del escritor construida en textos y paratextos de la obra, conformaría lo que Julio Premat denominó *mitologías autorales* (313-315). Esta categoría implica un doble condicionamiento para el constructo social e imaginario que sería el autor: desde afuera, limitado por el campo cultural en que está la obra; y desde adentro, por las tensiones con las ficciones de la escritura y con el *yo ideal* (en términos psicoanalíticos, presupuestos por Premat, estas categorías son relativas a la omnipotencia narcisista y la identificación heroica).

La mitología autoral desarrollada en el proyecto literario de Fogwill funciona de manera agonal en ese doble condicionamiento, desde un yo anfibio, origen y devenir de la escritura, cuyo lugar discursivo está a la vez afuera y adentro de la ficción y los géneros, de la literatura, los libros y los textos. La escritura supone la construcción imaginaria de un personaje funcional, en polémico contacto con parámetros y expectativas del campo cultural; con su firma el autor inscribe una obra y un personaje en una red de conflictos públicos. Las mitologías autorales, como señala Premat para casos extremos, como el de Macedonio Fernández, pueden existir independientemente de lo escrito, en la circulación de anécdotas, con fuentes orales, más o menos ficticias y autosuficientes. Si bien la figura pública de Fogwill no ha dejado de crear un anecdotario intenso y entretenido —cuya reciente culminación póstuma es el libro preparado por Patricio Zunini, en el 2014—, la construcción mitológica, el matiz fabuloso de la figura de autor, sustenta su escritura y forma parte central de la obra, diseñada como táctica de intervención individual en el espacio común. Las ficciones de la escritura y, en primer lugar, las tensiones con el yo narcisista son inseparables del campo cultural en el que está la obra; las vibraciones de ese contacto dan potencia legendaria al personaje público que Fogwill construyó entre 1980 y el 2010.

La maniobra de construcción mitológica conecta autoría con edición y textos con paratextos, a través de las operaciones poéticas de publicitar el

nombre propio en diversos sitios peritextuales (tapas, contratapas, prólogos, títulos, fechas) y epitextuales (intervenciones orales, entrevistas), y con la indagación discursiva de fronteras entre ficción y realidad, mediante la elaboración de personajes y posiciones enunciativas en primera persona. Como veremos, la escritura extrema la ilusión autorreferencial y excede el espacio autobiográfico, a la vez que revitaliza la tensión clásica de la expresión del *sí mismo*, que inició con las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, entre la pregunta por el mundo privado y su relación con el espacio social. Sociólogo y publicista antes que escritor,³ el autor exhibe conocimiento y control de esta paradoja inquietante de la modernidad, que resume Leonor Arfuch así: el esbozo de una esfera privada requiere, para constituirse, de su publicidad (33, 41). Partes del anecdotario muestran el emplazamiento desviado de Fogwill en la literatura y la potencia para esbozar el espacio propio a partir de su publicidad.

El nombre sería un primer umbral de relación entre el mundo privado y el espacio social; sobre él aplica Fogwill su experticia publicitaria, para posicionarse en el campo de la literatura. Más que meramente autobiográfico, el espacio textual que exploraremos es validado por el autor como mitológico, germina desde el gesto persuasivo de convertir el apellido, solo, sonoro, plagado de consonantes, en un signo autónomo que será un rótulo,

3 Sociólogo egresado de la Universidad de Buenos Aires, donde dio clases en los sesenta, Fogwill participa hacia mediados de esta década en la vida literaria del bar La Paz, en la avenida Corrientes de Buenos Aires. Como recuerda Ana María Shua, podía aparecer allí con un ejemplar de *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, como táctica para mostrar una preceptiva literaria, aplicada al propósito de “levantarse a una mina”. Tenía sus opiniones sobre la literatura argentina, pero “por ejemplo no había leído a Arlt”: “todavía no era un escritor ni tenía las lecturas de un escritor” (citado en Zunini 12-13). Fogwill se presenta en el campo literario con capacidad de persuasión madura del *performer*, que exhibe un libro de la nueva vanguardia para seducir y conquistar. La solapa de *Restos diurnos* (1993) —que es en sí una pieza autopublicitaria cargada de hipérbole y mayúsculas, probablemente escrita por Fogwill— destaca su currículum de *especialista* en comunicación, *marketing* y derivados: “Investigador especializado en Comunicaciones, fue consultor de empresas líderes en las áreas de Publicidad y Desarrollo de Productos y durante diez años presidió una de las mayores organizaciones argentinas de servicios de marketing. Fue columnista especializado en temas de política cultural en diversos medios de Buenos Aires”. La exageración es matizada en el testimonio de Alan Pauls, que trabajó en la agencia Ad hoc, comandada por Fogwill: “escribí miles de textos y guiones y ‘rationales’ para muchos productos [...], pero jamás vi que se publicara ni produjera nada. [...]. En rigor, cuando él estaba en la agencia básicamente se hablaba de literatura. [...] La agencia era una mezcla de empresa-pantalla, taller literario, célula de conspiración infantil y comuna de estudiantes crónicos” (citado en Zunini 19-20).

al suprimir los dos nombres (Rodolfo Enrique), desde 1985, en la tapa de *Pájaros de la cabeza*. Se trata de actuar en el campo cultural con la eficacia del *yo* hecho ficción en la escritura. La rúbrica autoral, que utilizó como una marca registrada en su publicidad, está en la zona de confluencia entre la afirmación de sí en la escritura, los presupuestos del mercado y las figuras dominantes del campo literario. La sonoridad poética del nombre propio, su potencia descubierta como palabra de dos sílabas —en vez de la métrica incómoda del nombre completo—, conectada, por la táctica publicitaria, al deseo de ocupar un lugar relevante destacan como las motivaciones de esta política de la firma, en la que la autofiguración es tan fundamental en el trabajo del autor que le permite imaginar (exagerar) “un arte que consiste exclusivamente en la construcción de la figura” (Speranza 41-44).⁴

La disposición de los frentes de una intervención literaria, planteada con tópicos bélicos, es lo que en el 2008 confirma *Los libros de la guerra*, libro de artículos con afán de actualidad, que se reedita con artículos agregados a fines de agosto del 2010 —en coincidencia con la muerte de Fogwill, como un azaroso último acto performativo—. El gesto autorreferencial de ratificación, retrospectivo y testamentario, orienta una serie de intervenciones que, desde el título de su extenso poema “Últimos movimientos del señor Fogwill” (*Últimos movimientos* 17-89), pueden pensarse como remate de los pronunciamientos del autor, con visos demiúrgicos de señor. Devenido personaje y lector/editor de su obra, extiende una política de reedición definitiva de sus ficciones, con los *Cuentos completos* (que aparecen en el 2009, entre las dos ediciones de *Los libros de la guerra*), la tercera y cuarta

4 Así lo explica Fogwill ante la primera pregunta de la entrevista de Graciela Speranza: “—¿Por qué Fogwill, a secas? —Rodolfo Enrique Fogwill es como un dactílico espantoso. Me siento más Rodolfo que Enrique, pero Rodolfo Fogwill alitera. Decidí llamarme Fogwill. Probablemente por una especie de megalomanía. Yo quería ocupar un lugar tipo Sócrates o Hegel. ¿Quién dice Guillermo Federico Hegel?” (41-44). La mitología incluye la *performance* iconográfica: Fogwill utiliza la *fotografía de autor* como un logotipo lanzado por él, renovado provocadoramente hasta el final de su vida y visible desde los recomienzos (luego de la aventura editorial de Tierra Baldía) en la foto de autor con pelo revuelto y ojos desorbitados, repetida con variaciones en tapas y contratapas de diversas editoriales cuando el autor se afirma en el campo: *Música japonesa* (Editorial de Belgrano, 1982), *Ejércitos imaginarios* (CEAL, 1983), *Los pichy-cyegos* (De la Flor, 1983), *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985). En textos y paratextos la mitología rinde con la solvencia graciosa de un carné de identidad, compuesto por el nombre y la foto, como anacrónica tarjeta de visita pasible de variaciones, propia de un escritor que hace de la multiplicidad su identidad autoral.

edición de *Los pichiciegos* (2006 y 2010) y la segunda de *Vivir afuera* (2009). *Los libros de la guerra* formaría parte de esa serie de renovación editorial, con el plus de incorporar allí protocolos de la prosa de prensa, más cercanos a la coyuntura, en textos hasta entonces carentes del soporte del libro y que iban de la ficción a la crítica, el ensayo, la crónica, formas lindantes con la autobiografía. En el cruce entre ficción y ensayo, la escritura de Fogwill es siempre pragmática, efectiva en la imposición de una verdad imaginaria, no meramente verosímil, como en la novela realista. Se vincula con el sujeto biográfico que se desfigura tras el yo y con los usos de la primera persona entre el ensayo y la ficción. Estos elementos, que desorientan los presupuestos del mercado y los consensos del campo literario, crean filiaciones atípicas con la tradición de la novela moderna, al explorar el cruce de géneros discursivos y reutilizar la potencia del anacronismo y el malentendido (de otro modo que en la obra de César Aira, disímil par literario de Fogwill).⁵ De ahí que la validación de la mitología pueda leerse, tanto en *Los libros de la guerra* como en *Cuentos completos*, en la materialidad del libro y sus condiciones editoriales de producción, así como en los énfasis y las recurrencias de la primera persona que surca los textos más allá de los géneros. Indagar esa posibilidad de lectura, rastrear la vinculación autoral entre ambos libros, es el propósito de este artículo.

El libro del 2008/2010 a la vez integra otra serie extraautoral que prolifera en el campo cultural del cambio de siglo: la de volúmenes que compilan artículos aparecidos en revistas intelectuales y suplementos periódicos de cultura durante las dos últimas décadas del xx. Estos artículos revisan algunos

5 Al comentar ideas de Jürgen Habermas sobre la realidad como ilusión creada por la novela, Arfuch ubica el afianzamiento del efecto de verdad en la producción literaria del siglo xviii (v. gr. Defoe, Rousseau, Laclos), a partir de los elementos que hemos señalado en Fogwill: la aparición de un sujeto “real” (comillas de Arfuch), biográfico, como garante del yo que se enuncia, y “la apropiación de la primera persona en aquellas formas identificadas como *fiction*, que darían origen a la novela moderna” (Arfuch 40). La reutilización autotemática e irónica de estos elementos puede verse en diversas primeras personas del flujo novelístico de César Aira (v. gr. *La costurera y el viento*, *El congreso de literatura*, *El tilo*). Firmada por Aira, la contratapa de la primera edición de *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985) destaca la capacidad anfibia del narrador para moverse entre la literatura y la vida, al elogiar las “máquinas narrativas” de Fogwill, porque “saben producir un real capaz de continuarlas y explicarlas”. Y concluye destacando la figura de autor poderoso que emerge de la escritura: “Su arte controla el resultado, y si cedemos a la ilusión de que hay un mundo y que hemos empezado a deberle algo también a Fogwill, él, —o su autor—, emerge con elegancia de sus frases para rogar que lo malentendamos y que confiemos en sus palabras cuando exigen que desconfiemos de sus palabras”.

ejes de debates públicos que tuvieron lugar durante la llamada posdictadura. Hoy cargados con la fuerza probatoria de los años posteriores a la crisis argentina del 2001 y del 2002, esos artículos reconocen un continuismo de la violencia estatal y de mercado en las décadas del ochenta y noventa, que ha demandado la redefinición de nociones como *posdictadura*. En el campo cultural de fines de la década del 2000, *Los libros de la guerra* recupera el disenso del enunciador frente al estado de debate público del último cuarto de siglo. Un gesto similar es visible, por ejemplo, en tres libros que reúnen reflexiones culturales fechadas entre el declive del gobierno alfonsinista (1988-1989) y el final de la década de Menem (1999-2001). Las zonas de discusión de estas publicaciones se relacionan con las del libro de las guerras de prensa de Fogwill, que es posterior y tiene además numerosos textos fechados antes del periodo señalado: el declive de la dictadura y la transición democrática, entre 1980 y 1986. Los libros en cuestión son: *Micropolítica de la resistencia* de Eduardo Pavlovsky (1999), *Menemato y otros suburbios* de David Viñas (2000), cuyo título añade la denominación de *califato* a los dos gobiernos de Menem entre 1989 y 1999, y *Tiempo presente* de Beatriz Sarlo (primera edición en el 2001), quien con *Tiempo pasado* (2005) amplía el foco sobre la cultura de la memoria y el giro subjetivo. Estas compilaciones abordan problemas de la esfera pública y la política cultural sobre todo de la década del noventa, a partir no tanto de las estructuras de análisis de las disciplinas en que trabajan los autores, sino desde el tamiz de los propios recorridos, desde el sujeto que firma las notas y autoriza el libro que las reúne.

Las opiniones y críticas de Pavlovsky a la política cultural del menemismo presentan en otros campos de acción (dramaturgia, psicoanálisis) cierta reverberación de los juicios de Fogwill sobre la política cultural del alfonsinismo en sus comienzos, que siguieron vigentes al convertirse en parte de *Los libros de la guerra*. Lo que hay en el medio, entre los primeros (y más numerosos) artículos periódicos de Pavlovsky y el libro de Fogwill, es la década de 1990, cuando la producción de subjetividad de la que habla Pavlovsky, operada por los agenciamientos de la publicidad y los medios, resultó signada por la ambigüedad, el individualismo, la exhibición impúdica del acto deshonroso. En una nota de *Página/12* en 1996, Pavlovsky observa que el menemismo ha propiciado una nueva estética, en la que se muestra lo que debiera ocultarse y el cinismo vale como carta de triunfo (137-138). Según dos notas en *Página/12* de fines de 1989, luego de la interiorización

de la violencia cotidiana facilitada por la última dictadura, a fines de los ochenta se hacen visibles individuos sin juicio crítico, adheridos al poder presente, cuyo pasado les devuelve identidades fracturadas, cuyo potente efecto logra capturar el libro una década después (33-34, 38-39). Contra ese consenso cultural, Pavlovsky propone la producción de subjetividad en espacios mínimos de poder: una *micropolítica de resistencia* que convierta cada espacio de la sociedad civil en lugar de decisión sobre la organización de la vida común (189). Sobre el campo afectivo contemporáneo trabaja la indagación narrativa/social de Fogwill: conecta la intimidad y la política como espacios de poder, narra lo micro con tono macro y devuelve distorsionada por escrito la ambigüedad de su época, en particular el cinismo triunfante, la disociación con el pasado y la crisis de representatividad.

A menudo situadas en *escenografías anestésicas* —concepto de Pavlovsky aplicable a nuevos espacios de tránsito común y alto consumo (torres urbanas, barrios cerrados, shoppings, aeropuertos, autopistas)—, las voces de Fogwill, como veremos en el yo de *Los pichiciegos* o el de “Muchacha punk”, modulan en su estilo la micropolítica del cinismo; personajes como los seis solitarios de *Vivir afuera* (1998), la familia tipo argentina en Las Vegas de *La experiencia sensible* (2001) o los invitados a la fiesta de *Urbana* (2003) se mueven (no deambulan, porque tienen objetivos precisos, son pragmáticos y tácticos) en mundos de maquetas, donde prima la repetición y el presente es materia de la memoria. Como analiza Sarlo en artículos sobre el cambio cultural, compilados en *Tiempo presente*, los espacios están reorganizados según necesidades del mercado en la ciudad de Buenos Aires de los noventa, sin pasado y surcada por el montaje. Tales aspectos conforman la escenografía de *Vivir afuera*, que se fragmenta en perspectivas individuales sobre la ciudad, en el presente de 1998. El vínculo de Buenos Aires con el pasado reciente se hace visible en las transformaciones urbanas y subjetivas de la década del setenta que narra *En otro orden de cosas* (2001). Desde su campo de especialización (crítica literaria, estudios culturales), conjugado con la subjetividad y la historia personal en la prosa de prensa, Sarlo destaca la revulsiva presencia del pasado que fue ocluida en la transición democrática. En una nota de *Punto de Vista* de 1997, a propósito de un libro testimonial de Miguel Bonasso, Sarlo percibe una “necesidad de historia” y una “afición presente por las historias personales”, en un contexto que agrega la década del ochenta al pasado reciente y verifica que el corte con las violencias pasadas

(presente en el Juicio a las Juntas en 1985 y difundido en el *Nunca más* desde 1984) no era tan fácil de aplicar en las subjetividades: “Es complicado vivir con la idea de que nos hemos equivocado” (*Tiempo presente* 163). Una década después, *Los libros de la guerra* viene a señalar las equivocaciones del pasado y a ratificar la lucidez de quien las supo detectar desde 1980.

Como precisa Américo Cristófalo, la historia que se trama subjetivamente en *Los libros de la guerra* “revela que a varias décadas de distancia Fogwill ha sido uno de los más lúcidos lectores del advenimiento del alfonsinismo, de la frontera entre la dictadura y el estado de Derecho” (19-20). La propuesta editorial resulta exitosa en la corroboración del valor de estos textos como lecturas de presentes que ahora son pasado. Además de señalar la consistencia para autorizar la propia palabra en distintas coyunturas (cuya potencia en la literatura argentina conecta con implícitos precursores del XIX, como Domingo F. Sarmiento o Lucio V. Mansilla), la aproximación de Cristófalo acierta en definir la lucidez de Fogwill como plenamente poética y, por eso, sociológica y política, distante del historicismo y la pesadez de la memoria, capaz de juzgar (el verbo es atinado para la posición enunciativa de Fogwill en la prensa) el horror del pasado reciente “desde el punto de vista de la lengua, de las intensidades hereditarias de la lengua” (19). El libro de los artículos de prensa de Fogwill corrobora los propios juicios al hacer visible, mediante el uso de la lengua, lo que pervive del pasado. Con la eficaz mostración de la clarividencia de la propia lectura, el libro exagera esa orientación del mercado editorial de compilar artículos de crítica cultural de la posdictadura en la década del 2000. La exacerbación apunta a instalarse en el período de escritura, entre 1981 y el 2007 (la segunda edición agrega varios textos, pero solo tres posteriores al 2007, dos de los cuales son entrevistas a Fogwill), y resalta la cantidad y variedad de las problemáticas tratadas, que se resumen en la contratapa con eficaz enumeración de catálogo; el otro destacado en contratapa es Fogwill, el estratega de la imposición de sí como escritor, la marca ya vuelta cliché que sitúa la lectura de estas reflexiones sobre política cultural como “parte indiscernible de la estrategia de imposición de una figura literaria”.⁶

6 Las contratapas de ambas ediciones (2008 y 2010) resaltan en negrita los “pretextos que hilvanan el recorrido”: “Poesía, festivales, divorcio, aborto, sionismo, guerra, nuevos autores, universidad, estado, dictadura, democracia, sexo, lucha armada, tendencias, drogas, medicina y música popular”. El párrafo tipográficamente destacado termina

La estrategia podría tener como gesto inicial el lúdico examen del mercado (cultural y literario), a la manera de Pipo, en los *Los pichiciegos*, cuando pide a los pichis que hablen en orden “como si tuviera que anotar las existencias de un almacén de opiniones” (Fogwill 55). El afán de opinar sobre la diversidad de asuntos públicos, que en *Los pichiciegos* recorre la polifonía de hablantes no solo porteños, entroncaría con un rasgo característico de Buenos Aires: “la vocación cívica de emitir opiniones a mansalva a propósito de cualquier cosa”, como dice un narrador de Rodolfo Rabanal (32), novelista y cronista porteño contemporáneo de Fogwill. El modo de intervenir en el almacén de opiniones se enfatiza con la palabra que usa Rabanal como adverbio: *mansalva*, la que da nombre a la editorial que por esos años publica *Los libros de la guerra*, además de *Un guión para Artkino* (2008) y *Fogwill, una memoria coral* (2014).⁷ El doble sentido del término, referido a la gran cantidad y a la seguridad exenta de peligro, perfila la posición enunciativa de *Los libros de la guerra* como la convalidación del estatuto legendario del autor. Podría verse allí una sincronía atípica entre autoría y edición, cuyos vínculos a menudo tensos distinguen este proyecto desde sus inicios.

Alentando la expectativa polemista que suscita el nombre del autor convertido en marca registrada, el aparato paratextual de la doble edición de *Los libros de la guerra* promete incorrección y hostilidad, a partir del cliché del provocador. Promueve además el valor del texto (hecho de escritos diversos, publicados desordenadamente) en función de la mitología autoral: lo nuevo se sostiene en la imagen repetida del estratega de sí mismo. Amén de apropiarse de cuestiones críticas emergentes hacia el 2008 y el 2010 (véase Giordano), el pronombre seguro y mayúsculo *Yo*, que titula la primera sección y podría abarcar todo el libro y casi todos los de Fogwill, ofrece la principal exacerbación del gesto reiterado en compilaciones de la

con la citada referencia a la imposición de figura. Los libros que analizamos son los más voluminosos de Fogwill: la primera edición de *Los libros de la guerra* tiene casi 400 páginas y algo más de 400 en la segunda; *Cuentos completos* ocupa 458 páginas.

- 7 A la par de Fogwill, Mansalva está en el origen de *Los libros de la guerra*. La producción editorial del libro es reconocida por el autor en el prólogo del 2008: “La selección del material, la búsqueda de documentos perecederos entre revistas desaparecidas hace veinte años [...] corrió por cuenta de Francisco Garamona y sus colaboradores, principalmente, Javier Barilaro y Laura Crespi”. Con el dominio del autor que ya no tiene editorial propia, pero elige la que prefiere, agrega que “Garamona es el editor de Mansalva y su catálogo fue un argumento decisivo a la hora de ponderar riesgos y beneficios de la publicación” (6).

época: la recuperación del espacio de la subjetividad, en conexión con la autonomía crítica, en el contexto del cuestionamiento de la política como fundamento de la práctica intelectual (Sarlo, *Tiempo presente* 209). Pero la escritura de Fogwill no trata de la historia de vida sino de dar vida a las historias. Explora el espacio de la subjetividad, diseña un autor fabuloso como modo de acción no solo intelectual sino política y poética, que encuentra su eficacia en compromisos despojados de fines históricos. En los artículos de Fogwill, tanto como en sus poesías, cuentos y novelas, puede leerse lo que Cristóforo llama “una práctica política que compromete los textos y el nombre del autor con las representaciones histórico sociales” (16). Ese compromiso de los textos pasa por la libertad lúdica y la violencia de la lengua, que las voces escritas por Fogwill enuncian en primera persona, atravesando los géneros.

La escritura fabrica una subjetividad múltiple, que se muestra en el proceso de afianzarse, con una gestualidad discursiva que reúne dos lugares que traman la construcción de la imagen pública del escritor: la *literatura*, donde dirime la relación con pares, con temas y lenguajes que provee la tradición literaria, con modelos y precursores, con lectores, instituciones y mercado; y la *sociedad*, donde interviene en relación con luchas culturales, sectores sociales en disputa, mecanismos de reconocimiento, instituciones políticas y dispositivos del poder (Gramuglio 37-38). La literatura y la sociedad son los frentes yuxtapuestos en los que busca su resonancia la figura y la escritura de Fogwill. La construcción de la figura de autor se realiza contra el consenso de la crítica literaria, que Fogwill menosprecia como “un certamen de inteligencia, de normas de cortesía entre las cuales también figura administrar hábilmente la descortesía y la agresividad” (Speranza 50-51). Para ganar el certamen sin participar, inventa sus propios mecanismos de reconocimiento, al intervenir mucho en la factura editorial de sus libros. Además, mediante la (re)escritura y (re)edición de ficciones, ensayos y entrevistas, adopta precursores que son pares, escritores poco difundidos, más o menos invisibles para la institución hasta el fin de siglo; traza quiebres en los núcleos del sistema —entre lo residual y lo emergente, canon y vanguardia, Borges y Lamborghini— y en sus pliegues encuentra la caja de resonancia del *yo* que (se) escribe.

Borges, Lamborghini, Yo

La angustia de la influencia de Borges se conjura por exhibición lúdica, no meramente paródica, en algunos cuentos iniciáticos de los libros *Mis muertos punk* y *Música japonesa*, con narradores compadritos en irrisorio estilo criollista, como en “El hilo de la conversación”, “Sobrevivencia”, “Fuentes”, o con el merodeo por cierta sociabilidad referible al grupo *Sur*, en “Méritos”, “Testimonios”, sobre cuyos bordes Fogwill escribe con afán beligerante hasta “Help a él” (1983, en *Pájaros de la cabeza*), que desde el título destruye y reconstruye “El aleph”. El gesto de confrontación es explícito a mediados de los ochenta en la escritura de prensa. La aparición de *Los conjurados* (último libro de Borges) le permite matar también simbólicamente al monopolítico precursor en 1986, referirse al gran escritor sin el tono apodíctico del momento y rescatar lo que la canonización pasa por alto: ubica el último libro borgeano en la serie, iniciada con *El hacedor* (1960), de “compilación de libritos breves [...] sin más unidad que la que aportan la identidad del autor y el limitado repertorio de lugares temáticos en los que prefirió acotarse”. E indica la fórmula que un primer Borges obtuvo de Whitman a principios de la década de 1930: “se trata del personaje autor que mediante recursos ficcionales se va construyendo a través de una obra, cuyo valor se sostiene solo por el respaldo del autor real de la ficción” (Fogwill, *Los libros* 153). De la política cultural que implica una intervención literaria, ejemplarmente operada con la aparición de “Pierre Menard, autor del Quijote” en la revista *Sur*, y luego en *Ficciones*, y de la capacidad estratégica de autofiguración que respalda la obra de Borges, se nutre y desvía la mitología de Fogwill y el patrocinio con que se confiere valor, a través de sus primeros poemas y cuentos y a través de artículos de escritor aparecidos, a la manera del primer Borges o de Arlt, en la prensa. También a la manera de ambos, la intervención periódica busca incomodar, quebrar el consenso de cada coyuntura.

La imposición de valor incluye la apuesta por una literatura argentina vislumbrada en la erosión del canon, proceso que se realiza mediante el placer y el poder de la escritura, que no se limita a la instauración de un contracanon. En Fogwill actúa esa paradoja, la de derribar lo canónico para imponer condiciones alternativas que habiliten no otro canon, sino un sistema de valoración alternativo, personal, distribuido en poemas, cuentos,

artículos, prólogos, entrevistas. La presencia de Osvaldo Lamborghini, varias veces alusiva y otras explícita, recorre poemas y cuentos iniciales de Fogwill y también transita los artículos en la textura poética y los juegos con sonidos y rimas que cuestionan sentidos. Además está la referencia atenta a *El fiord* en relación con *Los Soria* de Alberto Laiseca, reseñado en el periódico *Tiempo Argentino*, en 1983 (Fogwill, *Los libros* 122). A diferencia de Aira, par de Fogwill antes que precursor suyo, que en 1985 da el espaldarazo de contratapa en *Pájaros de la cabeza*, Lamborghini funciona como inopinado maestro, del que se aprende y al que se supera. Así lo cifra el narrador de “Efectos personales”, cuento de 1978 que apareció en *Mis muertos punk* y se ubica entre los primeros de *Cuentos completos*: “En esos días mi maestro estaba lejos, en Mar del Plata”, dictaba “clases de algo que se parecía al psicoanálisis” (mezcla irónica de aspectos biográficos de Lamborghini). Concluye el párrafo pasando de la tercera persona a la primera, y esta del singular al plural, adelantada en su propia iniciación: “Él podría explicar mejor que yo todo esto. No. Tal vez ya no: aprendimos” (Fogwill, *Mis muertos* 84).

Heterogéneos, de repertorio temático no acotado como en Borges, los libros de las guerras de Fogwill mantienen con fuerza la unidad que aporta el nombre del autor, en esto sí como los “libritos breves” de Borges. Sin embargo, esta unidad se lanza a destruir la regulatoria borgiana (sus modos de instaurar el valor) y, a la vez, a superar las lecciones de quien se elige como precursor alternativo. En una carta de lectores que envía a *Tiempo Argentino* en abril de 1983, Fogwill actualiza el imperativo de desmitificar a Borges, que Adolfo Prieto y David Viñas, entre otros, iniciaron en la década del cincuenta y que equivale a la exigencia de transformar la producción de cultura. Desvía por los márgenes los valores desechados por “la política de Borges en tanto aduana-cultural” y afirma la posibilidad de seguir escribiendo a pesar del maestro-aduanero: “no hay política cultural posible en la Argentina que no comience por desmitificar la figura venerable de su Maestro, aunque solo sea para poner a funcionar en la producción de cultura lo que se pudo haber aprendido de él” (Fogwill, *Los libros* 109). Lo que actualiza *Los libros de la guerra* es la potencia de una identidad de autor, hecha al quebrar los límites del repertorio y componer un personaje, una ficción del yo que manda sobre las voces del texto y sobre la valoración de la literatura del presente.

Al ratificar un lugar de enunciación que se beneficia de la egolatría y formula un estado del campo literario argentino que pone su vanguardia en el Borges del treinta o el Lamborghini del setenta, y no en la serie sesentista Walsh/Puig/Saer, tramada por Ricardo Piglia en seminarios universitarios, durante los noventa, *Los libros de la guerra* diversifica los embates contra la cultura democrática y el canon literario de las décadas de 1980 y el 2000. El autor ordena las guerras afrontadas, los libros leídos en los márgenes, los propios libros publicados e inéditos, las ideas borradas, las preguntas respondidas. Guerras, libros, preguntas e ideas conforman las otras secciones que siguen a la primera, “Yo”, y comparten ese mismo sujeto que las enuncia a su antojo, enunciándose detrás. La marca de autor se multiplica, abierta a las voces de narradores y personajes, se figura como origen siempre diferido de la escritura. El autor no es solo sociólogo, periodista o escritor, ni cuentista, novelista o poeta, sino todo eso a la vez y algo más, un enigma diseminado en formas de la lengua, que se exhibe en el lugar (la escritura) que a la vez lo oculta, como Laiseca para Fogwill en 1982: “Es un nada: escribe” (*Los libros* 103). Aceptando desafiante que en términos económicos “ser escritor es fracasar en la vida” (otra línea de linaje arltiano, acaso para incorporar las lecturas que poco antes le faltaban), el que escribe es un nada que pretende ser todo, y para eso inventa variaciones de la instancia autoral/autoritaria que impone su primera persona, el yo que quiere ser más que solamente yo. El lenguaje abre el espacio de ese deseo, y así lo expresa una frase autotemática perdida en un cuento desgajado de la completitud editorial: “L. W.: La mano hueca del Dios”, relato ensayístico-ficcional que apareció en una antología de autores hispanoamericanos y no se incluyó en los *Cuentos completos*; en un movimiento característico de la cuentística de Fogwill, la frase corrige el sintagma “antes de que yo estuviera”: “Que yo estuviera, no: yo ya no soy más solo yo” (134). Las instancias textuales que abordamos en la próxima sección dan cuenta de esa potencia multiplicadora autoadjudicada.

En 1980, como tercer título de la editorial Tierra Baldía, tras sendos poemarios de Oscar Steimberg y Osvaldo Lamborghini, aparece el primer libro de Fogwill, *El efecto de realidad*, con poemas que fecha de 1959 a 1979 y que presenta como registros anotados para iniciarse en la maestría de posibles precursores como Lamborghini y Borges.⁸ Al editarse a sí mismo,

8 El acceso desviado de Fogwill a instancias consagratorias del mercado literario es lo que resalta el relato construido por el autor, y replicado por lectores, sobre la inversión

se ubica como poeta y cuentista y dispone el espacio paratextual y textual para establecer una fuerte presencia autoral, que modulará en las estructuras narrativas de *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982) y *Ejércitos imaginarios* (1983), variaciones que se irán repitiendo en libros posteriores, hasta que sean vigentes en la compilación de cuentos considerada completa en el 2009. La relación de admiración y necesaria distancia con Lamborghini, a la que se hace alusión en el texto sin título que abre *El efecto de realidad* como dedicatoria y prefacio (las iniciales O. L., la mención de Sebregondi y “la misa del Fiord”), se explicita en el poema “Libro de época”: “Puedo en cambio medir cuánto el poema, cualquier poema / deberá a Osvaldo Lamborghini. Pero se pasé / que no soy un otro” (Fogwill, *El efecto* 7, 23). El deseo convincente de un proyecto literario, mediante voces tamizadas por esa primera persona afirmada como *no un otro*, que acentúa con ritmo el modo imperativo de *saber*, atraviesa estos primeros poemas que, junto con los cuentos de *Mis muertos punk*, valen como bocetos de la obra narrativa, preparativos del yo para convertirse en autor, esbozos ya contundentes de la fábula autoral. *Los libros de la guerra* sería la revalidación de esta figura de autor que desde 1980 persuadió a la recepción de que no era un otro ni un cualquiera, sino un poderoso *yo* con marca registrada. Veremos que la tonalidad reconocible en la cuentística de Fogwill, no solo en la seleccionada en el 2009, comparte la sugestión seductora de una primera persona que narra, actúa y se parece al autor poderoso de la mitología.

La bestia fascista del relato

La producción de un libro con materiales publicados de otra manera, al agrupar artículos perdidos en el farrago periodístico o al reordenar cuentos dispersos durante tres décadas, actualiza la palabra y confirma el propio aserto, prueba que se ha visto y dicho con claridad cuando el pasado era un presente confuso, que se ha podido narrar el presente como si fuera pasado. Como acota el narrador que abre los *Cuentos completos* con “Dos hilos de

del dinero del premio Coca Cola-Sudamericana en la creación de su propia editorial Tierra Baldía. Allí publicará *Mis muertos punk* con los cuentos premiados que retiró de la editorial del concurso, en un “gesto muy canchero”, según Luis Chitarroni, que ayudó “marketíneramente —en el marketing pequeño de esa época— a imponer su libro” (citado en Zunini 21).

sangre” de 1980: “pensé aquel día (y hoy, analizándolo mejor me convenzo de que estaba en lo cierto)” (25). Cabe decir que en su primera edición, en *Música japonesa*, ya estaba ese paréntesis. Para imponer su convencimiento de haber estado en lo cierto, el yo narra desde un “hoy” que corrobora su certeza de “aquellos días”, un pasado reciente que engloba y excede en un lustro las dos décadas de “vida útil de un escritor”, según Fogwill, citando a W. G. Sebald en el prólogo de *Los libros de la guerra* del 2008 (5). El gesto compilatorio refuerza la posición enunciativa de quien emite su palabra imponiendo a los lectores la convicción de la propia lucidez, y la valida al comparar el pasado y el presente. Lo definitivo de estos movimientos, como aceptación del declive del escritor y para reorganizar lo escrito, acompaña también la nota preliminar del autor a los *Cuentos completos*, en la que afirma su voluntad de que “si algo me sobrevive, provenga de esta selección”, reunida por la posición enunciativa de un autor en despedida: “Todos fueron escritos como al dictado de una voz, que, con el tiempo, fue apareciendo con menor frecuencia e intensidad” (13).

La satisfacción de haber dicho tanto y revalidarlo (volver a publicarlo) encauza ese gesto básico de la enunciación de Fogwill que ejerce poder mediante la palabra, que autoriza los propios saberes mediante flujos de escritura capaces de captar (seducir, persuadir, atrapar) a los otros que leerán. Así lo establece como prerrogativa insolente la primera persona de *Los pichiciegos*, que graba a Quiquito y lo escucha sin brindarle el sostén de su creencia:

- Pero decime: ¿vos creés lo que te cuento o no? —quería saber.
- Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora —sugerí.
- Claro —dijo él—, a vos lo único que te calienta es anotar.
- Sí —reconocí—, anotar y saber. (Fogwill 98)

La función de anotar/saber, en mayor medida modulada en primera persona, pero no únicamente, puede rastrearse en diversos cuentos de fines de los setenta y principios de los ochenta, etapa de mayor productividad en este género.⁹ En *Los pichiciegos* esa función se asume en la referencia

9 La producción de cuentos de Fogwill se fecha casi exclusivamente entre 1977 y 1983. De los veintiún *Cuentos completos*, dieciséis son de esos años; de los cinco restantes, uno es de 1974 y los otros son posteriores y esporádicos (1994, 1998, 2002 y, retomando un borrador de la época de fertilidad cuentística, 1979-2007). De los catorce publicados y excluidos

autoral, que se exhibe a su vez en el nombre del otro, el pichi sobreviviente que cuenta su experiencia en la guerra (Quiquito, diminutivo del apodo familiar de Fogwill). La marca de autor se desdobra: se exhibe como una insalvable distancia en Quiquito, el que volvió de la guerra, y se activa como clave en la primera persona que escucha y graba (y anota y sabe). Este yo ha dado a leer al otro sus libros: *Música japonesa*, el segundo libro de cuentos de Fogwill, que Quiquito menciona como “ese de las canciones japonesas” (*Los pichiciegos* 143) y *Nuestro modo de vida*, así citado (*Los pichiciegos* 149), que es el título de la novela escrita por Fogwill en 1981, aparecida póstumamente en el 2014 (la persuasión tiene su efecto en un futuro que, en la recepción, no siempre es tan inmediato como en la instancia autoral).

El autor se mete en sus ficciones, juega con el recurso al relato en clave y se señala a sí mismo, replicando la política del nombre propio que circula a nivel paratextual: la construcción de narradores y personajes explora las variaciones del dactílico espantoso de la identidad civil, Rodolfo Enrique Fogwill (véase la nota 4). El yo que comanda el relato en “La chica de tul de la mesa de enfrente” (1978), prototípico macho argentino que, retomando palabras de Pavlovsky, hace del cinismo su carta de triunfo, se llama *Rodolfo Onrubia* y ostenta competencias de escritor y seductor argentino para nada ajenas a la autobiografía mitológica del autor. El anagrama Gil Wolf es la firma usada por Fogwill en notas y entrevistas a principios de los ochenta, principalmente en *El Porteño* y otras revistas destacadas en la renovación periodística de esos años. Con el seudónimo, aprovecha para proponer un juego de afinidades entre autor, narrador y personaje, que encubre la identidad autoral solo en parte, al mismo tiempo que la descubre como objeto productivo: como una manera ficcional de dialogar con la ambigüedad contemporánea. De aquel seudónimo de prensa se desgaja Wolf, el yo protagónico (también macho potente) de “Luz mala” (1981), figura que en 1998 se amplía en el personaje principal de *Vivir afuera*, con una variación que stampa, con la fuerza de la letra impresa, la inicial del autor al duplicar

de la compilación del 2009, uno es anterior (1973) y dos posteriores y distanciados (1990 y 2001). Como ocurre con la poesía, el cuento es la forma escritural de los inicios de Fogwill, a la que luego vuelve ocasionalmente y, cabe agregar, que está en sincronía con la producción novelística: *La buena nueva* en 1990, *Vivir afuera* en 1998, *Urbana* en 2002; la novela consagrada de Fogwill, *Los pichiciegos* de 1983, tiene su segunda edición en 1994; *Un guiñón para Artkino*, que el autor dice haber escrito en 1977 o 1978, aparece en 2007.

la *f*, aumentando cierta sonoridad salvaje, como de ladrido, a la par de su grafía extranjera, culta: Wolff.¹⁰

El narrador, también macho argentino, de “Muchacha punk” (1979) no necesita repetir el nombre del autor para ubicarse en ese lugar de poder de quien genera y controla la escritura y las subjetividades que inventa. Sí repite, una vez más, la enunciación en primera persona autorreferida. Al promediar el cuento decide sentir que la muchacha le agradece “que yo fuera yo, tal como soy, y que la fuera construyendo a ella tal como es, como la hice, como la quise yo” (*Cuentos completos* 140). El personaje inventado, “ella”, obedece al personaje narrador, “yo”, que así deviene autor, el que con su deseo fabricó al otro y recibe su agradecimiento, y lo escribe en el cuento con la cadencia de la poesía. El relato de la conquista masculina y argentina, cuya presa es una joven inglesa, acaba jugando precisamente con esa instancia de autoridad sobre la verdad de la escritura, al convertirla en autoridad sobre la mentira, habilidad del escritor en la postulación del verosímil. La sola prueba de su palabra escrita debería valer para convertir toda la anécdota sobre la conquista, todo el cuento que venimos leyendo, en algo que nunca sucedió afuera del texto: “Yo jamás me acosté con una muchacha punk. [...] Puedo probarlo: desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas” (146). En el dilatado espectro de inscripción del yo en la ficción no importa tanto la autenticidad o veracidad de lo narrado, ni su relación con el sujeto biográfico (sobre lo cual bromea con guiños y claves diversas), sino las variaciones narrativas abiertas a partir de lo que Arfuch llama “la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciador” (99), su cualidad de ser hablado y hablar a la vez en otras voces.

Al ser un relato canónico de Fogwill, “Muchacha punk” aparece en todas las ediciones que reúnen cuentos (dos de las cuales, en 1992 y 1998, repiten su título) excepto en *Música japonesa*; pero las intensas primeras personas de este libro de 1982 exploran la ambigüedad de las fronteras y repiten el efecto del narrador y personaje del cuento de 1979, que es un clásico. Al

10 Otra variación creativa del nombre aparece manuscrita por Fogwill en la dedicatoria a Enrique Pezzoni, miembro del jurado en el mentado concurso Coca Cola-Sudamericana, del ejemplar de *Ejércitos imaginarios* del CEAL, que Pezzoni donó al Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Con sorna belicista, Fogwill dedica “estas fuerzas armadas (fuerzas, armadas) para defender la patria de la literatura contra el sitio enemigo” a “Enrique agosto profesor de Stanford (¿o era West Point?)”, y firma con una enmienda al poner una *r* que tapa la *o* automatizada del apellido: “Su Frog vil”.

vincular los textos y el nombre de quien los firma con las representaciones sociales, la presencia constante y lúdica del yo en el dominio de los hilos del relato y entre relatos, Fogwill intensifica la dinámica anfibia entre la literatura y la vida. Tal vez por esa intensidad repetida, acaso agotada para el autor, cinco de los once cuentos de *Música japonesa* quedan excluidos de *Cuentos completos*; es allí, en una parte de la obra circunscripta a los dos mil ejemplares del libro de 1982, donde explícitamente las facetas del yo conforman las fuentes del relato, el objeto explorado a la vez que el sujeto que explora bajo forma de escritura. Así, el escritor de “La probabilidad de los textos” comienza afirmando, en una modulación fronteriza con la tercera persona: “Escribía el cuento sobre”, y pronto, en la segunda oración, asume la primera: “Yo, mientras escribía”; hacia el final se divierte con su potencia demiúrgica: “Y ahora puedo hacer llover” (*Música* 139, 141).

“Fuentes”, otro cuento que no se incluyó en los *completos*, abre también con una afirmación en primera persona y con la conexión entre relatos: el protagonista lee a otro, de nombre Real, la historia del cuento anterior, “Cosa enyesada”. Este cuento da el sintagma que podría condensar la productividad irónica de la primera persona que Fogwill multiplica: “la bestia fascista del relato (yo)” (*Música* 164). A la vez juguetero y abrasador, el yo manda en la escritura, y las voces reunidas en la edición completa resuenan en contrapunto con la voz autoritaria, que se asume bestia fascista, ineludible subjetividad que se inmiscuye, la del autor. Lo dice el narrador compadrito y payador de “El hilo de la conversación”, cuento seudoborgiano de *Música japonesa*, otro de los excluidos de *Cuentos completos*, como quejándose del poder de quien dirige las voces de narradores y personajes e inserta la marca registrada en la ficción: “lo digo porque manda Fogwill pero no iba en mi historia”. Y unas páginas después: “Pero esto fue otro pial del Fogwill que ya está estorbando demasiado mi relación” (86, 89). Decirlo “porque manda Fogwill”, con la sola autoridad del nombre/marca, es el gesto autoral reconocible desde 1980. Hacia el final de una vida trazada públicamente en la escritura performativa (en las acciones discursivas de anotar, redactar, refutar, descreer, convencer), que bordea desde la ficción del yo los protocolos de verdad, ese gesto se reconfirma entre el 2008 y el 2010 en nuevos libros hechos de textos viejos. Acaso lo insistente y explícito de esa ficción del yo indujera a excluir de los *Cuentos completos* algunas de sus formulaciones iniciales.

El yo cuantioso y convincente de Fogwill se construye como el activador de conocimientos decepcionados del saber moderno por totalitario, desconfiados del pensamiento único, resistentes al sentido común y a las comodidades del canon y el anticanon. Semejante ambición intenta realizarse a través de la continuidad y la unidad del sujeto que escribe, el montaje que arma la primera persona a lo largo de *Los libros de la guerra*. Con una seguridad exacerbada en el último lustro de producción, Fogwill utiliza su poder, el que se inventa y realiza en la lectura/escritura, para postular otros ritmos, otra música (japonesa, divergente de la tradición argentina), otra disposición de la vida común, otro *real*. El viejo Real, ese otro del yo narrador de “Fuentes”, uno de los cuentos que mencionamos de *Música japonesa*, “hace las veces de memoria” en casetes grabados con relatos que remedan tópicos borgianos y que están, por supuesto, en poder del narrador. A esa fuente oral se le suma otra: los manuscritos de Michel, quien sería el mismo personaje autor de la novela de la que se apropiaba Onrubia en “La chica de tul de la mesa de enfrente”. Esas fuentes ajenas a la escritura, las anécdotas del viejo Borges y los escritos de un moribundo amigo francés, son dos polos entre los que dice estar el narrador/autor de “Fuentes”, anfibio entre las ficciones de la escritura y el nombre que la firma, en un cuento que está entre lo visible y lo desplazado de la obra, entre lo publicado en 1983 y lo excluido de la edición que valida la mitología a fines de la década del 2000.

En el cruce entre ficción, sociedad y cultura, entre la obra y su validación presente, entre Borges y Lamborghini, el autor revela la poderosa intimidad de la escritura como único compromiso viable en el cambio de siglo y exhibe como evidencia su propio rol, el del personaje que manda, que anota voces emitidas a mansalva en el almacén de opiniones, ordena las historias disponibles y reedita en el presente los textos publicados durante las tres décadas de vida útil del escritor. Culminación editorial de una obra de autor múltiple (publicista, editor, poeta, ensayista, cuentista, novelista), los últimos libros producidos por Fogwill logran ser nuevos y actuales, aunque ofrezcan textos pasados, o precisamente son actuales porque ofrecen lo pasado en el presente, como prueba confirmatoria de la eficacia de la enunciación, al convertir la escritura en acción persuasiva, el apellido en marca registrada y la figura de autor en contundente mitología. El énfasis confirmatorio del final ya estaba en los comienzos, en el automandato emitido por el narrador de “Fuentes”, cuya retórica de sobrentendido podría extenderse a

todo lo escrito desde entonces bajo la marca registrada: “Debía armar las historias como si tras ellas hubiese una novela, cuyo personaje central era yo. ¿Quién sino yo?” (*Música* 170). Con el reordenamiento sustentado en la tonalidad del evidente personaje central, la potencia del efecto inscrito en *Los libros de la guerra* y *Cuentos completos* quiere alcanzar a toda la obra y, como culminación de los últimos movimientos del demiurgo-publicista, proyectarla al futuro de la literatura.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002. Impreso.
- Cristófalo, Américo. “Política-Fogwill”. *Fogwill, literatura de provocación*. Américo Cristófalo et al. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011. 13-23. Impreso.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: CEAL, 1983. Impreso.
- . *El efecto de realidad*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Impreso.
- . “L. W.: La mano hueca del Dios”. *El libro de los nuevos pecados capitales*. Ed. Sergio Olguín. Buenos Aires: Norma, 2001. 123-135. Impreso.
- . *Los libros de la guerra*. 2008. Buenos Aires: Mansalva, 2010. Impreso.
- . *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994; Buenos Aires: El Ateneo, 2010. Impreso.
- . *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Impreso.
- . *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982. Impreso.
- . *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos, 1985. Impreso.
- . *Restos diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. *La escritura argentina*. Eds. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992. 37-64. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*. Comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Impreso.

- Premat, Julio. “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”. *Figures d’Auteur. Figuras de autor*. Ed. Julio Premat. Número especial de *Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata* 1 (2006): 311-317. Impreso.
- Rabanal, Rodolfo. *La vida privada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- . *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. Impreso.
- Speranza, Graciela. “Fogwill”. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Bogotá: Norma, 1995. 35-51. Impreso.
- Viñas, David. *Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000. Impreso.
- Zunini, Patricio. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva, 2014. Impreso.

Sobre el autor

Juan Pablo Luppi es doctor por la Universidad de Buenos Aires en el área de Literatura. Ha sido becario doctoral y posdoctoral del Conicet y participa en grupos de investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Colegio Paideia de Buenos Aires. Ha presentado sus trabajos en diversos encuentros académicos y en publicaciones especializadas de Argentina y del exterior. Actualmente, está en prensa su libro *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh*.

La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

mcroce@filo.uba.ar

El propósito del artículo es llevar a cabo un recorrido retrospectivo que establezca los anticipos y las intuiciones registradas del concepto de *transculturación* antes de su enunciación definitiva, para la teoría latinoamericana, en la obra de Ángel Rama. Entre quienes previeron la noción pero no alcanzaron a enunciarla específicamente o limitaron sus alcances a un período determinado de la historia local, se destacan Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas. Los ensayos de Henríquez Ureña y *Las corrientes literarias en la América hispánica* registran aproximaciones a la categoría, mientras que Picón Salas la recupera directamente del antropólogo Fernando Ortiz. Complementando el señalamiento que atribuye el desarrollo del concepto, por parte de Rama, al contacto con Darcy Ribeiro, este trabajo registra el impacto que la lectura de sus antecesores produjo en aquel al que se asoció desde entonces, en forma exclusiva, con el término *transculturación*, desplegando su ontología y su productividad.

Palabras clave: transculturación; cultura criolla; utopía de América; teoría latinoamericana; codificación crítica.

Cómo citar este texto (MLA): Croce, Marcela. “La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 99-120.

Artículo de reflexión. Recibido: 10/01/15; aceptado: 25/05/15.



Transculturation: from Utopia to the Latin American Narrative. Successive Versions of a Forefather, an Inaugurator and an Encoder

The purpose of this article is to examine the forefathers and recorded intuitions of the concept of *transculturation* before its definitive enunciation in Latin American theory in the work of Ángel Rama. Among those who previewed the idea but did not specifically define it or only limited its scope to a specific period of local history were Pedro Henríquez Ureña and Mariano Picón Salas. The essays of Henríquez Ureña and *Las corrientes literarias en la América hispánica* register approaches to this category, whereas Picón Salas directly recovers it from the anthropologist Fernando Ortiz. As a complement of the attribution of the development of the concept, by Rama himself, to his contact with Darcy Ribeiro, this work registers the impact that the reading of his predecessors produced the one who would be exclusively associated from then on with the term *transculturation*, unfolding its ontology and its productivity.

Keywords: transculturation; cultura crioula; utopia of America; Latin American theory; critical codification.

A transculturação: da utopia à narrativa latino-americana. Versões sucessivas de um precursor, um inaugurador e um codificador

O objetivo deste artigo é desenvolver um percurso retrospectivo que estabeleça as antecipações e as intuições registradas do conceito de *transculturação* antes de sua enunciação definitiva, para a teoria latino-americana, na obra de Ángel Rama. Entre os que previram a noção, mas não chegaram a enunciá-la especificamente, ou limitaram seus alcances a um período determinado da história local, destacam-se Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón Salas. Os ensaios de Henríquez Ureña e *Las corrientes literarias de la América Hispánica* registram aproximações à categoria, enquanto Picón Salás a recupera diretamente do antropólogo Fernando Ortiz. Complementando a afirmação que atribui o desenvolvimento do conceito a Rama e ao seu contato com Darcy Ribeiro, este trabalho registra o impacto que a leitura de seus anunciadores produziu naquele e que, de maneira exclusiva, possibilitou o desdobramento da ontologia e a produtividade no conceito de *transculturação*.

Palavras-chave: transculturação; cultura própria; utopia de América; teoria latino-americana; codificação crítica.

La versión promisoría de un precursor

EL PRIMER ATISBO DE UN fenómeno que se asocia con la transculturación tal como la definirá Ángel Rama¹ aparece en un ensayo clave de Pedro Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1925). El joven dominicano se exilió por las limitaciones de su medio natal y por las alternativas políticas, y se afincó en México. Allí formó parte del Ateneo de la Juventud, empresa cultural que reunió a los intelectuales jóvenes que se resistían al gobierno del general Porfirio Díaz y que alentaban, en consecuencia, una universidad popular reacia al positivismo desplegado por los científicos que integraban el gabinete presidencial. En ese contexto, Henríquez Ureña mantuvo un contacto estrecho con figuras como Julio Torri, Antonio Caso y José Vasconcelos y alcanzó una profunda afinidad espiritual con Alfonso Reyes, que se desplegó, especialmente, en la extensa correspondencia que mantuvo con él en las dos primeras décadas del siglo xx.²

Las huellas del paso por México se registran en múltiples aspectos: allí se casó con Isabel Lombardo Toledano, hermana de un político socialista que había militado en el ateneísmo, encontró la identificación intelectual que se expande en las cartas con Reyes e identificó un espacio ideal para pensar en términos estrictamente latinoamericanos. México se ofrece con frecuencia como *exemplum* en su ensayística, por tratarse de un conglomerado cultural al que conoce con la misma familiaridad con que es capaz de disertar sobre Santo Domingo. En “La utopía de América” destaca de ese territorio la confluencia de tres culturas: “azteca, colonial, independiente” (Henríquez Ureña, *Ensayos* 267). En tal confluencia se anticipa la idea de transculturación sin alcanzar todavía la enunciación sintética de la categoría; en cambio, este

1 La transculturación es el proceso por el cual una cultura incide sobre otra, habitualmente de modo violento y en forma de conquista, pero ambas quedan afectadas de modo tal que ni la cultura dominadora ni la dominada pueden volver a la condición previa a ese encuentro traumático. La definición más precisa y original del concepto la ofrece Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1983). El rastreo del presente artículo conduce hacia ese texto que incorpora al estudio de la narrativa latinoamericana una de las nociones más productivas de la segunda mitad del siglo xx.

2 Me ocupé extensamente de este aspecto en la ponencia “*Magister dixit*: Pedro Henríquez Ureña inicia a Alfonso Reyes en la utopía de América”, presentada en el II Congreso de Historia Intelectual de América Latina, desarrollado en Buenos Aires, en noviembre del 2014, y organizado por la Universidad de Quilmes, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda (cedinci) y la Universidad de San Martín.

concepto se expande en una definición amplia en que se reconoce la voluntad de apropiación cultural: “lo autóctono no es solamente la raza indígena, [...] lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial” (267).

La sociedad que se establece entre la transculturación intuida y la utopía soñada se sustenta en la convicción de la unidad original del continente, que estimula el ansia de reunificación, la voluntad de anexar lo disgregado, para retornar a esa unidad que, más que perdida, resulta imaginada. Un *symbolon* amparado en el optimismo de la voluntad desafía al *diabolon* impuesto por el pesimismo de lo real —recuperando, algo retocada, la fórmula de Romain Rolland— y permite reconocer en Henríquez Ureña al corrector entusiasta del desilusionado Bolívar final. “En uno de sus momentos de mayor decepción —recuerda—, dijo Bolívar que si fuera posible para los pueblos volver al caos, los de la América Latina volverían a él” (269).³ La utopía del espíritu es el resguardo ante la desazón que ilustrará en otro de sus ensayos, “El descontento y la promesa”, trazando en su título un principio dialéctico que nuevamente se adentra en los preliminares inciertos y aún innominados de la transculturación.

Es en este ensayo donde el concepto apenas sospechado define una tentativa de fusión: se trata de la cultura local que se manifiesta como “el camino criollo, indeciso todavía y trabajoso” (277). Esta definición es el proemio a la idea de transculturación como fórmula de felicidad cultural, aplanando en esa resolución empecinada, plagada de contradicciones arraigadas y brutales, los aspectos más nefastos de la conquista americana. El intelectual que justifica en la fortaleza de la fe la ferocidad con que España trasladó las prácticas inquisitoriales a América o el hispanófilo que confía en que la Corona fue generosa al impartir su cultura —desatendiendo la destrucción y la sujeción que empleó para fines supuestamente tan loables— encuentra una síntesis forzada en el americanismo “que evita al indígena y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial”, para optar por “ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas” y diseñar una

3 La reticencia por la decepción bolivariana lo lleva a recuperar en el ensayo “Ciudadano de América” a otras figuras de impulso latinoamericano, en cuya serie se ubica tácitamente. Estas son Eugenio María de Hostos, fundador de la Escuela Normal de Santo Domingo a la que asistió el crítico en su adolescencia, y José Martí, quien comparte con el maestro portorriqueño la pasión de apóstol (*Ensayos* 326).

“fórmula sencilla” en cuyo ámbito “hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo” (281).

No obstante, Henríquez Ureña muestra prevención frente a las fórmulas de americanismo, dado que “la fórmula, al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica” (284). Fredric Jameson, marcando una distinción inédita entre retórica y estilo, define la primera como el conjunto de mecanismos dispuestos por una comunidad para su expresión, mientras que el segundo es el diseño individual de un discurso original (164).

La necesidad que advierte el ensayista de crear una tradición para América Latina es otro punto de aproximación al concepto de transculturación. Esta necesidad, por un lado, se resuelve con un catálogo de figuras que encarnan el mestizaje de culturas y, por el otro, se define en términos de profecía cultural. Los nombres de quienes operan un vaivén entre la cultura propia y la adquirida y que se entregan a la mixtura de ambas se acumulan en sendas notas al pie del ensayo “La América española y su originalidad”. Primero se alistan los “indios puros con educación hispánica”: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl —el Tito Livio del Anáhuac, en la equivalencia que lo asiste—, Miguel Cabrera, Benito Juárez e Ignacio Manuel Altamirano. Luego se alinean los correlativos americanos instalados en Europa: la condesa cubana de Merlín, la revolucionaria peruana Flora Tristán, el pintor dominicano Théodore Chasseriau, José María de Heredia, Jules Laforgue, el conde de Lautréamont, William Henry Hudson, Teresa Carreño, Reinaldo Hahn, Jules Supervielle (332-333). En el orden de la profecía cultural, Henríquez Ureña retoma el posesivo martiano para afirmar: “Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidad de cultura moderna. Y cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez de tradición” (333).

En *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949), la transculturación intuida adquiere no solo otros matices sino asimismo otra función. De este modo, el libro marca el tránsito de un movimiento artístico a otro. El paso del Renacimiento al Barroco es efecto de la intervención del orden americano en la conceptualización europea. Elevando un episodio puntual a justificación histórica de un cambio radical, Henríquez Ureña establece que cuando Rubens copió el cuadro de Tiziano que representa a Adán y Eva en el Paraíso “puso entre los árboles una guacamaya, un papagayo de

color de fuego [...], el arte del Renacimiento se transform[ó] en el Barroco. Muy adecuadamente, el símbolo de ese cambio trascendental en la historia del arte es un pájaro de las fantásticas selvas de la América tropical” (*Las corrientes literarias* 34).

Lo que se vuelve progresivamente evidente es la capacidad de Henríquez Ureña para detectar la práctica y los efectos de la transculturación, sin llegar todavía a dar con el concepto. Extrañamente, en la Biblioteca Americana que organiza a partir de 1945, por pedido del Fondo de Cultura Económica, el director integra entre los ensayos representativos del continente el libro del antropólogo cubano Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), en el que se enuncia por primera vez el término que recuperará y desarrollará Rama; pero acaso la rigidez de la escuela filológica en la que se formó don Pedro, sumada a la circunstancia académica de que *Las corrientes literarias en la América hispánica* surge como serie de conferencias dictadas en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, en el período 1940-1941, anula el vínculo posible entre hallazgos simultáneos de ambos intelectuales. El principio de la transculturación que Henríquez Ureña presume y no alcanza a articular en una noción precisa es el de “fusión e intercambio de influencias” (*Las corrientes literarias* 43), todavía apegado a la terminología de las literaturas comparadas. Tal vez el aspecto que no le permite al crítico llegar a esa enunciación puntual sea la mayor atención a las culturas respectivas como conjuntos y a la fusión percibida en los resultados concretos, más que al proceso mismo en el que fijará su atención la originalidad teórica desplegada por Rama.

Uno de los productos en los cuales la transculturación se vuelve más nítida, para la mirada del filólogo, son los autos sacramentales, en los cuales el teatro religioso se difunde en español y portugués, “mezclando muy a menudo la técnica dramática europea con la indígena” (*Las corrientes literarias* 49). Pareciera que en esta observación se filtra cierto principio jerárquico, según el cual el lenguaje es más significativo que la técnica teatral. Si Henríquez Ureña define el teatro como un ejercicio estético del lenguaje y relega los elementos de la puesta en escena a un plano inferior, ¿a qué cultura pertenece una obra escrita en español y portugués cuya técnica dramática responde a los usos de un pueblo indígena? La respuesta para Henríquez Ureña todavía es indudable: habrá que esperar que se vuelva

incierta, para que la transculturación se erija en conciencia de la crítica latinoamericana.⁴

La transculturación es el nombre que Henríquez Ureña no acierta a otorgarle a lo que define como la originalidad americana, que para el siglo XVI restringe a “aquellas obras de arquitectura y teatro que muestran una mezcla de las dos culturas, la europea y la indígena” (*Las corrientes literarias* 56). Se trata de la continuación, en la lógica del libro que entronca con la del ensayo “Barroco de América”, de la convicción ya presente en “La América española y su originalidad”: el mejor momento del arte en América es el Barroco, y dentro de él, las producciones destacadas no corresponden a la literatura sino a la arquitectura y se congregan en territorio mexicano: el Sagrario Metropolitano, el convento de los jesuitas en Tepozotlán, Santa Rosa de Querétaro y la parroquia de Taxco. Dichas construcciones testimonian un “reflujo” del barroco local sobre España que permite incluso una extensión hacia el arte francés, “si no me engaña la capilla de la Virgen en la Catedral de Perpiñán” (Henríquez Ureña, *Ensayos* 353).

Las ideas de la mezcla y de la fusión no son resguardos suficientes contra la posibilidad de que el cruce cultural opere en dirección única y se exhiba de manera impositiva. Esto parece desprenderse de señalamientos como el que atañe a la iglesia de Santo Domingo, erigida sobre “una parte de las murallas de Coricancha, el templo central de los Incas” en Cusco (Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias* 58), para no insistir con el perfil multiestilístico y la nominación en que confluyen lo indígena y lo hispánico, que se manifiestan en el caso de Santiago Tlatelolco en México. El criollismo, como fusión de estilos, arrastra el mismo peligro de la dirección única, ahora, por añadidura, justificado en la aptitud organizativa del conquistador: “La verdadera fusión comienza cuando el nativo de México o de Perú se pone a trabajar bajo la

4 Una perspectiva diferente de la de Henríquez Ureña es la que ofrece Alfredo Bosi en *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*, cuando en el segundo capítulo del libro aborda los autos sacramentales desarrollados por el padre Anchieta. Apelando a un término antropológico que reclama diferencias con la transculturación y denunciando el sistema de equivalencias que emplea el sacerdote para arrastrar al público del teatro a la feligresía cristiana, Bosi resalta la condición violenta del cruce cultural que Henríquez Ureña tiende a atenuar y a justificar reiteradamente: “La aculturación católico-tupí se caracterizó por soluciones extrañas, cuando no violentas” (Bosi 65). También Picón Salas prefirió mitigar los aspectos violentos de la evangelización subrayando los estéticos: “La fiesta religiosa es ya desde el siglo XVI el más coloreado y concreto símbolo de la fusión o choque del alma española con lo indígena” (79).

dirección de un europeo, y su técnica antigua modifica la nueva que está aprendiendo” (58). Resulta sintomático que Henríquez Ureña elija México y Perú, los mayores virreinos de América, como síntesis de la cultura de cruce; también que reconozca la existencia de una cultura solamente en función de la posibilidad de marcar equivalencias con una práctica europea: es así como distingue entre aztecas, mayas y quechuas “varios tipos de tragedia y comedia, derivados, según parece, de celebraciones rituales” (59). En la misma línea sitúa los villancicos que Sor Juana escribe combinando español, náhuatl y otomí,⁵ anticipando las producciones que otros contemporáneos menos resonantes darán a conocer en “una especie de *lingua franca* mixta” (60). La mixtura y la indeterminación parecen ser antes que rasgos notables deficiencias de las culturas, que en función de tales limitaciones fueron sometidas en el avance de la conquista.

El tercer capítulo de *Las corrientes literarias* marca el camino hacia la transculturación, con un vocabulario que oscila entre lo biológico y lo físico, vacilando entre lo que se había caracterizado como fusión y lo que ahora se identifica como injerto, a fin de definir la relación cultural: “Desaparecieron las formas superiores de la cultura nativa, pero no así muchas de las técnicas más humildes [...] injertándose sobre formas europeas” (62). Una convicción mucho más firme, en cambio, es la que distingue los estilos artísticos, adjudicando las convenciones al Renacimiento y las creaciones originales al Barroco y enfrentando, en consecuencia, los ejercicios de Garcilaso y Alarcón a los de Valbuena, quien ya “pertenece a una era de invención” (76).

La adaptación criollista de un inaugurador

En quien la transculturación alcanza una dimensión original es en Mariano Picón Salas, que antes de recurrir al término ofrece las condiciones ideales para su aplicación desde las páginas iniciales de *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (1944),⁶

5 No obstante, lo que distingue Henríquez Ureña de Sor Juana no es la capacidad de sintetizar culturas, sino la apertura de una línea de escritura femenina, que parece asentarse en cuestiones tonales y rítmicas, más próximas a la oralidad: “Tiene un auténtico timbre femenino, hasta en la estructura rítmica de sus frases, como la prosa de Santa Teresa o las cartas de la reina Isabel” (82).

6 Este texto es resultado de la experiencia docente de Picón Salas en universidades norteamericanas.

primero, en la dedicatoria a Alfonso Reyes, con quien se reconoce en su “común experiencia en América”, e inmediatamente después en la advertencia a ese monumento de erudición que es el libro. En este, en vez de plegarse al tono filológico de Henríquez Ureña, opta por la prosodia conversada, en la que los datos no se acumulan en un compendio, sino que fluyen con la naturalidad de quien convierte semejante acervo en una vivencia cotidiana. Es así como el autor plantea su propósito: ofrecer “la imagen más nítida que me fue posible del proceso de formación del alma criolla” (9). Ya no es el espiritualismo hegeliano el que exige sus derechos, sino la indagación del alma; en lugar del universal abstracto que resuena en la filosofía, es la criollidad la que se impone desde el rastreo cultural.

Por eso, la figura que le corresponde a Picón Salas no es la del estudioso enclaustrado en su gabinete, sino la del rastreador que va siguiendo la huella en el terreno, a cielo abierto. Dando continuidad al tipo humano que Sarmiento diseña en el *Facundo* (1845), y acaso reconociendo la funcionalidad que a ese mismo retrato del rastreador de la cultura local le concedió Ricardo Rojas en la *Historia de la literatura argentina* (1917-1921), el crítico venezolano estima que “no es mucha vanidad reclamar en este campo de estudios un modesto sitio de rastreador” que recorre las creaciones verbales en una geografía extendida, “desde las estepas del río Bravo hasta la helada pampa patagónica” (Picón Salas 10, 14).

Una de las primeras particularidades del enfoque de Picón Salas es la división entre culturas indígenas, que supera la de los límites geográficos. No se trata de las fronteras nacionales establecidas tardíamente en América, sino del conglomerado de relieves y de regiones que comporta la distribución poblacional de los habitantes iniciales de México, Guatemala, Perú, el arco antillano, Brasil y Venezuela, de modo tal que se pueda establecer un parentesco entre araucas y caribes con “la lejana familia de los guaraníes” (18). Cuando la comparación de culturas se une con el eje temporal, se asiste a conclusiones asombrosas que desafían la historia del arte occidental: así, en un vaso de Tiahuanaco se presiente el surrealismo contemporáneo y en un animal monstruoso que ornamenta las producciones centroamericanas se reconocen las “quimeras animalísticas de Picasso en su cuadro *Guernica*” (21).

La transculturación en su definición más estricta, tal como aparece en el ensayo de Ortiz, queda plasmada en el mito, que registra una doble vertiente: por un lado, su explicación de un origen acudiendo a justificaciones

de diversas procedencias; por el otro, la recuperación y modificación de la cultura indígena promovida por europeos letrados que no pudieron sustraerse al impacto de ese estímulo. La unificación de ambos aspectos consta en narraciones mitológicas “como el *Popol Vuh* o el libro de *Chilam Balam de Chumayel*”, textos que “fueron escritos por mano india o mestiza pero con influencia ya de los invasores europeos” (Picón Salas 23). La transculturación de lo americano y lo español aparece sobre este trasfondo de semejanzas trazado de antemano por Picón Salas, en el cual se establece la comunidad de los mitos de origen. La tendencia antropológica detrás de tales formulaciones no llega a fijarse en similitudes de orden estructural sistemáticas, como lo establecerá unos años más tarde Claude Lévi-Strauss. Apenas insiste en expandir hacia la literatura las similitudes ya señaladas en las primeras páginas sobre el arte pictórico. Así, el uso indígena de la metáfora que campea en el *Chilam Balam* tiene parecidos evidentes con el lenguaje de los oráculos griegos y con las prácticas de la Esfinge: “el señor ‘preguntador’ habla a los hombres y los inquieta y sorprende con su lenguaje figurado” (30). La confirmación de la penetración cultural hispánica en los ejercicios mayas redundante en la “metamorfosis simbólica” que promueve (30). Insinuando una idea que alcanzará formulación de hipótesis en Rama, Picón Salas se detiene en el “adornado y melancólico idioma maya” (34), que parece operar como precondition para el Barroco de las Indias, de manera que apuntala la posibilidad de que el Barroco sea en verdad un invento americano, tal como expondrá con mayor desenfado un ensayo bastante posterior del codificador de la transculturación (véase Rama, *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*).

En el segundo capítulo de su recorrido, Picón Salas se adhiere al vocabulario biológico de Henríquez Ureña, cuando declara que “la cultura hispanoamericana injerta lo español sobre un subsuelo autóctono primario” (37), y agrega la observación de Lucas Alamán según la cual semejante proceso significa “que las fuerzas de destrucción de la conquista no fueron tan crueles que agotaran toda expresión original; y que lo que se destruyó encontró su equilibrio en las adquisiciones nuevas” (37). La impregnación naturalista se empeña en buscar el equilibrio, mitigando, en función de ese estado deseable, los efectos de la violencia operada sobre lo autóctono. En este punto, Picón Salas también concuerda con Henríquez Ureña en que la conquista española fue menos virulenta que la cumplida por otras potencias

coloniales, ya que la Corona hispana trasladaba su cultura íntegra a los territorios que descubría, mientras los ingleses empleaban “el estilo inferior de factoría” (37), cuyo propósito era eminentemente expoliador. Una observación lateral permite desarrollar mejor tal contraste: el aventurero español reviste los rasgos del pícaro, de modo que en su fisonomía conquistadora las dos figuras se superponen. La especulación económica queda relegada frente al afán aventurero. El pícaro se erige en un arquetipo desafiante antes que plasmarse como un ejecutor obediente.⁷ Sobre semejante materia hispánica, en la que abundaban los analfabetos, el trópico no debió ejercer el efecto de inversión que cumplió en cambio sobre los “contabilistas alemanes”, a quienes relajó moralmente (47).

El tercer capítulo reconoce ya desde el título el impacto del concepto de transculturación. “De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación” admite la deuda con el “útil neologismo de don Fernando Ortiz” (59), y acaso refiriéndose a las dos preocupaciones centrales de Henríquez Ureña en América, Santo Domingo y México, postula a ambos espacios como ejemplos contrapuestos de transplante cultural, pues mientras La Hispaniola prescinde de tradición indígena, en México “lo autóctono pugnará por incorporarse o metamorfosearse en el estilo español” (53). La isla, en consonancia con el proceso mexicano, se muestra como el lugar ideal para el desarrollo de la utopía y se presenta como “la antesala de lo fabuloso americano” (57), en que encuentran cobijo las fantasías de isleños que se van enhebrando en la política americana y sus adyacencias: la de Martí, la de Hostos, la del propio Henríquez Ureña y, más sesgadamente, la de José Rizal.⁸

Si en Picón Salas el útil neologismo del cubano designa el capítulo III, en el texto del propio Ortiz no solamente da título al capítulo “Transculturación del tabaco cubano”, sino que se incluye asimismo en el parágrafo “Del

7 Conviene recordar en este punto el señalamiento de Henríquez Ureña según el cual, tras el extenso silencio impuesto por la Corona a la publicación de novelas en América, la primera obra del género que se imprime en tierras locales es precisamente un texto picaresco: *El periquillo sarniento* (1816), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (*Las corrientes literarias* 112).

8 Aunque Rizal nació en Filipinas y tenía antepasados malayos, su participación en la independencia del archipiélago respecto de España permite ponerlo a la par de los independentistas americanos. El gesto más decidido, en el sentido de incorporarlo al orden latinoamericano, lo realiza Rama, cuando incluye la novela tagala *Noli me tangere* entre los diez primeros títulos publicados por la Biblioteca Ayacucho.

fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba”. En este, el término se ofrece como alternativa local para caracterizar un fenómeno del que no existía un equivalente estricto en español, por su originalidad, al tiempo que sirve para desafiar el aplanamiento conceptual con el que amenaza la academia norteamericana, desde la imposición de *aculturación*: “es un neologismo y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente” (Ortiz 92). La transculturación designa el

permanente y no resuelto enigma de la cultura hispano-americana, o sea el de la imitación y transplante [sic] de las formas más elaboradas de Europa [...] y la intuición que despunta en algunos frailes y misioneros [...] de que hay que llegar al alma de la masa indígena por otros medios. (Picón Salas 59)

El fenómeno, al tiempo que tiende hacia la formulación de una cultura criolla, reconoce a los religiosos como los primeros intelectuales por la tarea que se imponen, en su papel de élite letrada (63), que será continuada con mayor eficacia en siglos sucesivos por un grupo particular de la Iglesia: la Orden de los Jesuitas. El reemplazo de los curas por los intelectuales es correlativo con el paso de la naturalización preferida por los frailes a la artificialidad impulsada por el Barroco como una especie de corrupción de la naturaleza. Picón Salas insiste bastante en esta diacronía histórica y estilística, subrayando que “a medida que la iglesia se hace más rica, los estilos se ennoblecen hasta llegar ya en el último tercio del siglo xvi a las elegantes estructuras del plateresco” (79). En términos arquitectónicos, se trata del paso del “templo-fortaleza o escuela de evangelización de los primeros días misioneros” al “ornamentadísimo templo barroco” (94); es decir, el tránsito de la Iglesia como bastión contra los infieles, lo que explica la aplicación de métodos inquisitoriales en América, a la ostentación de las catedrales virreinales. El paso del Barroco al Neoclasicismo, a su vez, culmina el proceso de secularización, al conducir del esplendor eclesiástico a la obra pública: de iglesias y monasterios a paseos, fuentes y estatuas (181).

Pero antes de tal desvío, es en la figura de Juan de Zumárraga en quien se perfila la transculturación, menos como un efecto inevitable que como un propósito concreto: “Conciliar dos sociedades y dos mundos opuestos —el del conquistador ensoberbecido y el del indio medroso— es la difícil tarea

de justicia y equilibrio que corresponde a la iglesia en el pensamiento de un Zumárraga” (Picón Salas 61).⁹ La relevancia fundacional del proceso de transculturación comprende los aspectos concurrentes de la adaptación, la transformación y la compenetración en el establecimiento de una originalidad americana:

El motivo europeo se transforma, o bien las necesidades del ambiente le imponen un imperativo de adaptación. En ese fenómeno de afloramiento de lo nativo y compenetración con lo indígena se cifra lo más original de nuestra cultura desde el siglo XVI. (69)

Los aspectos señalados tienen sus manifestaciones en prácticas y productos culturales. La adaptación se produce cuando fray Toribio de Benavente adopta el nombre de Motolinía, “con que se nombra en la lengua de Tlaxcala la virtud de la pobreza” (74); ya en el orden de la traducción cultural, se verifica en la equivalencia que impone Carlos de Sigüenza y Góngora entre Quetzacoátl y el apóstol Santo Tomás (157), durante el auge del Barroco novohispano. La transformación consta en los textos de los frailes historiadores que toman la perspectiva de los indígenas, quienes proveen así la pauta para trazar una comparación interamericana entre los ejercicios de Álvaro Tezozomoc y Alva Ixtlilxóchitl en México y la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala en Perú. La compenetración encuentra su manifestación mayor en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, obra insólita por medio de la cual “lo indígena se puede armonizar con lo más refinado del humanismo europeo” (75).

9 Una especulación con respecto al papel de los religiosos en México, forzando la transculturación, se puede ver en el drama de Rodolfo Usigli *Corona de luz* (escrito en 1964 y publicado al año siguiente), en el que aparecen como contemporáneos estrictos Juan de Zumárraga, Toribio de Benavente (Motolinía), Bartolomé de las Casas, Martín de Valencia, Pedro de Gante, Vasco de Quiroga y Bernardino de Sahagún. El propósito del cónclave sacerdotal es fraguar un milagro (por orden del emperador Carlos V) que instituya a la Virgen de Guadalupe como deidad local, pero el milagro verdaderamente ocurre y convierte a la Guadalupe en el centro de la veneración de los mexicanos. En el recuento de Picón Salas, la figura clave en “esa pedagogía cristiano-india” fue Pedro de Gante, creador del Colegio de San Francisco de México, en el cual se conservó “una élite indígena que de cierto modo evita la absoluta y fatal proletarización de toda la raza vencida” (72).

La fijación crítica de un codificador

El que establece en forma definitiva para la teoría literaria latinoamericana el concepto de transculturación es Ángel Rama, quien lo conoció gracias a la frecuentación amistosa con Darcy Ribeiro, favorecida por el exilio que el antropólogo brasileño cumplió en tierras uruguayas, a partir del golpe de Estado de 1964 en su país.¹⁰ La noción acude a resolver no solo la cuestión de la conquista de América y sus consecuencias sobre las culturas implicadas, sino que media en otros conflictos, por ejemplo, el que suscita la comarca como criterio de intersección entre la dimensión horizontal de la región y la dimensión vertical de la cultura. En verdad, lo que late detrás de todas esas iniciativas de innovación e independencia teórico-críticas es la búsqueda esperanzada de la utopía de una síntesis armónica latinoamericana.

Si bien la idea de transculturación resulta entronizada ya desde el título *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), el desarrollo no se restringe a ese volumen ni a los aspectos puramente narrativos, de lo que dan constancia *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (1982) y *La ciudad letrada* (1984). El origen del término procede de Ortiz, quien lo ofrece como alternativa a la aculturación que dominaba en el funcionalismo norteamericano. Precisamente, la circunstancia de que Ortiz entablara un diálogo profesional con el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski —liberado en parte de la carga que suponía la escuela norteamericana y su terminología, al situarse en la órbita del funcionalismo inglés— contribuyó a la difusión del concepto (Barros Cunha 120). La principal disidencia de Ortiz con respecto al funcionalismo clásico era que las motivaciones que producen los hechos no eran concebidas por él como elementos fijos sino variables.

En la inauguración conceptual de Ortiz, se puede entrever que el término es proclive a los superlativos, acaso como una manifestación de tosquedad retórica para instalar la originalidad del fenómeno: la palabra resulta propicia para definir los “variadísimos” fenómenos cubanos derivados de “complejísimas” transmutaciones de culturas; “la verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (Ortiz 93).

10 Sobre la relación de Rama con Darcy Ribeiro es útil la sistematización del artículo “O papel do intelectual, a cultura e a Biblioteca Ayacucho. Antonio Candido, Ángel Rama e Darcy Ribeiro” de Haydée Ribeiro-Coelho.

Más adelante, Ortiz asocia la palabra menos al “injerto” en que coincidían Henríquez Ureña y Picón Salas que al “amestizamiento” (94) en el que confiaba Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), y establece una comparación con Europa, en la que quedan anuladas todas las especulaciones respecto del adelanto cultural, de los grados de civilización y la línea del progreso que había pregonado el positivismo, dado que en América se cumplió en cuatro siglos lo que en Europa demandó cuatro milenios: “Lo que allí fue subida de rampa y escalones, aquí ha sido progreso a saltos y sobresaltos” (94).

En la renuncia a la metafórica biologicista reconocerá Rama la aptitud de este predecesor para fijar una noción novedosa. Ortiz no solamente admitió el carácter de colisión del cruce cultural, sino que eliminó cualquier resabio determinista que lo describiera como “proceso transitivo de una cultura a otra”, con parcial desculturación y creación de neoculturación (96). La mayor resistencia al término y a su conceptualización provino de Gonzalo Aguirre Beltrán, quien lo fustigó en *El proceso de aculturación* (1957), desatando una polémica (Barros Cunha 118-126) que, no obstante, no logró disputarle a la transculturación su carácter ni liquidarla en lo sucesivo como noción, justamente por la originalidad que Rama —conocedor del entredicho— le reconoce y por el papel beligerante que cumple para quien exhibe “una inconformidad con los estudios y teorías venidos del exterior y un ansia por pensar a América Latina a partir de elementos producidos por la cultura del continente” (Ortiz 131).

La convicción que lleva a Rama a convertir la transculturación en bandera teórica es que mientras haya dependencia política es ilusoria la autonomía intelectual y que resulta tan necesario crear una crítica propia como una nomenclatura original (véase Croce, “Ángel Rama: la utopía americana”). El lugar de enunciación que escogió, el propio espacio latinoamericano, determinó el destino de circulación de sus obras y lo convirtió en un autor relativamente ignorado por las academias metropolitanas mientras estaba produciendo su teoría. Solo fue rescatado bastante después de su muerte, especialmente a partir de mediados de los años noventa. El mejor ejemplo, en este sentido, es la compilación hecha por Mabel Moraña, editada inicialmente en 1997 en la Universidad de Pittsburgh.

La elaboración del concepto, para demostrar su efectividad real, no podía limitarse a la aplicación de una categoría antropológica que llevaba cuatro décadas, ni debía resignarse a las intuiciones brillantes pero de

escaso desarrollo teórico que habían mostrado sus antecesores Henríquez Ureña y Picón Salas, a quienes Rama conocía tanto por la necesidad de cubrir toda la bibliografía posible sobre su objeto de estudio como por la tendencia erudita que registraban ambos críticos y que el uruguayo admiraba como un modelo inalcanzable, algo que admite también respecto de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser. Pero el despliegue enciclopédico no era una orientación apropiada, y los atisbos sobre la originalidad latinoamericana que habían expuesto sus antecesores no podían conformarlo. Es así como Rama explora nuevas posibilidades de la transculturación a través de *Désintégration culturelle et processus d'acculturation* (1966), obra del antropólogo italiano Vittorio Lanternari (consultada en francés, reproduciendo la misma situación dramática de las condiciones de enunciación que aquejó a Rama). En Lanternari encontró Rama el fundamento esperanzador que requería para que el concepto no fuera puramente descriptivo y retrospectivo, sino también operativo e instrumental: la desintegración cultural que acarrea la aculturación es una etapa necesaria para la revitalización de la cultura interna (Barros Cunha 133). Acaso plegándose a la indagación psiquiátrica referida por Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1963) para el caso de Argelia, Lanternari se detiene en los problemas psíquicos de la descolonización y plantea que los extremos de la rigidez cultural y de la vulnerabilidad cultural son reacciones ante el choque de culturas, que reclaman grados de plasticidad cultural de una misma comunidad étnica (Barros Cunha 136-137), para no caer en el encierro absoluto ni en el avasallamiento.

Rama recupera estas tres situaciones para combinarlas con la “calle de doble mano” que ofrece Ortiz, en la cual ninguna de las culturas comprometidas en la transculturación puede reclamar, al término del proceso, un grado de pureza o incontaminación. Lo que no estaba contemplado en el esquema de Ortiz era que el concepto, que inicialmente definía la relación de una cultura externa con otra autóctona, se extendiera al intercambio de culturas dentro de una misma sociedad. Rama desarrolla este punto en *La ciudad letrada* al trazar la distancia entre oralidad y escritura, aunque acaso de modo demasiado esquemático y sin evaluar los intersticios entre sectores culturales, lo que puede deberse a que el libro no fue terminado por el autor y recibió una edición póstuma. En el caso de *Transculturación narrativa*, Rama concibe la figura del regionalista plástico que operaría

como mediador entre los extremos de vulnerabilidad y rigidez definidos por Lanternari (Barros Cunha 145).

La presencia de esta teoría superpuesta a la de Ortiz, tomado como fundador conceptual, confirma la constante atención de Rama a la actualización teórica. Acaso arraigándose en este aspecto, algunos críticos afines al poscolonialismo han procurado ubicar a Rama como antecesor de la corriente (De la Campa 45); y no es necesario aclarar que Rama no puede ser responsable por los usos que se hagan de su teoría. De todos modos, resulta imposible conciliar las pretensiones poscoloniales con la intuición a la que reiteradamente se plegó Rama y con la utopía a la que procuró darle el sustento teórico que faltaba en Henríquez Ureña y en Picón Salas, defendiendo la transculturación como síntesis superadora de culturas originalmente enfrentadas, como modo de trascender un binarismo simplificador. La voluntad se impuso en su empresa sobre el método; el optimismo de la voluntad intentó liquidar el pesimismo (o al menos las limitaciones) de la razón. El localismo en el que se centró Rama apuntaba a la utopía de América; no era, como en los tanteos poscoloniales, el disimulo del agotamiento del modelo global. En efecto, la breve estadía de Rama como profesor en la Universidad de Stanford es una suma de desdichas, como consta en el *Diario* que lleva entre 1974 y su muerte en 1983, cuando un accidente aéreo en los alrededores de Madrid acabó con su vida, junto con la de su esposa Marta Traba y la de los escritores Jorge Ibarguengoitia y Manuel Scorza. Rama no pretendió, como Henríquez Ureña y Picón Salas, escribir un libro que operara como apoyo en los cursos que dictaba a alumnos norteamericanos, a quienes había que revelarles una literatura que les resultaba ajena. Al contrario, Rama se esforzó por elaborar una teoría que para sus antecesores se resolvía en un tanteo con vistas a la sistematización de ese conjunto heterogéneo. El crítico uruguayo prefirió limitarse a la narrativa latinoamericana y producir un modelo cuya aplicación se verificó menos restrictiva de lo que su elaboración hacía prever.

La transculturación tiene carácter creativo y no reactivo: es, para enunciarlo en términos benjaminianos, la recuperación de la tradición latinoamericana en el momento de peligro a causa del avasallamiento autoritario; por ello, adquiere mayor relevancia que el concepto le haya sido transmitido a Rama por Ribeiro, un antropólogo empeñado en encontrar la particularidad latinoamericana, en un contexto de exilio. Ribeiro constituye una

originalidad en sentido doble: por un lado, al incorporar a Brasil al orden latinoamericano, del que suele ser expulsado sin más justificación que la lengua no hispánica; por otro lado, al resistir el modo prejuicioso en que se practicaba la antropología en su país, cuyo epítome es la obra máxima de Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala* (1933). Frente a la generosidad del don que representa la creación de un concepto desde y para la cultura latinoamericana, resultan más mezquinas las críticas que quisieron arrasar la originalidad de la transculturación: tanto la de Neil Larsen, que la entiende como síntoma de la modernidad periférica, “una estrategia de contención de los sectores subalternos por un Estado que se escamotea detrás de un esteticismo populista” (citado en Trigo 148), como la de Abril Trigo, que acudiendo a una idea de Jesús Martín-Barbero convierte la transculturación en la réplica latinoamericanista a la transnacionalización de los medios en la década de 1980 (151).

El abordaje que postula Trigo procura sepultar la relevancia de la propuesta de Rama y desconocer que contra el funcionamiento mediático la voluntad del crítico es la de rechazar la homogeneización. Sería más atinado sostener que la transculturación es la versión optimista de la heterogeneidad que planteaba Antonio Cornejo Polar, en cuanto se enfoca en las respuestas y soluciones artísticas a la profusión cultural en que surgen tales creaciones; mientras que la heterogeneidad cultural “describe los efectos sociales de la modernización en la periferia” (Perus citado en Trigo 154). La única propuesta acertada en este punto parece ser la de reunificar a Rama y a Cornejo Polar, estableciendo que la utopía americana, en la crítica, pasa por la conciliación de las figuras más relevantes, en el empeño de sistematizar la cultura latinoamericana en la segunda mitad del siglo xx.

En la transculturación narrativa es posible reconocer el sustento del sistema literario latinoamericano, aunque destacando la ausencia de uno de los elementos que Antonio Candido propone como principio del sistema: el del público. Lo que Rama no alcanzó a identificar en sus investigaciones, y por eso lo intentó crear mediante la publicación de sus ensayos críticos, fue la formación de un público para la literatura transculturada. El programa crítico muta así en misión intelectual y Rama se entrega a ella con la misma convicción que lo llevó a denostar la academia norteamericana durante su

paso por Stanford (véase Rama, *Literatura, cultura, sociedad*), recuperando la vocación de Henríquez Ureña y Picón Salas de construir y fundamentar una cultura que permitiera sostener la utopía de América.

Quizás el mejor ejemplo de esa fe utópica sea la Biblioteca Ayacucho. Creada en 1974, en Venezuela, en el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, que estableció la derrota definitiva de los ejércitos realistas en América, su divisa política, que se advierte en el número inicial de la serie, la *Doctrina del Libertador* de Simón Bolívar, orientó el canon de obras y autores latinoamericanos escogidos. El proyecto, del que Rama operó como director editorial, tiene continuidades y originalidades con respecto a su antecedente, la Biblioteca Americana, creada por Henríquez Ureña en 1945, en la que resonaba el nombre del emprendimiento llevado a cabo por Andrés Bello en 1823, en Londres. La originalidad está en incorporar las Filipinas (*Noli me tangere*, la novela tagala de José Rizal, aparece entre los diez primeros títulos publicados) y celebrar la integridad latina de América, mediante la inclusión de Jacques Roumain con *Gobernadores del rocío*. La continuidad atañe al orden lusoparlante, en que se alistan varios brasileños: Mário de Andrade, Gilberto Freyre y, previsiblemente, Darcy Ribeiro. Lo que no podía faltar en el conjunto de Ayacucho era el recorrido por las fuentes mismas de Rama. Así como *La utopía de América* reúne los ensayos de Henríquez Ureña, *Viejos y nuevos mundos* selecciona la producción de Picón Salas en varios géneros. Es sintomático que se eviten en este caso los títulos más conocidos de ambos autores y los que tienen mayor incidencia en el sistema que diseña Rama, aunque no habría que descartar conflictos editoriales entre el Fondo de Cultura Económica, propietario de ambas ediciones, y la Fundación Ayacucho. En la colección, predominante aunque no exclusivamente literaria, era de esperar además la edición del antecedente más significativo para enunciar la transculturación: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz. El creador del concepto encontró así un lugar de privilegio en la difusión de la cultura continental y Rama reconoció con esta voluntad canonizadora a su inspirador, al tiempo que asentó la tradición latinoamericana, en un recuento capaz de atenuar la condición puramente prospectiva de la utopía, optando por el desarrollo teórico para convertirla en un instrumento de reunificación eficaz.

Conclusión

La cultura latinoamericana, como resultado de la intersección productiva entre la cultura hispánica y las culturas locales, constituye un problema teórico que preocupó a los intelectuales más brillantes del siglo xx en el continente. En los ensayos de Henríquez Ureña se suceden intuiciones productivas, destellos que se articulan en las conferencias de Harvard en los años cuarenta y en el libro *Las corrientes literarias en la América hispánica*, todavía apegado a un repertorio metafórico, adquirido en la formación filológica, y a los principios de la analogía, con el fin de aproximarse a aquello para lo que no encontraba una designación específica. Por la misma época, Picón Salas logra incorporar el concepto de transculturación, traído desde la antropología por Fernando Ortiz, con un doble propósito: insertar a la literatura en un marco amplio de estudios culturales e identificar a la cultura local como una zona de cruce y reformulación de fenómenos hispanos, designándola cultura criolla.

Casi cuatro décadas más tarde, la tarea de codificación del canon latinoamericano cumplida por Rama en la Biblioteca Ayacucho, en la cual integra volúmenes de Henríquez Ureña y de Picón Salas, reclama un ajuste que, retomando las configuraciones culturales trazadas con un método diverso por sus antecesores, especifique la originalidad local en la transculturación narrativa, de forma tal que, sintetizando en la crítica el proceso de cuatro siglos, este término provea una categoría propia de la teoría continental. La transculturación opera así no solo como dimensión teórica de la originalidad latinoamericana, sino también como salvaguarda ante las tentativas metropolitanas de avasallar la cultura y la crítica producidas en y para América Latina. De este modo, los intentos de identificación de lo latinoamericano no solamente superan la imprecisión inicial que pedía en préstamo conceptos biológicos como el de injerto, en Henríquez Ureña, sino también la limitación temporal al período independentista, como en el caso de la cultura criolla distinguida por Picón Salas, para alcanzar una noción operativa como la de transculturación, que no se restringe a la reconstrucción histórica, sino que se instala como elemento productivo enfocado especialmente en la narrativa contemporánea.

Obras citadas

- Barros Cunha, Rosali. *Transculturación narrativa. Seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de la historia”. *Conceptos de filosofía de la historia*. Trads. Héctor A. Murena y D. Vogelmann. Buenos Aires: Terramar, 2009. 65-76. Impreso.
- Bosi, Alfredo. *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Trads. Eduardo Rinesi y Jung Ha Kang. Madrid: Universidad de Salamanca, 2005. Impreso.
- Campa, Román de la. “El desafío inesperado de *La ciudad letrada*”. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Universidad de Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 29-54. Impreso. Serie Críticas.
- Candido, Antonio. “La mirada crítica de Ángel Rama”. *Ángel Rama y los estudios literarios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 287-294. Impreso. Serie Críticas.
- Coelho, Haydée Ribeiro. “O papel do intelectual, a cultura e a Biblioteca Ayacucho. Antonio Candido, Ángel Rama e Darcy Ribeiro”. *Ángel Rama. Um transculturador do futuro*. Eds. Flávio Aguiar y Joana Rodriguez. Belo Horizonte: UFMG, 2013. 119-136. Impreso.
- Croce, Marcela. “Ángel Rama: la utopía americana destellando en un momento de peligro”. *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires: Corregidor, 2013. 127-162. Impreso.
- . “Ángel Rama: una teoría literaria para los países dependientes”. *Literatura, crítica e industrias culturales en el Mercosur*. Número especial de *El Matadero* 6 (2006): 173-193. Impreso.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Las ideologías de la teoría*. Trad. Mariano López Seoane. 2008. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. Eds. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. Impreso. Colección Archivos.
- . *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Trad. Joaquín Díez-Canedo. 1949. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.

- Moraña, Mabel, ed. *Ángel Rama y los estudios literarios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. Impreso. Serie Críticas.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1940. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. Impreso.
- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1944. Impreso.
- Rama, Ángel. *Diarios 1974-1983*. Buenos Aires: El Andariego, 2006. Impreso.
- . *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Comps. Pablo Rocca y Verónica Pérez. Montevideo: Trilce, 2006. Impreso.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. Buenos Aires: El Andariego, 2007. Impreso.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina (1917-1921)*. 9 vols. Buenos Aires: Kraft, 1960. Impreso.
- Trigo, Abril. “De la transculturación (a/en) lo transnacional”. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 147-172. Impreso. Serie Críticas.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de luz*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1965. Impreso.

Sobre la autora

Marcela Croce es doctora en Letras y profesora de Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Además de colaborar con revistas nacionales y extranjeras, ha dictado cursos en universidades brasileñas y encabeza un equipo de investigación sobre literaturas comparadas en América Latina. Es autora de los libros *CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Oswaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas. Crítica de la razón polémica* (2005) y las compilaciones *Polémicas intelectuales en América Latina* (2006) y *La discusión como una de las bellas artes* (2007). Dirigió y colaboró en la trilogía *Latinoamericanismo*, que comprende *Historia intelectual de una geografía inestable* (2010), *Una utopía intelectual* (2011) y *Canon, crítica y géneros discursivos* (2013). En otro orden, publicó el ensayo cultural *El cine infantil de Hollywood* (2008) y el ensayo biográfico *Jacqueline du Pré, el mito asediado* (2009). Su último libro es *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada* (2015).

Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin

William Díaz Villarreal

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

[wdiazv@unal.edu.co](mailto:w Diazv@unal.edu.co)

Este trabajo se ocupa de la noción de lo clásico en tres autores: Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin. En el primero, lo clásico supone la imposición de un orden a partir del desorden del material natural, mientras que el segundo recurre a metáforas organicistas para concebirlo como el resultado de un estado de madurez de la cultura. Estos dos sentidos confluyen de un modo negativo en las ideas de Benjamin, cuya perspectiva está marcada por la idea de redención: él desvaloriza, en cierto modo, el sentido tradicional de lo clásico, pero al concebirlo como una acumulación de ruinas, busca hacer estallar sus posibilidades revolucionarias.

Palabras clave: lo clásico; tradición; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

Cómo citar este texto (MLA): Díaz Villarreal, William. “Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 121-146.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/11/14; aceptado: 16/03/15.



The Classic and Tradition in Paul Valéry, T. S. Eliot and Walter Benjamin

This work describes the meaning of the idea of the classic in three authors: Paul Valéry, T. S. Eliot and Walter Benjamin. For the first, the classic entails the imposition of an order beyond the disorder of natural material, while the second uses organic metaphors to conceive it as the result of a state of maturity of a given culture. These two meanings converge in a negative way in the ideas of Benjamin, whose perspective is marked by the idea of redemption; he devalues, as it were, the traditional meaning of classic but, by conceiving it as a collection of ruins, he tries to detonate its revolutionary possibilities.

Keywords: the classic; tradition; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

O clássico e a tradição em Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin

Este texto descreve o sentido da noção do clássico em três autores: Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin. No primeiro, o clássico supõe a imposição de uma ordem nascida da desordem do material natural, enquanto o segundo utiliza metáforas organicistas para concebê-lo como o resultado de um estado de maturidade da cultura. Esses dois sentidos confluem de uma maneira negativa nas ideias de Benjamin, cuja perspectiva está marcada pela ideia da redenção: ele desvaloriza, de certa forma, o sentido tradicional do clássico, mas, ao concebê-lo como uma acumulação de cacos, procura fazer estalar suas possibilidades revolucionárias.

Palavras-chave: o clássico; tradição; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

I

Entre finales del siglo XIX y 1930, más o menos, lo clásico (y el clasicismo) fueron términos muy usados para defender aquello que los críticos y poetas consideraban una necesidad histórica: la refundación de la literatura después de la omnipresencia a lo largo del siglo XIX del romanticismo. En sus ensayos sobre el simbolismo de las décadas de 1920 y 1930, Paul Valéry insistía en que una de las motivaciones centrales de este movimiento era la búsqueda de un orden renovado que se opusiera a las efusiones sentimentales de los poetas románticos. Afirmaba en su conferencia “Situación de Baudelaire”, de 1924, que en términos generales los poetas románticos habían descuidado en la elaboración de sus obras casi todo aquello que le demanda al pensamiento esfuerzo y atención. En la medida en que buscaban efectos de choque, extrañamiento y contraste, los románticos olvidaban la mesura, el rigor y la profundidad. De forma contraria, el clasicismo supone una vuelta al orden, privilegia la reflexión y el refinamiento. Un poeta clásico es, en pocas palabras, “el escritor que lleva un crítico en sí mismo, y que lo asocia íntimamente a sus trabajos” (*Œuvres* I 604).¹ Lo clásico implica “actos voluntarios y pensados que modifican una producción ‘natural’, según una concepción clara y natural del hombre y del arte” (*Estudios literarios* 177-178).

Para Valéry, este contraste entre romanticismo y clasicismo no es solamente conceptual, sino también histórico, pues “todo clasicismo supone un romanticismo anterior” (*Œuvres* I 604; *Estudios literarios* 177). Los románticos, afirma en una conferencia de enero de 1924, son como los primeros exploradores que se enfrentan a una tierra recién descubierta: se abren camino en una selva tupida “de vegetación excesiva y de frutos extraños que van de exquisitos a venenosos”, lo saquean todo, “abren boquetes entre las lianas y los matorrales”, y se dirigen a regiones desconocidas. Los clasicistas, en cambio, son como los exploradores civilizados que llegan después, “con sus ingenieros, sus arquitectos, sus diseñadores”, que ponen en su lugar lo que sus predecesores han saqueado y transforman en parque la selva ilimitada (*Œuvres* I 1749). En este sentido, “la esencia del clasicismo está en venir

1 En todas las citas del presente trabajo se respetan las cursivas del texto original. Se citan las traducciones al español cuando han estado disponibles. En algunas ocasiones, ha sido necesario introducir cambios para ser más fiel a los textos originales. En tales casos, se indica que las traducciones se han modificado.

después”, es decir, en constituir un orden tardío. El orden del clasicismo se impone después del desorden de los primeros descubrimientos; no es un producto espontáneo de la imaginación, sino de la imposición de la razón. Por eso, todos los artificios que supone la composición clásica siempre han de suceder “al caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales” (*Ceuvres I* 604; *Estudios literarios* 177), y la imposición de un orden clásico se manifiesta en un sistema claro y preciso de convenciones. Las tres unidades poéticas, los preceptos prosódicos, las restricciones verbales y, en general, las reglas en apariencia arbitrarias que constituyen la fuerza y la debilidad de todas las artes son indicios claros de su existencia.

La descripción de lo clásico como un orden de convenciones tiene en Valéry una clara dimensión antropológica y cultural, como lo sugiere en las entradas dedicadas a este asunto que publicó en el primer volumen de *Tel Quel* (1941), y que provienen de notas de 1929. Entre los antiguos griegos, afirma, el mundo celeste parece más ordenado que el mundo terrestre, y entre ambos mundos hay una diferencia cualitativa que impide cualquier tipo de reciprocidad. Lo que impresionaba a estas gentes “era el azar, *la libertad*, el capricho”, en suma, la “impresión que tenemos de la pluralidad y la indiferencia” de las posibilidades de acción del hombre y las cosas (*Ceuvres II* 563). Estas afirmaciones remiten a las opiniones expresadas en una carta de 1902 a André Gide: al contrario de lo que podría pensarse, “en las épocas llamadas ‘clásicas’ (antigüedad, siglo XVII, etc.) se cree en general en la posibilidad de lo arbitrario”, y es precisamente por eso que “*se introducen las leyes*” (*Ceuvres II* 1423). En los términos de la entrada a *Tel Quel*, el *fatum*, la voluntad divina, el destino o el orden de las cosas, es algo vago, pero a través de los ruegos, los sacrificios y las prácticas rituales es posible tener algún poder sobre aquellos acontecimientos en los que no puede haber acción directa. Por eso, para estos antiguos el acto de introducir orden tiene un fundamento divino: ellos “buscan alcanzar la belleza, es decir, darle a las cosas una forma que haga imaginar un orden universal, una sabiduría divina, el dominio del intelecto, todas estas cosas que no existen en la naturaleza cercana, tangible, dada, hecha toda de *accidentes*” (*Ceuvres II* 563). En otras palabras, la introducción de las leyes, propia de lo clásico, permite constituir *a priori* “una semejanza entre la obra de arte y el hecho natural concebido como el producto, o bien del *fatum*, o de la presencia y el poder divinos” (1423).

La introducción del orden clásico constituye, de este modo, la base del origen de las artes en Occidente: implica el reconocimiento de que la construcción de un orden racional, medible, describable a través de reglas y prohibiciones, permite el desarrollo y el despliegue de las artes, pues los preceptos formales, a pesar de ser convencionales, surgen de la experimentación y se validan como respuestas claras y definidas a problemas técnicos precisos. El horizonte ideal de lo clásico es un orden universal que puede ser captado por el intelecto, y ese es el orden al que aspira toda poesía y todo arte. Estas reglas, a menudo extrañas y siempre artificiales, que caracterizan al arte en sus períodos clásicos, tienen otra función práctica. Permiten que, por ejemplo, en la poesía clásica francesa, “la distancia entre el ‘pensamiento’ inicial y la ‘expresión’ final sea la más grande posible” (*Œuvres* II 564): entre la emoción recibida en el poema y la intención concebida en su creación hay un trabajo de la forma, un proceso de distanciamiento en el que desaparece el autor. “Un escritor clásico”, dice Valéry en un aforismo de la misma colección de *Tel Quel*, “es un escritor que disimula o reabsorbe las asociaciones de ideas” (563).

II

T. S. Eliot coincide con Valéry en este último punto. La despersonalización, uno de los temas centrales de su famoso ensayo “Tradicición y el talento individual”, de 1919, consiste en la separación necesaria que debe haber en un mismo poeta entre “el hombre que sufre” y “la mente que crea” (*The Sacred* 31; *Ensayos* 24). No es la personalidad lo que se expresa en un poema para Eliot; al contrario, la formación del poeta maduro supone un continuo sacrificio de esta, un proceso por el que la mente creadora logra vaciarse de las emociones personales, para que ella se llene del orden simultáneo de la tradición. La tradición en Eliot implica un sentido histórico que es “casi indispensable para cualquiera que siga siendo poeta después de los veinticinco años” (28; 19). Este sentido histórico no solo supone el hecho de que el poeta ha de escribir “con su propia generación en la médula de los huesos”, sino también “el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propia país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo” (28; 19). Este orden conforma un todo que está completo antes de la llegada del

escritor nuevo; él, si es verdaderamente original, ha de acomodarse a ese orden para alterarlo. “De esa manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad de lo viejo y lo nuevo” (28; 20).

Valéry plantea una noción de lo clásico que se asocia con el clasicismo y, en esa medida, se opone al concepto de romanticismo. Para él, el orden clásico es una síntesis de los escauceos anteriores que implica todo descubrimiento romántico, pero también es una ruptura con respecto al pasado. Por el contrario, en un ensayo de 1944 titulado precisamente “¿Qué es un clásico?”, Eliot afirma que el par antagónico clasicismo-romanticismo pertenece a la política literaria, y por eso suele levantar vientos de pasión: el uso elogioso o peyorativo que se haga de ellos depende del bando que uno esté defendiendo. La representación de la tradición que rige la mente de Eliot supone un esquema de pensamiento diferente al de Valéry. Por lo tanto, es decisiva la diferencia en la constelación de imágenes y palabras que ambos asocian con la noción de lo clásico. Valéry habla de convenciones, de rigor y de la pureza del ideal clásico; en Eliot, en cambio, lo clásico se vincula directamente con el organicismo, que suele servir para representar la tradición viva de un pueblo. Afirma, por ejemplo, que “si hay una palabra [...] capaz de sugerir en grado máximo qué quiero decir con el término ‘clásico’ es la palabra *madurez*” (*On Poetry* 54-55; *Sobre la poesía* 52). Un clásico solo puede darse “en una civilización madura, en una lengua y una literatura maduras; y tiene que ser obra de un espíritu maduro” (55; 52).

La idea de Eliot de lo clásico surge de su propia visión organicista de la tradición y la cultura. Como en cualquier organismo vivo, la madurez de una civilización o de un lenguaje es el producto de un largo proceso de gestación y preparación. Una literatura madura tiene una historia que le antecede, “historia que no es mera crónica, una acumulación de manuscritos y textos de una u otra clase, sino un progreso ordenado aunque inconsciente de una lengua para llevar a la realidad sus posibilidades propias dentro de sus propias limitaciones” (*On Poetry* 55-56; *Sobre la poesía* 53). La madurez implica, como el sentido histórico que encarna la tradición, “un sentido crítico del pasado, confianza en el presente, y ninguna duda consciente sobre el futuro” (57; 55).² Para Valéry, el orden clásico se impone para superar las

2 Traducción modificada.

limitaciones de la naturaleza, para elevar lo contingente y lo accidental a un orden intelectual puro. El concepto de Eliot de lo clásico, en cambio, está purgado de estas ideas de pureza, de racionalidad y de aspiración intelectual. Lo clásico para él supone cierto estado de madurez en el desarrollo orgánico de una tradición. De ahí se deriva su importancia como patrón de medida: lo clásico tiene un valor canónico porque nutre toda la tradición europea —que Eliot describe como un organismo cuyo torrente sanguíneo es el latín y el griego (*On Poetry* 70; *Sobre la poesía* 68)—, pero siempre resurge y asume diversas formas en las tradiciones nacionales. Según Eliot, el autor clásico se impone porque revela el genio total de un pueblo, porque agota su lengua al llevarla a la perfección y porque proporciona un criterio estético válido para varias tradiciones nacionales; de ahí que una de sus cualidades fundamentales sea la *comprehensiveness* (universalidad, amplitud o exhaustividad) (67; 65).

La visión materialista de Valéry asocia lo clásico con la nitidez y el vigor de la forma; en sus reflexiones, el concepto de lo clásico se expresa en términos de categorías duras, sólidas, perfectamente limitables y captables por el entendimiento. Las limitaciones que imponen la prosodia y las leyes del ritmo permiten la duración de la obra, esto es, la posibilidad de que sea fácilmente recordada, de que pueda pasar de generación en generación sin que su estructura sea mayormente alterada. Por eso, Valéry dice que la fuerza de lo clásico se encuentra en su voluntad de duración, y la duración solo es posible en la medida en que la obra es capaz de parecer diferente a aquello que hizo el autor. Una obra dura “porque se transforma” y porque es capaz de miles de interpretaciones sin alterar su forma. “La mejor obra”, dice en un fragmento de *Tel Quel*, “es aquella que guarda su secreto el mayor tiempo posible”. En la medida en que la duración de las obras es, en última instancia, la duración de su utilidad, puede ocurrir que la obra clásica desaparezca, que muchas generaciones no vean utilidad en ella y, por lo tanto, sean incapaces de reconocer que guarda un secreto. Hubo siglos en los que Virgilio no *servía* para nada, dice Valéry. Pero esto no afecta la duración de Virgilio, pues, es un hecho que todo lo que ha sido fabricado y no ha perecido puede resucitar (*Œuvres II* 562).

La perspectiva organicista de Eliot, en cambio, es reflejo de su mentalidad angloamericana y de influencia protestante, que busca promover una cultura profana sobre el modelo del canon bíblico (véase Marx 66). Por eso, para

él la caracterización de lo clásico, su localización histórica en el desarrollo de la tradición literaria, es objeto permanente de polémica. Goethe es un escritor clásico por sus aspiraciones universalistas, dice, pero su obra no tiene una significación semejante en todas las lenguas europeas; Alexander Pope sería el más clásico de los autores de la poesía inglesa, aunque solo en un sentido estrecho. Ambos carecen de las virtudes de Virgilio, el clásico total o perfecto de la cultura europea: él no solo agotó la lengua común de su tiempo, sino que su obra nos proporciona, además, un criterio estético sin el cual estamos condenados al provincianismo (*On Poetry* 69; *Sobre la poesía* 67). En Eliot, lo clásico se impone con la fuerza de un canon casi religioso, porque cataliza lo más puro de una tradición secular; precisamente por eso es objeto de una redefinición y una polémica permanentes.

El retorno a lo clásico es siempre una necesidad crítica, si se quiere mantener viva la savia de la tradición. Eliot dice en un ensayo de 1942, titulado “Lo clásico y el hombre de letras”, que hay que introducir a los clásicos en la educación, para contrarrestar el deterioro del estrato literario medio (*To Criticize* 151). Para Eliot, la defensa de los clásicos está fundada en la necesidad de preservar la literatura viva como una forma de luchar contra la barbarie (160), y esta lucha es siempre histórica. “Una de las funciones de la crítica”, continúa, “es servir como una pieza de engranaje que regula la cantidad de cambio en el gusto literario” (152). A pesar de utilizar la imagen mecánica del engranaje, Eliot tiene en mente el paradigma orgánico: la intervención racional de la crítica tiene como objeto último garantizar el funcionamiento orgánico de la tradición. La polémica y la crítica son correctivos del crecimiento antinatural de la cultura, es decir, de un desarrollo en el que la división rompe la armonía interna entre las partes, entre lo nuevo y lo antiguo. La cultura europea en su conjunto debe formar una unidad armónica, para lo cual está la crítica. En este sentido, los clásicos vendrían a ser estas obras que se imponen como un canon secular, porque cristalizan los momentos de madurez de esta tradición, y por eso ofrecen un criterio estético urgente en los momentos de fractura y disolución.

Para Valéry, retornar a lo clásico es una aspiración de todo arte que quiera hacer realidad el orden y la racionalidad que anhelan los seres humanos. Lo clásico ha de ser canónico porque es imitable, y lo que invita a la imitación del clásico no es su singularidad, como creen los románticos, sino su maestría. En otro fragmento de *Tel Quel*, Valéry sostiene que la maestría supone el

manejo de los medios del arte, y no el ser manejado por ellos; supone el hábito de pensar y crear nuevas combinaciones “a partir de los medios, y no de pensar la obra en función de ellos”. En cambio, la singularidad es una especie de espejismo, que en las obras maestras da luces sobre las potencias más profundas del ser humano: la singularidad es el producto de una maestría que, por azar o por algún don particular, es capaz de crear medios nuevos y, con ello, parece introducir un mundo nuevo en el mundo existente (*Œuvres II* 565). Para Valéry, el anhelo más alto de la humanidad no está en hacer que la tradición y la cultura maduren de acuerdo con su impulso natural, pues los impulsos naturales son caóticos, azarosos y, en esa medida, conducen fácilmente a la barbarie. La misión del hombre —si es que el hombre tiene una misión en la Tierra— está en elevar la naturaleza de su contingencia y participar de un ideal racional y ordenado. El orden clásico es así el reflejo de este mundo nuevo.

III

En 1931, Werner Jaeger recopiló las ocho conferencias de las Jornadas de investigación de la antigüedad clásica, de 1930, en un volumen titulado *El problema de lo clásico y lo antiguo*. Este libro fue reseñado por Walter Benjamin. De ello se hablará más adelante. Por ahora, vale la pena hacer referencia a uno de los trabajos de dicho libro, pues permite, por comparación, aclarar un aspecto decisivo del organicismo de Eliot. En la conferencia “Lo ‘clásico’ como un concepto histórico”, Helmut Kuhn afirma lo siguiente:

“Clásico” significa la madurez de una evolución histórica análoga al crecimiento orgánico. De conformidad con el carácter del quehacer humano, este acabamiento [*Vollendung*] es al tiempo solución de una tarea en cumplimiento y, en cuanto tal, ejemplar. Pero así como el acabamiento podría aparecer como cumplimiento tan solo en el “momento fecundo”, del mismo modo su carácter ejemplar solo se puede desenvolver conforme al tiempo histórico. (Kuhn 115; citado en Benjamin, *Kritiken* 292)

Como Eliot, Kuhn vincula la producción de lo clásico con un estado de madurez de la lengua, la literatura y la cultura. En ambos están presentes tanto la idea del crecimiento orgánico como la representación de los clásicos a partir

de las nociones de *Vollendung* (perfección y acabamiento) y ejemplaridad. El modelo de Kuhn es en gran medida organicista. Lo clásico es, por un lado, ejemplar y, por el otro, “el punto alto de un desarrollo evolutivo”. Por eso, este concepto no puede separarse “del problema del concepto de evolución histórica”, que es representable a través de analogías biológicas. Esto es lo que señalan las nociones de crecimiento, madurez y marchitamiento, así como de la representación cíclica de la historia (véase Kuhn 111-112).

Sin embargo, la representación organicista de lo clásico es insuficiente para Kuhn, pues deja de lado una de las cualidades fundamentales del desarrollo cultural: “La fruta no sabe nada de la flor, la semilla no sabe nada del fruto a partir de cuya corrupción se desarrolla”; en cambio, “el desarrollo cíclico histórico tiene una forma característica de saber de sí mismo” (112). Esta especie de autoconciencia histórica entraña un momento de racionalidad que corrige, por así decirlo, la profunda espontaneidad del modelo organicista. Eliot también supone ciertos estados de la cultura en los que se alcanza la madurez que permite dar origen a los clásicos y sugiere que estos no surgen de un modo espontáneo, ni son el reflejo inmediato de la totalidad de la vida. A pesar de su representación orgánica de la tradición, Eliot no concibe la creación artística como la manifestación inmediata de fuerzas naturales. La producción de la obra, incluso en el mundo clásico, obedece a procesos de transformación de la emoción y el sentimiento que se llevan a cabo, como afirma Eliot en “Tradicción y el talento individual”, a altas presiones y temperaturas (*The Sacred* 31; *Ensayos* 25). Aunque la cultura y la tradición pueden representarse a través de imágenes orgánicas, para Eliot existe siempre una distinción clara y definitiva entre los procesos artísticos y los procesos naturales *per se*.

Por otro lado, en la medida en que los productos de la cultura no son una pura manifestación espontánea, la idea de Kuhn del carácter ejemplar de lo clásico coincide parcialmente con lo que Eliot entiende como *comprehensiveness*: la capacidad para proporcionar un criterio estético válido para varias tradiciones nacionales. No obstante, cuando habla de la *comprehensiveness* de Virgilio, Eliot no enfatiza las reminiscencias organicistas o naturalizantes del concepto de tradición, sino, ante todo, ciertos criterios de canonicidad. Eliot vincula explícitamente lo clásico y la formación de un canon secular, mientras que Kuhn concibe al primero como meramente derivado de las condiciones históricas y culturales. En otras palabras, el modelo de la filosofía

de la historia de Kuhn deja de lado lo que Eliot dice ya en las primeras líneas de “¿Qué es un clásico?”: que cualquiera que sea la definición general de lo clásico “no puede excluir a Virgilio —podemos decir sin vacilar que debe tenerlo expresamente en cuenta—” (*On Poetry* 53; *Sobre la poesía* 50).³ En cierto modo, Eliot le da la vuelta a la argumentación de Kuhn: el concepto de lo clásico no se desprende de una filosofía parcialmente organicista de la historia, sino que la representación orgánica de la cultura solo tiene sentido cuando permite dar cuenta del autor clásico por excelencia, Virgilio. Ambos coinciden en la noción de madurez como requisito para el surgimiento del clásico; sin embargo, en la visión de Eliot, el poeta latino se impone como la forma canónica del orden clásico, y la teoría que moviliza la comprensión del concepto de lo clásico debe partir de su reconocimiento como tal.

Esta posición de Eliot es contradictoria y, desde un punto de vista socio-lógico, dogmática. Por un lado, la imposición de un canon secular a partir de Virgilio exige un estado de cosas en el que las obras de arte no surjan de valores y creencias heterogéneas y en conflicto constante, sino de una variedad y riqueza articulada armónicamente en una totalidad orgánica. Pero es un hecho que la sociedad moderna no es armónica, es más bien fracturada y heterogénea. En estas condiciones, las tensiones no resueltas entre los valores y las creencias individuales no se ajustan entre sí; en cambio, conducen, entre otros fenómenos importantes, a la imposición de valores dominantes, lo cual produce siempre nuevas tensiones y diferencias. Esta forma de concebir el desarrollo cultural es, en el siglo XX, característica de las aproximaciones marxistas al arte y la literatura. Raymond Williams, por ejemplo, ve la tradición, en contra del marxismo ortodoxo, como una fuerza activa que le da forma a la cultura. En la práctica, la tradición es “la expresión de las presiones y los límites hegemónicos y dominantes” (Williams 115). Por eso, las tradiciones son un elemento central de la organización social y cultural. Ellas tienen un sentido positivo, pues le proporcionan a la cultura el significado de una continuidad histórica determinada; no obstante, también hay un sentido negativo en las tradiciones, ya que, al ser procesos de selección y descarte, ellas dejan por fuera enormes áreas de prácticas culturales. Así, la lucha por y contra una tradición selectiva

3 Traducción modificada.

es “comprensiblemente una parte importante de toda la actividad cultural contemporánea” (117).

Este no es el punto de vista de Eliot, quien no se ve a sí mismo como sociólogo de la cultura, sino como su crítico dogmático. En otras palabras, Eliot utiliza en su defensa de los clásicos una argumentación que recuerda a la del creyente inteligente que presenta en su introducción a los ensayos de Pascal, de 1931. El verdadero creyente católico, que ha de encarnar un punto de vista dogmático, no acude a los milagros del Evangelio para confirmar su creencia: acepta los milagros porque cree en el Evangelio, dice Eliot (*Selected Essays* 402). De un modo semejante, en “¿Qué es un clásico?”, Eliot no parte de las características que le permiten formular un modelo histórico que dé cuenta del concepto de lo clásico, para reflexionar después sobre los autores que de acuerdo con ese modelo podrían considerarse como tales; tampoco se pregunta cómo las instituciones culturales posibilitan el surgimiento del autor clásico a partir de la lucha simbólica por imponer valores dominantes, como Williams. En cambio, supone de entrada que si se excluye a Virgilio de la reflexión sobre la tradición literaria, la noción de clásico carece de sentido. A los ojos del crítico escéptico —para usar el término que Eliot utiliza en su ensayo sobre Pascal—, esta forma dogmática de la argumentación de Eliot parece “deshonesta y perversa” (*Selected Essays* 408), aunque no es por ello menos fructífera. Al fin y al cabo, esta visión posibilita una conceptualización de la totalidad de la tradición literaria, sin abandonar los valores que la noción misma de literatura moviliza, sin hacer que esta se convierta en mero reflejo de condiciones sociales o materiales.

La objeción sociológica al razonamiento de Eliot es completamente válida cuando se asume la posición del crítico escéptico, quien no ve en la historia literaria un proceso de canonización semejante al de la formación del canon religioso, sino una lucha permanente entre instituciones que representan formas de poder. Es mucho más difícil descartar el argumento de Eliot cuando se parte de una visión de la tradición según la cual la imposición de ciertas obras en el canon no tiene simplemente una causa socioeconómica o ideológica: tiene, sobre todo, una validez estética y cultural específica. Eliot deduce una utilidad práctica de la postulación de Virgilio como el emblema de lo clásico: “para nosotros, en términos literarios, el valor de Virgilio está en que nos proporciona un criterio” (*On Poetry* 69; *Sobre la poesía* 67). No se trata de un criterio positivamente normativo, sino de la postulación de un

horizonte estético y cultural: “Mantener el modelo clásico, y medir según él toda obra literaria individual, significa ver que, aunque nuestra literatura en conjunto tal vez encierre todo, a cada una de sus obras puede faltarle algo” (69; 67). Lo que pueda faltarle a la obra individual puede, de hecho, ser un defecto necesario; sin embargo, lo que hay que señalar es, precisamente, esa necesidad. Sin ella, caeríamos en una confianza ciega en la literatura del presente, y llegaríamos a admirar obras geniales por motivos equivocados, o incluso, a no distinguir las obras de primera de las de segunda calidad, sostiene Eliot (69; 67).

Por otro lado, el modelo de Eliot tiene una validez decisiva para la psicología de la creación poética, validez que las posturas sociológicas escépticas suelen pasar por alto. Eliot no concibe la tradición como una institución simbólica en un proceso constante de contradicción social, sino como un todo simultáneo que se crea en la mente del poeta y del crítico (esto es, de hecho, lo que sugiere la imagen del recipiente en “Tradición y el talento individual”); por eso, este orden tiene un valor canónico. En la mente activa del poeta o del crítico, en el ejercicio íntimo e individual de la creación y la reflexión sobre las formas artísticas, las mediaciones sociales tienen un papel menos determinante, aunque no inexistente, que en las instituciones educativas o culturales: la tradición es así un patrón de medida y el autor clásico constituye un criterio sin el que la toma personal de decisiones estéticas carece de un punto de apoyo. Por lo tanto, si lo clásico se entiende como aquello que para el poeta o el crítico representa el momento de mayor madurez dentro de la tradición que él ha absorbido previamente, el modelo que permite definirlo ha de ser más “dogmático” que un modelo marxista como el de Williams.

Sin embargo, esta distinción entre la esfera del espíritu del autor y la de las instituciones sociales tiene algo de artificial. De hecho, Eliot las fundía, porque el debate sobre la tradición tiene como trasfondo la afirmación de un canon estético secular, que es al mismo tiempo social e individual. Pero cuando trataba de defender el valor canónico de ciertas obras clásicas, cuando trataba de dar cuenta de su validez social y cultural, él acudía al dogmatismo organicista. Esta posición paradójica de Eliot es inevitable y se deriva de sus propias premisas: así como no se puede distinguir la tradición en el recipiente de la mente del poeta del orden simultáneo de grandes monumentos que han de tener un efecto cultural específico, del

mismo modo es imposible separar, en una sociedad secular, los puntos de vista dogmático y escéptico para conceptualizar la noción del valor literario. En otras palabras, es imposible defender la canonicidad del valor estético sin hacer una concesión específica a alguna forma de dogmatismo en una sociedad en la que, como diría Adorno en la primera línea de su *Teoría estética*, lo único evidente en el arte es que nada es evidente. Por eso Eliot insiste —cuando se refiere, por ejemplo, al escepticismo de Pascal— en que es preciso escoger entre uno de los dos puntos de vista, el dogmático o el escéptico (véase *Selected Essays* 409). Su elección personal es clara y se ubica en una tensión irresoluble: aunque hay momentos en los que parece un crítico escéptico que rechaza la fusión de las esferas del arte y la religión, el núcleo de su argumentación es dogmático, pues parte de los principios y valores que determinan la cultura como un todo. Si el crítico moderno en una sociedad secularizada ya no puede apoyarse plenamente en el dogmatismo, parece decir Eliot, tampoco hay razones para abandonar completamente una visión relativamente dogmática del arte, si en realidad quiere que este siga diciéndole algo significativo a las nuevas generaciones.

IV

En su reseña de 1931 de *El problema de lo clásico y lo antiguo*, Benjamin emprende una crítica radical no solo contra el humanismo idealista que apela al carácter ejemplar de una pretendida humanidad pura para definir lo clásico, sino también contra los intentos de vincular el concepto de lo clásico con el de la naturaleza orgánica o con las ideas de *Vollendung* y madurez del desarrollo histórico, y contra la representación de un pasado en el cual las obras se producían de un modo casi natural y espontáneo. La forma en que Kuhn concibe lo clásico, dice Benjamin, tiene un elemento que también puede verse en las hipótesis de Lukács sobre la epopeya en su *Teoría de la novela*: “que la reflexión sobre la tarea del arte en la época clásica griega está libre de cualquier referencia a un devenir, a un índice histórico del propio ser” (*Kritiken* 291). Asumir que la conciencia de los antiguos carece de problematización histórica supone de un modo errado una época pasada idealizada, cuyo sello característico es la naturalidad y la ingenuidad, en el mismo sentido planteado por Schiller. Así, se produce una comprensión parcializada de lo clásico que impide que el concepto tenga alguna validez

en la actualidad (291). Como Eliot, Benjamin supone que el presente debe ser el punto de partida de toda reflexión teórica y crítica; sin embargo, sus diferencias surgen de lo que ambos entienden bajo ese término. Aquel lo concibe como una desviación del desarrollo orgánico de la cultura; y por eso, su teoría apela a un momento de corrección que proporcionaría una visión dogmática de lo clásico. Benjamin, en cambio, dice que la investigación sobre el concepto de lo clásico debe procurar aislarlo de las ideas de “humanidad, naturaleza, acabamiento absoluto y generalizaciones por el estilo”, y su uso debería hacerle justicia a una filosofía de la historia, “cuya más alta tarea es comprender el presente como históricamente decisivo” (293). El presente no es, pues, el mero resultado del pasado. Es un momento aislable en el flujo del tiempo, que requiere la intervención radical de los hombres para cambiar el rumbo de la historia.

El contrapunto que ofrece Valéry ante las generalizaciones de Kuhn consiste, de acuerdo con Benjamin, en una perspectiva materialista: el poeta francés no se basa en postulados organicistas sobre un estado ideal de la cultura, sino que hace derivar la noción de lo clásico de la idea de una *tecné* regia que los griegos habían formado según el modelo del trabajo especializado. Lo clásico no es el producto espontáneo de una cultura madura: es el resultado de una clara especialización del trabajo en una sociedad guiada por los principios de excelencia, orden y armonía (*Kritiken* 290-293). Por eso dice Benjamin que Valéry, quien reflexionó en *Eupalinos* sobre las formas clásicas desde el punto de vista de su construcción, tendría mucho que decir sobre la cuestión de lo clásico. Su materialismo escéptico se basa en el principio de la razón que pone a prueba sus propios supuestos y, en esa medida, se aleja de todo dogmatismo. Así, el materialismo de Valéry ayuda a enfrentar una “cuestión penetrante” en el momento actual, cuestión que en cierto modo constituye una versión radical de las encrucijadas que enfrentaba Eliot:

Cómo se enfrenta el clásico acabado o la “soberanía del arte” con los poderes que avanzan desde los lados opuestos: los de la comunidad religiosa, que no conoce más perfección que en el cumplimiento de estatutos revelados, y los de una sociedad socialista, que no aprecia sino la de las relaciones humanas mismas. (*Kritiken* 293-294)

La determinación de lo clásico desde una perspectiva materialista se enfrenta a la tensión entre lo que se ha llamado aquí, a partir de Eliot, una visión dogmática y una visión escéptica de la cultura. Si el dogmatismo religioso proyecta en una esfera exterior a la historia material la posibilidad de la perfección absoluta en el dominio artístico, el escepticismo de la visión de una sociedad socialista parece incapacitado para ver más allá del dominio material de las relaciones humanas. “Esta pregunta sigue abierta, y eso está bien”, dice Benjamin (294). El concepto de lo clásico debe dar cuenta de ambos aspectos, y por eso su lugar es el de una tensión permanente.

Benjamin plantea una encrucijada similar a la de Eliot, pero el camino que él escoge no es el de la armonización forzada a través del dogmatismo, sino el de la agudización de las tensiones mismas. Hay una constelación de imágenes en su pensamiento que condensan esta tensión y aluden negativamente al ámbito de lo clásico. Ellas juegan además un papel central en el tratado sobre *El origen del Trauerspiel alemán*, “proyectado en 1916” y “redactado en 1925” (*Abhandlungen* 203; *Obra* 1: 217), que define la dirección básica que va a tomar su pensamiento maduro. El elemento que hace que el Barroco pueda ser concebido como la “contraparte soberana” del clasicismo es, dice Benjamin, “el ideograma alegórico” que se usó como expresión artística en el Renacimiento y que terminó por convertirse en un ornamento central del arte del siglo xvii.⁴ Si la imagen arquetípica del clasicismo es “el símbolo artístico, el símbolo plástico”, nada puede establecer con ella un “contraste brutal” tan intenso como el “amorfo fragmento” del Barroco que se encarna en estos ideogramas (351-352; 394), pues ellos evocan un misterio impenetrable de la naturaleza. Desde este punto de vista, el Barroco no solo supone una corrección del arte clásico, sino de todo arte en general. “En el campo de la intuición alegórica”, la “belleza simbólica” del fragmento “se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada

4 Para apoyar su conjetura histórica, Benjamin cita al historiador del arte alemán Karl Gihelw: “Bajo la guía de Alberti, artista y erudito, los humanistas comenzaron a escribir con imágenes de cosas (*rebus*) en lugar de letras; así surgió, a causa de los jeroglíficos enigmáticos, la palabra *rebus*, y las medallas, las columnas, los arcos triunfales y todos los restantes objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas” (*Abhandlungen* 345-346; *Obra* 1: 386-387, traducción modificada). Benjamin complementa estas afirmaciones diciendo que “en los productos propios del Barroco maduro es cada vez más reconocible la distancia de los comienzos de la emblemática de cien años antes, más lábil la semejanza con el símbolo, y más abrumadora la ostentación hierática” (346; 387).

la falsa apariencia de totalidad”. El clasicismo, demasiado interesado en la idea de una totalidad ordenada en todos sus aspectos como un cosmos, veía en lo fragmentario una permanente caricatura, y por eso, “le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *physis* sensible” (352; 395).

El culto barroco a la ruina y lo fragmentario, un culto que además está fundado en una mirada alegórica de la realidad sensible, anuncia la problematicidad del arte clásico, y con ello, la tensión que define y determina la existencia misma del arte. Cuando se ve desde una perspectiva incapaz de captar su dialéctica interna, la alegoría aparece como una forma ambigua, y su inherente riqueza de significados como una forma de derroche en contra de la “ley del ahorro” que se le suele atribuir a la naturaleza (*Abhandlungen* 352; *Obra* 1: 395). Una mirada dialéctica, sin embargo, descubre un aspecto crucial: el núcleo de la alegoría se encuentra en que “cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra”, de ese modo se emite un “juicio devastador pero justo sobre el mundo profano”, según el cual este es rebajado a la mera contingencia. A la luz de la mirada alegórica, la realidad fenoménica es concebida como una sucesión de ruinas que se amontonan en el decurso de la historia, ruinas cuya significación total está incompleta, por lo que están sometidas al principio de la intercambiabilidad universal. Benjamin continúa:

Sin embargo, y sobre todo para el que tiene presente la forma de la exégesis textual alegórica, no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa. (*Abhandlungen* 351; *Obra* 1: 393)

La tensión en la que se define el arte —y que se plantea como una pregunta permanente— es la de la posibilidad de que el mundo fenoménico, la naturaleza contingente y fragmentaria, pueda ser elevado a un plano superior en el que participe en una red de relaciones potenciales.

La ruina es en esencia una forma que absorbe la dialéctica de rebajamiento y elevación que caracteriza a la alegoría. Más allá de ser meras reminiscencias

de la antigüedad, “lo que [...] yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca”. El “todo nuevo” al cual aspira la obra barroca y, de paso, también la obra moderna, no es una unidad orgánica. Este se construye “pieza por pieza”, a partir de los elementos dejados por los antiguos (*Abhandlungen* 354; *Obra* 1: 397). La técnica barroca se aplica, pues, “al dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aun en la destrucción superior a las antiguas armonías” (354-355; 397). Así, la labor del artista consiste en construir, organizar y combinar los elementos de la lengua junto a los patrones antiguos. En este punto, Benjamin se acerca a la visión materialista de Valéry, que acentúa el momento técnico y constructivo de la creación poética; igualmente, supone un diálogo continuo entre el pasado y el presente que es propio de la idea de tradición de Eliot. No obstante, el artista barroco de Benjamin no busca establecer un orden clásico triunfante, como Valéry y Eliot. Al contrario, la idea de ruina, ligada al concepto de la alegoría, introduce una visión de la historia y del arte que le debe hacer justicia a una idea de la humanidad caída en desgracia. Aunque la naturaleza es, igual que durante el Renacimiento, la gran maestra del artista, ella se le aparece no tanto en los capullos y las flores de la creación como en sus criaturas rancias y corruptas. Aquella naturaleza “en que se imprime la imagen del decurso histórico es la naturaleza ya caída” (356; 398). Por eso, en la poesía barroca las cosas no se transfiguran desde adentro, sino que brillan bajo la luz de imágenes apoteósicas. Desde este punto de vista, para Benjamin lo clásico ya no encarna ni la naturaleza madura, ni un orden ideal, más bien sobrevive en el mundo moderno como un montón de ruinas. En la medida en que la ruina es el fragmento de algo que alguna vez tuvo un sentido completo, la *tecné* regia que el artista aplica sobre el material constituye una redundancia, un acto por el cual se sobrepone un sentido nuevo sobre el sentido antiguo.

Tanto el orden clásico de Valéry como el barroco de Benjamin surgen del reconocimiento de la contingencia del mundo. “La comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes”. Por eso, “la alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente”, escribe Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*

(*Abhandlungen* 397; *Obra* 1: 446). Para Valéry, lo clásico se justifica en la necesidad del hombre de pensar un orden universal, cuyo fundamento se encuentra en la divinidad, que se oponga al caos del mundo terrestre. Benjamin no piensa la divinidad en esos términos; la piensa desde un punto de vista más teológico y escatológico: como promesa de restitución de un orden perdido, como una luz que devela lo criatural del hombre, como una esperanza latente que solo se manifiesta bajo la forma de iluminaciones instantáneas. Para Benjamin es evidente que la forma alegórica “solo puede críticamente resolverse desde un ámbito superior, el teológico, mientras que en el interior de una consideración puramente estética la última palabra la deberá tener la paradoja” (390; 437). Lo que predomina en Benjamin es una forma de dogmatismo que, en cierto modo, constituye una versión negativa del dogmatismo de Eliot. Como la fuerza de lo canónico en este, la mirada teológica de Benjamin obliga a la tradición a ir más allá del mero despliegue orgánico, pues le impone un horizonte y un mandato superiores. La teología en Benjamin, que proyecta la imagen de una sociedad en desgracia sobre el lienzo negro de la reconciliación, dinamiza de este modo la dialéctica de la alegoría: ella rebaja a los seres humanos a criaturas sufrientes, a la naturaleza a víctima muda y al orden clásico a ruina, pero, al mismo tiempo, la criatura sufriente, la naturaleza muda y la ruina son lanzados hacia un horizonte más allá de la historia, en el ámbito de una reconciliación verdadera. Sin embargo, tal meta no es el retorno a lo orgánico en un orden clásico, sino una teología de la historia dinámica que no se detiene, como ciertas formas básicas de mesianismo, en una “economía de la salvación garantizada” (*Abhandlungen* 390; *Obra* 1: 347-348).

V

El séptimo volumen de la traducción inglesa de las obras de Valéry reúne sus trabajos sobre teoría poética y contiene una introducción de Eliot. Aquí, él dice que la mayor limitación de Valéry como crítico es que no proporciona ningún criterio de seriedad. Según Eliot, Valéry está tan preocupado por la cuestión del proceso de construcción que olvida que un poema determinado se relaciona con el resto de la vida, y que por eso le proporciona al lector el sentimiento de que el poema ha sido para él una experiencia seria:

Y por “experiencia” quiero decir aquí no un evento aislable que tiene su valor solo en sí mismo y no en relación con cualquier otra cosa, sino algo que ha entrado en y se ha fundido con una multitud de otras experiencias en la formación de la persona en la que se está desarrollando el lector. (“Introduction” xxiii)

Para Eliot, la seriedad hace referencia a cierto contenido secular, cuyo horizonte, en todo caso, apunta a las raíces religiosas de la cultura. La introducción de Eliot fue publicada en 1958; en una nota que apareció en *The Listener* doce años antes, y seis meses después de la muerte de Valéry, dice que su colega francés era extremadamente inteligente y por eso no podía ser, por ejemplo, un filósofo: “En su sentido ordinario, un filósofo es alguien que construye o sostiene un sistema filosófico”, y para ello se requiere “un sujeto capaz de engeguerse frente a otros puntos de vista, o de permanecer inconsciente con respecto a las causas emotivas que lo atan a su sistema particular” (“Leçon de Valéry” 76). La conciencia de Valéry, sostiene Eliot, era demasiado elevada para tal cosa, y por eso su heroísmo es más admirable. “Cuando una mente ridiculiza y disuade”, cuando ella sostiene sin compasión que la actividad creadora es vana, entonces “la agonía de la creación”, esto es, la lucha terca y decidida contra las palabras y la búsqueda de una perfección formal, ha de ser muy grande. Pero “solo hay un estado más elevado posible para el hombre civilizado: y este es el unir el escepticismo más hondo con la fe más profunda”. Eliot acepta que “Valéry no era Pascal, y no tenemos derecho a pedírselo”; pero también le reprocha que su mente fuese “profundamente destructiva, incluso nihilista” (76).

En su nota de 1946, Eliot planteaba que los acontecimientos recientes constituían una justificación importante para evitar cualquier forma de nihilismo puramente destructivo, aunque fuera tan elegante y atractivo como el que él veía en Valéry. Eliot se refiere a una conversación de mayo de 1945, en la que el poeta francés le decía que “Europa está acabada”. Para Eliot, esta afirmación tiene una doble significación para los tiempos que corrían, pues es falsa y verdadera al mismo tiempo. Por un lado, “hay un sentido en el que podemos continuar teniendo fe en que esto no es verdad; [...] podemos continuar actuando y hablando, continuar protestando contra la estupidez y el mal y aplaudir la inteligencia y la excelencia” (“Leçon de Valéry” 77). En términos históricos, Europa es la cristalización de una

tradición espiritual de obras excelentes, cuya importancia para la posguerra radica en la necesidad de oponerla a la estupidez y el mal que amenazaron con destruirla. El segundo sentido de la afirmación de Valéry es, según Eliot, verdadero para todo poeta, pues para él su lengua es su país y encarna también la tradición europea: “Mi lengua está acabada, para mí, [...] cuando he llegado al final de mis recursos en la procura de extender y desarrollar tal lengua” (78). Aquí tiene razón el poeta francés: el fin de Europa demanda la necesidad de renovar su lengua, cuyos recursos han sido agotados por la tradición poética del último siglo. Él es así la síntesis y la culminación de la lengua del simbolismo y su obra encarna el primer esfuerzo por conducir esta tradición más allá de sus propios límites. “Toda lengua, para retener su vitalidad, debe comenzar y retornar sobre sí misma” (78). Valéry mismo, sugiere Eliot, ha anunciado el viaje de regreso: en él, “la larga curva del romanticismo se une de nuevo con lo clásico” (80).

La imagen que Benjamin se hace de Valéry tiene cierta semejanza con la de Eliot, pero apunta a una dirección diferente. En una nota conmemorativa de los sesenta años de Valéry, publicada en 1931, Benjamin sugiere que el pensamiento del autor de *Eupalinos* se caracteriza por una autocrítica concentrada. Al estudiar inquisitorialmente la inteligencia del escritor, Valéry rompe con las ideas, tan extendidas como erradas, de que la inteligencia de los escritores es algo obvio y de que en el caso de los poetas ella no tiene nada especial que decir, porque la provincia de la poesía es la del sentimiento. Valéry mismo posee una inteligencia de tal tipo “que no se sobreentiende”. De ahí proviene la extrañeza que nos produce Monsieur Teste, la figura emblemática de la inteligencia: en él todo conduce a la negación (*Aufsätze* 388; *Obra* 2: 406). Esta inteligencia no transforma a Valéry, a los ojos de Benjamin, en un nihilista destructivo, como el que vislumbra Eliot, sino que da cuenta de la envergadura de su esfuerzo. Eliot admira el heroísmo del escritor que duda con firmeza del acto de escribir; para Benjamin, el *ex libris* que mejor podría representar a Valéry es la imagen de “un gran compás, una de cuyas piernas se asienta firmemente en el fondo del mar, mientras la otra se extiende ampliamente en dirección del horizonte” (386; 404).⁵ Valéry es un espíritu desencantado y negativo, cuya inteligencia matemática se extiende metódicamente a todos los ámbitos, incluido el

5 Traducción modificada.

de la creación. Eliot ve en esa actitud al poeta que debe partir de la idea de que su tradición está agotada y necesita ser renovada, para que pueda mantenerse viva y pueda relacionarse seriamente con la experiencia de los sujetos. Benjamin, en cambio, destaca de esa actitud su vínculo con el ímpetu que hizo avanzar a la burguesía en su período heroico: “La duda cartesiana ante el conocimiento se ha profundizado en Valéry de un modo casi aventurado y, sin embargo, metódico en una duda ante el preguntar mismo” (389; 407).⁶ La razón vuelta sobre sí misma permite encontrarse con una idea más genuina y verídica del progreso que la que defiende la ideología burguesa: un progreso “transferible a los métodos, los cuales corresponden al concepto de construcción en Valéry con la misma contundencia con la que se oponen a la idea de inspiración” (390; 408).⁷

Monsieur Teste se encuentra, de acuerdo con Benjamin, ante el umbral de una nueva era, y de aquí se deriva la actualidad de su creador. Él percibe fuerzas y posibilidades que le permiten conocer, como un marinero experimentado que sabe que se acerca la tormenta, los cambios que han sufrido las condiciones históricas. Benjamin cita un fragmento de *Miradas sobre el mundo actual*, texto en el que Valéry presenta la forma de esa intuición: “la electricidad, en los tiempos de Napoleón, tenía más o menos la importancia que uno podría atribuirle al Cristianismo en los tiempos de Tiberio” (*Euvres II* 919). En su trabajo “Sobre la situación social de los escritores franceses”, de 1934, Benjamin presenta de nuevo a Teste como el sujeto que está dispuesto a cruzar el umbral en el que el individuo autosuficiente y armónicamente educado se transformaría en un técnico especialista (*Aufsätze* 794). En la Francia de las primeras décadas del siglo xx, Valéry era el escritor mejor dotado técnicamente para ejercer su oficio, pues había “meditado sobre la técnica de la escritura como ningún otro” (792). Sin embargo, Valéry no pudo extender la idea de la planeación y el cálculo, de la técnica al fin y al cabo, al ámbito de la sociedad humana, pues su inteligencia carece de objeto. Valéry interioriza el principio de la construcción en la creación, e incluso llega a esbozar algunas ideas sobre las transformaciones que sufre el arte en el mundo capitalista moderno, pero se mantiene en la defensa aristocrática del valor de lo clásico. De un modo semejante, Monsieur Teste es, en cuanto formalización de un cerebro monstruoso, centro laborioso de

6 Traducción modificada.

7 Traducción modificada.

infinitas transformaciones de la materia, un ser inútil, incapaz de acceder a la realidad. Valéry no puede traspasar el umbral hacia la nueva era, pues si lo cruzara, él y su exótica criatura se desvanecerían en el horizonte histórico. Está condenado a mantenerse del lado de acá.

Apoyado en Valéry, Benjamin también percibe el anuncio de una nueva era; no obstante, también sabe que para atravesar el umbral que conduce a ella es necesario renunciar a las aspiraciones de un orden clásico renovado. Al contrario, ya que en el mundo contemporáneo lo clásico solo puede sobrevivir como un montón de ruinas, el gesto más adecuado frente a un presente desgraciado es la destrucción. Para ello, la ruina, el torso, el fragmento, la cita, se transforman en instancias de la intuición alegórica. De ahí que la idea de alegoría constituya uno de los emblemas centrales en su interpretación de Baudelaire. En “París, capital del siglo XIX” —el resumen de 1939 para el trabajo de los pasajes—, Benjamin habla del genio alegórico del autor de *Las flores del mal*. Su mirada sobre la ciudad de París, dice, está marcada por el sentimiento de “una profunda alienación” (*Das Passagen-Werk* 69; *Libro de los Pasajes* 57), que es propio del espíritu alegórico. Esta mirada, agrega, es la del *flâneur*, que encierra la ansiedad propia de los habitantes de las grandes metrópolis, quienes se enfrentan a los objetos como mercancías. La imagen de la ciudad, cuyo sello distintivo son las multitudes, no se expresa en Baudelaire panorámicamente a través de imágenes alegóricas, como ocurre por ejemplo en el *Preludio* de Wordsworth o en la poesía de Blake y Shelley, sino que se encuentra de antemano quebrada por el poder destructor de la experiencia alegórica misma. Además, la forma alegórica en Baudelaire está ligada a la lógica del valor de la mercancía en la sociedad capitalista. “Al envilecimiento singular de las cosas a causa de su significación, característico de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía” (*Das Passagen-Werk* 71; *Libro de los Pasajes* 58-59). En el conjunto de fragmentos de 1931 titulado *Parque central*, Benjamin afirma que “arrancar las cosas de los que son sus contextos habituales” es “algo normal para las mercancías en el estadio de su exposición”. Baudelaire usa el mismo procedimiento, pero apunta también a “la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica” (*Abhandlungen* 670; *Obra* 2: 277). Así, la forma de la alegoría no solo se articula en Baudelaire con la ideología y la situación espiritual del

“alto capitalismo”, sino que también constituye una forma de destrucción intencionada “de lo orgánico y lo vivo” (669-670; 277).

La situación histórica del siglo XIX conduce, para Benjamin, a una radicalización de las intenciones del Barroco. En este, la majestad de la intención alegórica consiste en la desaparición de la apariencia a través de la destrucción de lo orgánico; por eso, el humor característico del alegorista es la melancolía. La contemplación apasionada que caracteriza tal humor permite “sustraer a los de alto rango del satánico enredo de la historia, en donde el Barroco no veía ya ninguna otra cosa que política”. Sin embargo, “el ensimismamiento conducía con demasiada facilidad a la pérdida de suelo, tal como nos lo enseña la teoría propia de la disposición melancólica” (*Abhandlungen* 320; *Obra* 1: 355). La melancolía de Baudelaire es menos contemplativa: su alegoría “porta —en contraste con la barroca— las huellas de la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas” (*Abhandlungen* 671; *Obra* 2: 278). Baudelaire ve en la historia mucho más que política, y por eso su voluntad más profunda consistía en interrumpir el curso del mundo. De esta voluntad “surgirían su violencia, su impaciencia y su ira; de ella también surgieron los intentos, renovados una y otra vez, de golpear al mundo en el corazón, o de dormirlo con el canto” (*Abhandlungen* 667; *Obra* 2: 274). Rabia y anhelo de destrucción son, para Benjamin, el motor de la alegoría contemporánea. Pero no se trata de una destrucción sin objeto y sin una meta definida, pues entre las ruinas y los torsos mutilados del orden clásico están las huellas de la redención.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Abhandlungen*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 1 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 2 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Das Passagen-Werk*. Ed. Rolf Tiedemann. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 5 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.

- . *Kritiken und Rezensionen*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 3 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- . *Obra completa. Libro 1*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. 2 vols. 2.^a ed. Madrid: Abada, 2007. Impreso.
- Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Colomé et al. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Impreso
- . Introduction. *The Art of Poetry*. Paul Valéry. Nueva York: Pantheon Books, 1958. vii-xxiv. Impreso.
- . “Leçon de Valéry”. *Paul Valéry, vivant*. Marsella: Cahiers du Sud, 1946. 74-81. Impreso.
- . *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1984. Impreso.
- . *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1999. Impreso.
- . *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. María Raquel Bengolea. Buenos Aires: Sur, 1959. Impreso.
- . *The Sacred Wood and Mayor Early Essays*. Mineola: Dover, 1998. Impreso.
- . *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. Impreso.
- Kuhn, Helmut. “‘Klassisch’ als historischer Begriff”. *Das Problem des Klassischen und die Antike*. Ed. Werner Jaeger. Leipzig: T. G. Teubner, 1931. 109-128. Impreso.
- Marx, William. “Les deux modernismes: T. S. Eliot et la NRF”. *Romanic Review* 99.1-2 (2008): 57-68. Impreso.
- Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- . *Œuvres I*. París: Gallimard, 2002. Impreso.
- . *Œuvres II*. París: Gallimard, 2000. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Londres: Oxford University Press, 1977. Impreso.

Sobre el autor

William Díaz Villarreal es profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Es doctor en Literatura Comparada por la Universidad Libre de Berlín y autor de *Spiegel, Pflanze und Gewebe. Bilder in der Kritik von Paul Valéry, T. S. Eliot, Walter Benjamin und Roland Barthes* (2013). Sus áreas de investigación incluyen la literatura europea de la primera mitad del siglo xx, la teoría y la crítica literarias y el debate sobre el rol de los estudios literarios y las humanidades en el contexto de la universidad actual.

La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett

Ángela Lucía Pulido Mancera

Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México

angelapulidom@gmail.com

En este ensayo se hace una lectura interpretativa de algunos poemas de Samuel Beckett a la luz de los problemas de la crisis del lenguaje y el paso devastador del tiempo, los cuales atraviesan la obra del autor. El objetivo es mostrar las distintas facetas de estos problemas y la relación entre ambos. Así, se comenta el recurso de los ecos y las repeticiones, característico del libro *Echo's Bones*, la relación del lenguaje con el tiempo, las ideas de que el lenguaje se interpone entre el yo y los objetos, que es una obligación expresarse y que el acto poético es una forma de resistencia. El análisis de estos problemas permite destacar el valor estético de los poemas de Beckett y leer, a través de estos, su posición frente a una de las cuestiones más importantes de la tradición de la lírica moderna.

Palabras clave: Samuel Beckett; poemas; poesía moderna; crisis del lenguaje; tiempo; resistencia.

Cómo citar este texto (MLA): Pulido Mancera, Ángela Lucía. "La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 147-170

Artículo de reflexión. Recibido: 05/10/14; aceptado: 06/03/15.



The Battle against Language and Time: an Approach to the Poems of Samuel Beckett

This essay is an interpretative reading of some poems by Samuel Beckett in light of the problems of the crisis of language and the devastating passage of time, which permeates his work. The objective is to show the different aspects of these problems and the relation between both. Thus, the use of echoes and repetitions, characteristic of the book *Echo's Bones*, the relation of language with time and the ideas that language interposes itself between the I and objects, that it is an obligation to express oneself and that the poetic act is a form of resistance, are discussed. The analysis of these problems highlights the aesthetic value of the poems of Beckett and takes into account his position regarding one of the most important questions of the modern lyrical tradition.

Keywords: Samuel Beckett; poems; modern poetry; crisis of language; time; resistance.

A batalha contra a linguagem e contra o tempo: uma aproximação aos poemas de Samuel Beckett

Neste ensaio, se faz uma leitura interpretativa de alguns poemas de Samuel Beckett à luz dos problemas da crise da linguagem e o passar devastador do tempo, os quais atravessam a obra do autor. O objetivo é expor as distintas faces desses problemas e a relação entre ambos. Assim, será comentado o recurso dos ecos e das repetições, característico do livro *Echo's Bones*, a relação da linguagem com o tempo, a ideia de que a linguagem interpõe-se entre o eu e os objetos, de que é uma obrigação expressar-se e de que o ato poético é uma forma de resistência. A análise desses problemas permite salientar o valor estético dos poemas de Beckett e ler, graças a eles, a sua posição diante de uma das questões mais importantes da lírica moderna.

Palavras-chave: Samuel Beckett; poemas; poesia moderna; crise da linguagem; tempo; resistência.

Ahora soy yo el que debo hablar, aunque sea con su lenguaje, será un comienzo, un paso hacia el silencio, hacia el final de la locura, la de tener que hablar y no poder, salvo de cosas que no me conciernen, que no cuentan, en las que no creo, de las que ellos me atiborraron para impedirme decir quién soy, dónde estoy, para impedirme hacer lo que tengo que hacer del único modo en que puedo ponerle fin, de hacer lo que tengo que hacer.

Samuel Beckett, *El innumerable*

UNO DE LOS PROBLEMAS MÁS importantes de la obra de Samuel Beckett es lo que podría llamarse la crisis del lenguaje. Esta consiste, a grandes rasgos, en la desconfianza en el lenguaje y la denuncia de su ineficiencia y torpeza para la expresión poética. Uno de los textos en los que es más claro este problema es la carta a Axel Kaun o “Carta alemana”, escrita en 1937. Este texto es célebre porque en él Beckett anuncia que dejará de escribir en inglés y expresa una de las reflexiones que será pilar para su poética. Su renuncia a esta lengua se debe a que, según él, ofrecía la tentación de la retórica y el virtuosismo. Para él, la lengua se estaba convirtiendo en “un velo que hab[ía] de desgarrarse para acceder a las cosas —o la Nada— que haya tras él” (*Deseos del hombre* 33). En esta carta, Beckett también manifiesta la sensación de que el lenguaje estaba siendo mal utilizado y había perdido su eficacia. Por ello, al final dice que dado que el escritor no puede renunciar al lenguaje, su meta debería ser la de, al menos, “no dejar cabos sueltos que puedan propiciar su caída en descrédito. Abrir en [él] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse” (34).

Se puede pensar que esta frase resume gran parte del proyecto poético del autor, que puede definirse más que como una renuncia al lenguaje como una batalla contra él. En ella, el escritor explora diferentes formas de denuncia de la pérdida de significado del lenguaje. Por otra parte, en varias de sus novelas y piezas teatrales este problema está relacionado con la necesidad de resistir al paso del tiempo y la imposibilidad de hacerlo. En efecto, como se verá a continuación, ambos problemas están profundamente entrelazados y configuran uno de los aportes más importantes de todo el proyecto poético del autor.

El objetivo de este trabajo es leer los poemas de Beckett a la luz de estos problemas. Sin duda, cada una de las posiciones acá expuestas se desarrolla

también en su obra novelística y teatral. Sin embargo, trabajaré únicamente con sus poemas, con el fin de ofrecer un acercamiento crítico a la parte de la obra de Beckett que creo que ha sido menos leída. Ver el problema del lenguaje y del tiempo a través de los poemas de este autor resulta particularmente revelador no solo para destacar la importancia, la autonomía y el valor estético de estos textos, sino porque este problema es característico de la tradición lírica. Además, este género le ofrece la posibilidad al autor de enfrentarse directa y exclusivamente a él. Al hacer este estudio, se puede ver también que en las novelas y las obras de teatro de Beckett hay preocupaciones propiamente poéticas, tal como el intento de superar el lenguaje y el de abrir una ventana a otro mundo que este parece ocultar. Así, se puede decir con Jenaro Talens que Beckett “no es un novelista o un dramaturgo que en determinada época de su vida escribió poesía, sino esencialmente un poeta que ha utilizado los diferentes géneros literarios para expresarse” (22).

La obra poética de Beckett es relativamente corta y se puede decir que tiene un recorrido muy similar al del resto de su obra. Al igual que en sus novelas y obras de teatro, en los poemas hay un progresivo empobrecimiento temático y de recursos. Se puede señalar también que hay diferencias muy marcadas entre los primeros poemas, escritos en inglés, y los posteriores a la “Carta alemana”, escritos en francés. Tal como lo indica Klauss Birkenhauer, el cambio a la lengua francesa implicó para Beckett la eliminación de todos los detalles superfluos, de los artificios retóricos, de la “participación emotiva del hablante” y de las referencias personales de su escritura. Así, se ve en su obra la intención de alcanzar la expresión más pura y precisa (111).

De esta manera, sus primeros poemas son “deliberadamente crípticos e irónicos, plagados de referencias eruditas” (Sigg 7). En ellos, parece que el poeta pretende captar, a partir de la diversidad de elementos, la complejidad de un instante. Por su parte, los poemas franceses, publicados en dos colecciones tituladas *Douze poèmes (1937-1939)* y *Six poèmes (1947-1949)*, recurren a imágenes más sencillas y tradicionales, así como a problemas más generales que se relacionan de cerca con lo que el autor desarrolla en el resto de su obra. Finalmente, se encuentran los poemas póstumos, publicados bajo el título *Mirlitonades*. Estos son poemas muy cortos y sencillos, en los que se muestra la voluntad del autor de reducir el lenguaje a sus últimos recursos. Además, se caracterizan por su carácter sombrío y su crudo pesimismo.

Sin embargo, en esta evidente progresión, los problemas del lenguaje y el tiempo son transversales. Más que la existencia de una búsqueda continua de algún tipo de lenguaje o un ataque sistemático a él, hay una batalla contra este y contra el tiempo, que se configura a partir de diferentes facetas: una actitud burlesca hacia el lenguaje, un intento de destruirlo, la reducción a sus mínimos recursos y la muestra de su resistencia. Dado que el objetivo de este trabajo es mostrar la configuración de este problema, presento una interpretación de los poemas en los cuales aparece de manera más explícita. Estos son, además, algunos de los poemas más reconocidos y discutidos del autor.

Para empezar con esta interpretación habría que decir que el problema del lenguaje en la obra de Beckett está fuertemente condicionado por el momento histórico en el que escribe: esto ocurre a mediados del siglo xx, cuando el lenguaje cayó en manos de los sistemas políticos y de la industria cultural. Como lo expresa George Steiner, en su obra *Lenguaje y silencio*, en esta época la sobreproducción de cultura hace que el lenguaje parezca desgastado, “como una moneda que hubiese circulado demasiado” (67). Según el crítico, esta “es una civilización en la que la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación, que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no puede hacerse oír” (71). Parece que la realidad ha sido completamente invadida por un lenguaje que se produce en exceso y vacía el significado de las palabras (por los periódicos, la publicidad, los programas televisivos, etc.). Este contexto explica una de las características más evidentes del problema del lenguaje en Beckett y una de las razones más importantes por las que desconfía de él: el poeta percibe el lenguaje como algo ajeno, como un torrente de palabras de otros que le impiden al yo encontrar su identidad y decir “lo que tiene que decir” (Beckett, *El innombrable* 105).

Beckett expresa la sensación de estar hablando con las palabras ajenas en su libro *Echo's Bones*, el primero de su obra poética. Los poemas de este libro son contruidos, como *La tierra baldía* de T. S. Eliot, a partir de citas recogidas de la cultura, desde la Biblia hasta la poesía de Rimbaud. Este recurso también es característico del resto de su obra. De hecho, uno de los rasgos del estilo de Beckett es la revisión de clichés. Estas citas son frases que se repiten automáticamente, tomadas muchas veces de la literatura, los refranes populares, los eslóganes publicitarios y los clichés del sentido común. Lo que hace Beckett, y en este sentido se distancia radicalmente

de Eliot, es tomar las citas y los fragmentos para vaciarlos de significado y burlarse de ellos. Según Rubin Rabinovitz, este recurso pretende “alejarse de las vinculaciones convencionales a fin de eliminar las obstrucciones que velan la misteriosa realidad que está más allá” (210).¹ Es decir, esta es una primera manera de abrir agujeros en el lenguaje.

El último poema de *Echo's Bones*, que da título a todo el libro, permite interpretar el recurso de las citas en estos poemas y el problema del lenguaje desarrollado en él:

asilo debajo de mis huellas todo este día
sus sordas francachelas mientras la carne cae
rompiendo sin temor ni viento favorable
guantílopes del sentido y el sin sentido transcurren
tomados por los gusanos por lo que en verdad son. (Beckett, *Obra poética completa* 94)²

Este poema hace referencia al mito de Eco y Narciso, tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio; la imagen no es otra que los huesos de Eco. Según el mito, esta ninfa había sido castigada y su facultad del lenguaje se había reducido a un mínimo uso de la voz, que consistía en repetir el final de las frases de las palabras que oía. Su limitación hizo que decidiera aislarse en cuevas solitarias y morir con el cuerpo desgastado y el dolor por el rechazo de su amado Narciso: “La demacración corporal arruga su piel y todo el humor corporal se evapora por los aires”. Al final de su historia “solo su voz y sus huesos quedan, [...] el sonido es lo que vive en ella” (Ovidio 339-401; libro III).

Este poema es un muy buen cierre para *Echo's Bones*, pues el resto del libro trata de la experiencia del poeta deambulando por la ciudad, como un extranjero en las calles de Londres, Dublín y en su propia casa en los condados de Galway. Los poemas retratan el sentimiento del “ser-en-exilio” (Talens 19), que se caracteriza por que el yo poético no se siente parte de los lugares

1 Se citan las traducciones al español siempre que han estado disponibles. En todos los otros casos, las traducciones son mías.

2 “asylum under my tread all this day / their muffled revels as the flesh falls / breaking without fear of favor wind / the gantelope of sense and nonsense run / taken by the maggots for what they are”. Todas las traducciones de los poemas citadas en este trabajo son tomadas del libro *Obra poética completa*, traducido por Jenaro Talens. He hecho cambios en algunas traducciones para ser más fiel al texto en su lengua original.

por donde transita y anhela escapar de ellos; incluso este anhelo no satisface al yo poético y él mismo lo desmiente con resignación. Así, “Echo’s Bones” parece ser la conclusión de todo el libro. Como indica Pablo Sigg, después del vano deambular que Beckett ha desarrollado en el resto de los poemas, solo queda “el sordo eco de la carne y los huesos que caen pesadamente” (94). La voz que habla en los poemas se reduce, como la existencia de Eco, a su uso más limitado: el de repetir las voces de los otros.

Por otra parte, la sensación de que el lenguaje es ajeno e impuesto permite ver un enfrentamiento constante entre el mundo interior del poeta y el mundo de afuera, así como el vano intento del primero por imponer su interioridad. Este intento se expresa en el anhelo de silencio, de que se callen las voces que vienen del exterior, para que el yo poético puede escuchar su mundo interno. Un ejemplo de este enfrentamiento es el siguiente poema:

música de la indiferencia
corazón tiempo aire fuego arena
del silencio desmoronamiento de amores
cubre sus voces y que
no me oiga ya callarme. (142)³

Según Lawrence Harvey, detrás de este poema está la experiencia de Beckett retraído y en silencio en una fiesta, trayendo hacia el ámbito del ruido el pequeño mundo del silencio, anhelado “por la indiferencia de la arena”. Se puede pensar que las voces a las que se refiere en el cuarto verso describen el ruidoso mundo exterior que el yo poético anhela silenciar con la “música de la indiferencia”. Según Harvey, el poema es un llamado a las pequeñas voces que se vuelven audibles cuando se rechazan las más fuertes, ya sea por la distancia o, esperanzadoramente, por la indiferencia (200). En efecto, en los primeros versos se describe esta música a partir de elementos cuyo sonido es muy leve: el corazón, el aire, el fuego, la arena y el desmoronamiento de los amores. La voz poética aspira a que estos elementos, que solo son audibles en su mundo interior, sean capaces de silenciar las voces que vienen de afuera.

3 “musique de l’indifférence / cœur temps air feu sable / du silence éboulement d’amours / couvre leurs voix et que / je ne m’entende plus / ma taire”.

Sin embargo, el intento del poeta por imponer su mundo interior resulta fallido, porque el yo poético reconoce la imposibilidad de llegar del todo al silencio que anhela. Con el último verso (“y que no me oiga ya callarme”), el autor muestra que el yo poético no puede imponer su mundo interior al lenguaje que pretende silenciar, ya que él mismo produce palabras, por tanto, también usa un lenguaje ajeno. Es por esto que desearía no oírse a sí mismo, callar y que los ruidos de su mundo interior, que probablemente son distintos al lenguaje, la “música de la indiferencia”, sean lo único que se escuche.

Por otra parte, los elementos que evoca el yo poético en su anhelo de silencio se caracterizan por moverse con el paso del tiempo: el palpitar del corazón, el pasar del tiempo, el movimiento del aire, el hundimiento de la arena y los recuerdos deslizándose más y más en el pasado (Harvey 200-201). De esta manera, Beckett señala que una de las características más importantes de su mundo interior es el continuo desvanecer. Así, invita a pensar que la desconfianza en el lenguaje y la incapacidad de expresarse del yo se deben también a que, para él, todo, incluso el mundo interior del poeta y el lenguaje con el que está construido, está sujeto al tiempo.

El ensayo que Beckett escribe sobre Marcel Proust (1931) muestra que esta idea es, en cierto sentido, una herencia de la concepción del tiempo desarrollada por el novelista francés. En este texto, el autor señala que “las criaturas de Proust son víctimas y prisioneros de este condicionamiento y circunstancia predominante: el Tiempo”, que tiene el poder de transformar no solo sus circunstancias, sino también la personalidad y la identidad de los personajes. “No es únicamente que estemos más cansados a causa del ayer, es que somos otros, no ya los mismos de antes de la desgracia de ayer” (Beckett, *Proust* 15). Es decir, que para Proust la individualidad no es única: es un continuo suceder de diferentes yos que nacen y mueren a cada instante. Como señala Beckett, esta concepción del tiempo impide la realización de los deseos y del amor, ya que tanto los deseos como los objetos deseados están cambiando constantemente y casi nunca coinciden. En el amor tenemos “dos dinamismos separados e inmanentes que no están relacionados por sistema alguno de sincronización. Así que, cualquiera que sea el objeto, nuestra ansia es, por definición, insaciable” (18).

“Cascando” (1936) parece una exploración de esta imposibilidad de realizar y expresar el amor, por el efecto del tiempo. Este poema, leído a

la luz del ensayo sobre Proust, permite entender la relación que el autor establece entre el tiempo y el lenguaje.

1.

por qué no simplemente perder la esperanza
de ser ocasión de
un vertedero de palabras
¿no es mejor abortar que ser estéril?

las horas tras de ti se han ido son de plomo
siempre empiezan a rastras y demasiado pronto
los garfios desgarrando con ceguera un lecho del deseo
rescatando los huesos de los amores antiguos
cuencas una vez llenas con ojos como los tuyos
todo es siempre mejor demasiado pronto que nunca
negro deseo salpicando sus rostros
diciendo nuevamente nunca flotó lo amado nueve días
ni nueve meses
ni nueve vidas

2.

diciendo una vez más
si no me enseñas tú no aprenderé
diciendo una vez más existe una última
incluso de las últimas veces
últimas veces de mendigar
últimas veces de amar
de saber no saber simular
una última incluso de las de últimas veces de decir
si no me amas no seré amado
si no te amo no amaré

un batir de palabras gastadas una vez más en el corazón
amor amor amor ruido sordo de viejo batidor
moliendo el suero inalterable
de las palabras

una vez más aterrado
de no amar
de amar pero no a ti
de ser amado y no por ti
de saber no saber simular
simular

yo y todos los otros que te aman
si te aman

3.
a menos que te amen. (102-104)⁴

Antes de explicar la relación entre el lenguaje y el tiempo, es necesario decir que este poema es uno de los más importantes en la obra de Beckett, porque, como lo señala Thomas Hunkeler, con este el autor da inicio a la estética minimalista que caracterizará su obra en francés (28). Según Harvey, en este poema Beckett recurre a la tradición del *carpe diem*, en la cual se hace énfasis en la celebración del presente y el lamento por el paso del tiempo. Este lamento es evidente, entre otras imágenes, en la de las horas que son de plomo. Como lo muestra el autor en el ensayo sobre Proust, esta es la misma imagen que usa el francés para referirse al “tiempo hecho carne”, que se le revela a Marcel en el último tomo de la novela, al contemplar “la fragilidad de los moribundos, encorvados, como los orgullosos de Dante, bajo el peso de sus años ‘voluminosos, lentos, pesados y pálidos como el plomo’” (Beckett, *Proust* 64).

4 “1. why not merely be the despaired of / occasion of / wordshed / is it not better abort than be barren // the hours after you are gone are so leaden / they will always start dragging too soon / the grapples clawing blindly the bed of want / bringing up the bones the old loves / sockets filled once with eye like yours / all always is better too soon than never / the black want splashing their faces / saying again / nine days never floated the love / nor nine months / nor nine lives // 2. saying again / if you do not teach me I shall not learn / saying again there is a last / even of last times / last times of begging / last times of loving / of knowing not knowing pretending / a last even of last times of saying / if you do not love me I shall not be loved / if I do not love you I shall not love / the churn of stale words in the heart again / love love love thud of the old plunger / pestling the unalterable / whey of words // terrified again / of not loving / of loving and not you / of being loved and not by you / of knowing not knowing pretending / pretending // I and all the others that will love you / if they love you // 3. Unless they love you”.

La angustia por el paso del tiempo aparece también en los versos siguientes en los que el yo poético pone en evidencia que el amor ha muerto y que lo que tiene en el presente no se acerca a lo que tenía en el pasado; solo quedan “los huesos de los amores antiguos”. Además, la angustia es clara en el hecho de que la frustración del yo poético se marque con el crecimiento de los lapsos de tiempo en los que el amor no llega: nueve días (tiempo en el que se esperaba que un ahogado saliera a flote), nueve meses (tiempo que se espera por el nacimiento de un niño), nueve vidas (tiempo que muestra que luego de estos dos tiempos no ha revivido ni nacido nada). Finalmente, todo el tiempo de espera resulta insuficiente y se concluye que el amor es irrecuperable.

Otro elemento importante de la situación del yo poético es que sufre por la condición humana de estar siempre deseando: “los garfios desgarrando con ceguedad un lecho de *deseo*”, “negro *deseo* salpicando los rostros” (énfasis añadido). Con esto, Beckett manifiesta que es heredero de Arthur Schopenhauer, quien concibe la vida anímica del hombre como un deseo siempre insatisfecho. El deseo insatisfecho es también una forma de mostrar el efecto negativo del paso del tiempo, ya que para Schopenhauer, como para Proust, la satisfacción de los deseos nunca es completa, justamente porque el sujeto está inmerso en el tiempo, los deseos siempre cambian y no se corresponden con el objeto deseado.

Al igual que el protagonista de Proust, el amante de este poema es transformado continuamente por el tiempo y también sufre de esa “desincronización” que caracteriza al amor en la novela del francés. Por ello, en la primera estrofa la voz poética afirma que esta es la última oportunidad para amar y ser amado por la única persona que puede hacerlo: “si no me amas tú no seré amado / si no te amo no amaré”; y en la tercera estrofa de esta parte del poema muestra que este deseo no se ha realizado, porque tanto él como la amada se han transformado: “una vez más aterrado/ de no amar/ de amar pero no a ti/ de ser amado y no por ti”. Hacia el final de esta parte del poema, el yo poético ya no es uno sino varios: “yo y todos los que te aman”. Cada uno de ellos es el yo de un instante específico que debe descubrir de nuevo el amor. Como lo señala Harvey, “de lo contrario, él fallará y ‘saber’ dará camino a ‘no saber’ y ‘no saber’ se convertirá en ‘simular’. El juego remplazará la realidad. Y su tarea es cada vez más difícil con cada sucesivo amor” (177).

La tercera parte del poema, compuesta por un solo verso: “a menos de que te amen”, parece decir que si el amor existiera realmente podría oponerse al paso del tiempo. Así, el yo poético vuelve a poner en duda todo lo que había dicho a lo largo del poema. Estas continuas contradicciones son la evidencia de que el efecto del tiempo impide tener certeza sobre el amor y afirmarlo.

Esta falta de certeza muestra también una desconfianza frente al lenguaje, que se expresa en la primera estrofa. El poema empieza con una pregunta que se puede leer a contrapunto de “Echo’s Bones”: mientras en este poema Eco está recibiendo y repitiendo las palabras de los otros, en “Cascando” el yo poético empieza preguntando si se puede dejar de ser “ocasión de un vertedero de palabras”, es decir, un receptáculo de palabras ajenas. Se puede pensar que esta pregunta hace referencia a la esperanza de expresar el amor. De hecho, se sabe que este poema fue motivado por una experiencia de amor frustrada del autor. Para Harvey, “el poema abre con la insinuación de que el amor — verdadero, falso o en el medio— podría tal vez ser aceptable como un mero pretexto para la poesía, que el autor ha tenido problemas para escribir en los últimos tiempos” (176). De esta manera, “perder la esperanza de ser ocasión de un vertedero de palabras” sería intentar expresar el amor sin tomar este tema como un simple pretexto para hacer poesía y limpiando el lenguaje de todos los clichés característicos del discurso amoroso que surgen de tal creencia.

Sin embargo, esta pregunta contrasta con la que le sigue inmediatamente: “¿no es mejor abortar que ser estéril?”. Con ella se plantea la otra alternativa, que es seguir hablando con palabras muertas que son el producto de un aborto. La idea de que las palabras están muertas también se puede explicar si se tiene en cuenta la concepción devastadora del tiempo expuesta en el ensayo sobre Proust. Alguien puede querer decir algo proveniente de su mundo interior, pero al decirlo pasa el tiempo, el yo se transforma, ya no tiene certeza sobre lo que acabó de decir y las palabras pierden su vitalidad.⁵

El poema, que empieza planteando un intento de limpiar el lenguaje y, en especial, el discurso amoroso de los clichés que los caracterizan, vuelve a caer inevitablemente en ellos. Si la voz poética habla de una última oportunidad

5 Esto sucede, en términos muy similares, en la novela *Murphy*: “Ella se sentía, como a menudo le ocurría con Murphy, salpicada de palabras que morían en cuanto sonaban; cada palabra era obliterada, antes de que tuviera tiempo para tener sentido, por la siguiente; de modo que al final ella no sabía ya lo que se había dicho. Era como oír por primera vez una música difícil” (Beckett 37).

para amar y ser amado, esta también es una última oportunidad del lenguaje para ser escuchado y expresar algo. Como señala Harvey, “el fenómeno de la repetición en ambos, tiempo y amor, pone en cuestión la singularidad del momento y la experiencia y les da un aire de irrealidad” (176). Tanto la insistencia en que esta es la última vez para decir (y la última de las últimas veces) como las palabras que dice, “si no me amas no seré amado/ si no te amo no amaré”, hacen parte de los clichés del discurso amoroso a los que el yo poético no puede renunciar.

Entonces, se pone en evidencia que todo lo que dice el yo poético no es más que un “batir de palabras gastadas una vez más en el corazón”. En esta imagen parece que el acto poético no es más que la continua repetición de clichés que no hacen otra cosa que desgastar al lenguaje, como quien bate un suero. Esto se manifiesta mejor en el siguiente verso: “amor amor amor ruido sordo de un batidor viejo”. Vale la pena mencionar que, como señala Hunkeler, en la primera versión del poema Beckett no utiliza la repetición de la palabra amor.⁶ Con este cambio parece que el autor quiere hacer énfasis en las repeticiones, en el hecho de que estas palabras se están “diciendo nuevamente” (Hunkeler 36-37). Este es tal vez el motivo más importante de todo el poema. De hecho, el título mismo pretende destacar lo desgastante de las repeticiones. Para Hunkeler, “Cascando” hace referencia a un género musical que se caracteriza por las repeticiones y su contrario es el *crescendo*:

Sin embargo, es notable que Beckett haya escogido un término, precisamente “cascando”, en lugar de retomar los términos usuales de “decreciendo” o “diminuendo” empleados en música. La ventaja del término escogido por Beckett es, en efecto, no solamente que evoca más claramente la idea de caída (a través de los términos “cadere”, pero también “cascade”), sino sobre todo que permite experimentar la idea de una disminución o una reducción sin pasar de antemano por su contrario. (34)

Finalmente, las repeticiones que van perdiendo progresivamente la emotividad y la estructura oscilatoria que caracterizan el poema dejan como conclusión la incertidumbre del yo poético sobre sus posibilidades de comunicar y de amar. Esta incertidumbre revela que las palabras han

6 El verso en cuestión dice simplemente: “love churn of old thud of the plunger”.

perdido su poder expresivo. Por ello, John Fletcher afirma que este poema “revela conmovedoramente la batalla perdida del poeta contra el lenguaje” (30). Sin embargo, habría que rescatar que la incertidumbre y la estructura repetitiva y oscilatoria del poema es particularmente creativa y expresiva: con ella Beckett logra expresar el decaimiento del discurso amoroso. Así, se puede decir que Beckett hace del fracaso expresivo del lenguaje y de la aparente esterilidad de la situación en la que se encuentra un logro poético.

Puede decirse que sucede algo similar en “Cómo decir”, el último poema del autor y con el que cierra toda su obra:

locura —
locura de —
de —
cómo decir —
locura de lo —
desde —
locura desde lo —
dado —
locura dado de lo de —
visto —
locura visto lo —
lo —
cómo decir —
esto —
este esto —
esto de aquí —
todo este esto de aquí —
locura dado todo lo —
visto —
locura visto todo este esto de aquí de —
de —
cómo decir —
ver —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —

locura de querer creer entrever qué —
qué —
cómo decir —
y dónde —
de querer creer entrever qué dónde —
dónde —
cómo decir —
allá —
allá lejos —
lejos —
lejos allá allá lejos —
apenas —
lejos allá allá lejos apenas qué —
qué —
cómo decir —
visto todo esto —
todo esto esto de aquí —
locura de ver qué —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —
lejos allá allá abajo apenas qué —
locura de ver querer creer entrever en ello qué —
qué —
cómo decir —

cómo decir. (270-273)⁷

7 “folie — / folie que de — / que de — / comment dire — / folie que de ce — / depuis — / folies depuis ce — / donné — / folie donné ce que de — / vu — / folie vu ce — / ce — / comment dire — / ceci — / ce ceci — / ceci-ci — / tout ce ceci ci — / folie donné tout ce — / vu — / folie vu tout ce ceci ci que de — / que de — / comment dire — / voir — / entrevoir — / croire entrevoir — / vouloir croire entrevoir — / folie que de vouloir croire entrevoir quoi — / quoi — / comment dire — / et où — / que de vouloir croire entrevoir quoi où — / où — / comment dire — / là — / là-bas — / loin — / loin là là-bas — / a peine — / loin là là-bas a peine quoi — / quoi — / comment dire — / vu tout ceci — / tout ce ceci-ci — / folie que de voir quoi — / entrevoir — / croire entrevoir — / vouloir croire entrevoir — / loin là là-bas a peine quoi — / folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi — / quoi — / comment dire — // comment dire”.

Todo el poema es un intento por nominar algo desconocido que, como lo indica Laura Cerrato, “se trata de un lugar vacío, por in-designado”. Como el lenguaje es incapaz de nombrar ese algo, entonces, rodea de palabras eso que no puede nombrar. Por ello, el poema está compuesto por progresivos acercamientos (“esto / este esto / esto de aquí / todo este esto de aquí”), y alejamientos (“ver / entrever / creer entrever / querer creer entrever”, “lejos allá allá lejos apenas qué”), que resultan incompletos. Este procedimiento muestra que el poeta puede poner tanto lenguaje como quiera alrededor de los objetos, pero esto no garantiza que se pueda llegar a ellos y penetrarlos. Así, según Cerrato, “el proceso de decir queda reducido a una especie de señalamiento con el dedo verbal” (129). Parece que todo el lenguaje que se ha puesto alrededor del objeto en lugar de permitirle al sujeto penetrarlo, lo ha alejado de él.

Como señala Shane Weller, los textos sobre crítica de arte escritos por Beckett pueden iluminar la interpretación de “Cómo decir”. En estos textos, Beckett manifiesta su admiración por la pintura de los hermanos Abraham y Geer van Velde, porque en ella se reconoce que “el objeto de representación siempre resiste la representación” y porque se ha liberado de la ilusión de pretender representar un motivo (Beckett, *Disjecta* 148). La obra de estos pintores, afirma Beckett, se dedica entonces a representar aquello que impide la representación, que para ambos hermanos será la separación radical entre el sujeto y el objeto. Así, para Weller, “el objeto de la obra se vuelve la resistencia o el impedimento mismo” (169). Puede pensarse que este impedimento es también el objeto representado en “Cómo decir”. De hecho, a este poema le vienen bien las palabras que escribe Beckett sobre la pintura de los hermanos Van Velde: podría decirse que es “un desvelamiento sin final, velo tras velo, plano sobre plano de transparencias imperfectas, un desvelamiento hacia lo indesvelable, la nada, la cosa de nuevo” (Beckett, *Disjecta* 150). Que este sea el motivo del poema hace que tenga el mismo efecto circular que “Cascando”, es decir, el hecho de llegar a un éxito poético a partir del fracaso y la esterilidad del lenguaje. Este éxito muestra la capacidad del lenguaje de mostrar un desvelamiento constante, manteniendo la tensión y el inacabamiento del enigma que parece estar detrás de él.

Por otra parte, es posible relacionar lo que sucede en este poema con el problema de la resistencia al paso del tiempo. Para Schopenhauer, Proust y Beckett el paso del tiempo tiene un efecto en la forma de concebir el mundo.

Para Schopenhauer, nuestra forma de percibir el mundo está condicionada por la voluntad; esta a su vez está condicionada por el espacio, el tiempo y la causalidad. Sin embargo, para el filósofo esta forma de conocimiento, que es objetivación de la voluntad, es siempre incompleta. Por ello, señala la necesidad de trascender estas formas de percepción, para conocer las Ideas de las cosas del mundo. De acuerdo con Beckett, en la obra de Proust hay una concepción similar de la insuficiencia de la percepción. Para el francés, un mecanismo de defensa contra la implacabilidad del tiempo es el hábito, definido por Beckett como “el término genérico con el que se conocen los innumerables acuerdos concertados entre los innumerables sujetos por los que el individuo está constituido, y sus innumerables objetos correlativos” (Beckett, *Proust* 19). El hábito le permite al sujeto protegerse del efecto devastador del tiempo y adaptarse a su medio; le permite vivir. Sin embargo, el mundo que el sujeto puede crear gracias al hábito, a la inteligencia y a la memoria voluntaria no parece verdadero. Este mundo resulta ser una segunda naturaleza que oculta la primera, aquella en la que

el objeto se percibe como único y singular y no meramente como miembro de una familia, cuando aparece como independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de una causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y solo entonces, puede ser fuente de encantamiento [...]. Desgraciadamente el Hábito ha puesto su veto a esta forma de percepción, su acción consiste precisamente en esconder la esencia —la Idea— entre las brumas de la concepción, de la preconcepción. (Beckett, *Proust* 22)

La reflexión sobre el hábito en la obra de Proust invita a pensar en que la idea del lenguaje como un velo que se interpone entre el sujeto y el objeto es también una consecuencia del efecto del tiempo, así no se mencione el paso de los instantes o las continuas transformaciones del sujeto. De esta manera, podría decirse que para Beckett el lenguaje resulta ineficiente por dos razones: porque es presa del tiempo y se desvanece con él (porque las palabras nacen muertas), o porque, como medio para protegerse del efecto del tiempo, es una segunda naturaleza que se opone entre el sujeto y el mundo e impide el conocimiento de la particularidad o la esencia de los objetos.

Sin embargo, esta exploración del fracaso y la impotencia del lenguaje contrasta con el reconocimiento que hace Beckett de que es obligatorio expresar. La imposibilidad de renunciar al lenguaje diferencia radicalmente la propuesta de Beckett de la tradición poética anterior, pues, como lo señala Steiner, una de las respuestas de los poetas modernos frente a la crisis del lenguaje fue el enmudecimiento. El silencio era la forma más radical de librarse del carácter material de las palabras; en él, los poetas encontraban el carácter trascendente y místico que no tenía el lenguaje. El poeta podía renunciar al lenguaje para que la palabra se superara a sí misma o se realizara plenamente ya no a través del lenguaje, sino de la acción. Así sucede respectivamente en la obra de Friedrich Hölderlin y en la de Arthur Rimbaud, cuya renuncia a la poesía y su refugio en el silencio hacen parte de la realización total de su obra. Contrario a estos poetas, y aunque su obra llega a formas muy cercanas del enmudecimiento, Beckett no encuentra en el silencio un momento de realización absoluta y no puede nunca renunciar por completo al lenguaje. Él sigue recurriendo a las palabras a pesar de saber que el lenguaje no puede sustraerse al tiempo y que, por tanto, su empresa fracasará.

En el reconocimiento de que hay una obligación de expresar reside la fascinación de Beckett por la obra de Abraham van Velde. Asimismo, según Weller, esto es lo que da origen a la “locura” de querer nombrar algo en “Cómo decir”. En relación con el paso del tiempo, parece que también se impone este imperativo. Así sucede en el siguiente poema:

flujo causa
que cada cosa
mientras que es
cada cosa
por consiguiente esa
incluso aquella
que sigue siendo
no lo es
hablémoslo. (194)⁸

8 “flux cause / que toute chose / tout en étant / toute chose / donc celle-là / même celle-là / tout en étant / n'est pas / parlons-en”.

Según Alain Badiou, en este texto Beckett da al lenguaje la posibilidad, y la obligación, de manifestarse frente al implacable devenir y muestra la “esperanza de que el lenguaje pueda detener el flujo, conferir a una cosa [‘incluso aquella’] una estabilidad por lo menos relativa” (24). Así, el poema expone una relación configurada por Beckett entre el lenguaje y el devenir, según la cual,

si es preciso hablar no es solamente porque seamos presa del lenguaje; es también y sobre todo, porque lo que es, y acerca de lo cual tenemos la obligación de hablar, se escabulle, en cuanto es nombrado, hacia su propio no-ser. De tal manera que el trabajo del nombrar está siempre por volver a hacerse. En este aspecto Beckett es discípulo de Heráclito: el ser se reduce a su devenir-nada. (23)

Esto quiere decir que Beckett concibe al lenguaje como un imperativo, justamente porque todo se lo lleva el tiempo. Es necesario hablar para oponerse a su efecto devastador. En palabras del personaje de *El innombrable* “hay que decir palabras mientras las haya” (Beckett 267). No hay garantía de que el lenguaje pueda efectivamente detener el flujo del devenir o darle estabilidad. Sin embargo, parece que el poeta está obligado a recurrir a él. Aunque se ponga en evidencia la ineficiencia del lenguaje para oponerse al tiempo, está prohibido callar.

Esta idea aparece en una de sus *Mirlitonades*, que, podría decirse, es uno de los poemas más optimistas del autor:

Palabras sobrevivientes de la vida
un poco más aún
hacedle compañía. (229)⁹

Como lo señala Sigg, el poema alude a una experiencia análoga a la de *La última cinta de Krapp*, una obra de teatro en la que el protagonista, que es un anciano, escucha unas cintas acerca de su vida y de su pasado. Este intento resulta vano, porque, al igual que el yo poético de “Cascando”, Krapp no se reconoce en su yo del pasado: “acabando de escuchar a este pobre cretino

9 “Mots survivants de la vie / encore un peu plus / Faite lui compagnie”.

que tomé por mí hace treinta años” (Beckett, *Pavesas* 73). Sin embargo, él continúa escuchando estas cintas, porque hacen parte de su rutina; como lo señala James Knowlson, “[s]us cintas se han convertido en sus juguetes y sus únicas compañeras, conteniendo, como lo hacen, todas las palabras que tiene ‘por compañía” (citado en Sigg 173). En el poema, las palabras pretenden hacer lo mismo que en la obra de Krapp: “acompañar a la vida”, a pesar de no poder hacer nada más.

Acá vale la pena comparar el poder que da Beckett a las palabras con el que le da Proust a la escritura. Como se dijo, para el francés un mecanismo de defensa contra la implacabilidad del tiempo es el hábito. Pero la verdadera vida no está en el hábito, sino en los momentos en que por acción de la memoria involuntaria se logra salir de él. El narrador de Proust descubre que en el arte tiene la posibilidad de adentrarse en las iluminaciones de la memoria involuntaria y rescatar esa verdadera vida. Este descubrimiento justifica todo el sufrimiento de los momentos en los que no se protege del paso del tiempo y todo el aburrimiento de cuando se vive en el hábito. Beckett, por su parte, no tiene la fe proustiana en la memoria y en el arte, de manera que para él no hay nada que se pueda oponer al hábito y dar cuenta de una verdadera vida. El hábito o la rutina es lo único que les queda a sus personajes —incluso, la rutina misma se desgasta—. Así, lo que justifica la existencia de las palabras en *La última cinta de Krapp* y en el poema “Palabras sobrevivientes...” es que pueden acompañar, porque se han convertido en parte de la rutina. Habría que decir, además, que en este poema las palabras no pueden resistirse del todo al tiempo o a estar en una instancia superior a él. Esto se puede ver en el segundo verso del poema, “un poco más aún”, con el que el poeta muestra que las palabras deben esforzarse para estar allí y resistir a cada instante. Sin embargo, al igual que en “Flujo causa...”, se destaca el esfuerzo y la persistencia de intentar resistirse al tiempo, a pesar de su impotencia ante él.

En el poema “Muerte de A. D.”, Beckett expresa esta misma tensión en términos de la necesidad de hacer arte para enfrentarse al paso del tiempo y a la implacabilidad de la muerte. Este poema está dedicado a la muerte de Arthur Darley, su amigo y compañero de la Irish Red Cross.

y ahí estar ahí aún ahí
apretado contra mi vieja tabla manchada de negro
días y noches aplastados ciegamente

a estar ahí a no huir y huir y estar ahí
inclinado hacia la confesión del tiempo que muere
de haber sido lo que él fue hecho lo que él hizo
de mí de mi amigo muerto ayer con el ojo brillante
los dientes largos jadeando en su barba devorando
la vida de santos una vida por día de vida
reviviendo en la noche sus negros pecados
muerto ayer mientras que yo vivía
y estar allí bebiendo por encima de la tormenta
la culpa del tiempo irremisible
aferrado a la vieja madera testigo de partidas
testigo de regresos. (161)¹⁰

Los primeros versos del poema se refieren a la situación del escritor sentado frente a la mesa en la que escribe, mientras es consciente del paso demoledor del tiempo (el tiempo mismo está aplastado). Según Harvey, “encadenado a esta mesa, sumergido en su oscuro mundo interior, [el yo poético] es ciego a la distinción entre días, entre noches, entre el día y la noche” (232). Asimismo, en la línea cuatro (“a estar ahí, a no huir y huir y estar ahí”) Beckett expresa el esfuerzo que debe hacer para permanecer en su mesa de trabajo y su necesidad de descanso de la concentración prolongada de la escritura (231). Cuando está allí, el poeta debe escuchar “la confesión del tiempo”, el que parece ser el culpable de la muerte de Darley. Además, la mesa es una “vieja tabla manchada de negro”, lo que muestra que ella también ha sufrido el paso del tiempo. Con ello el poeta advierte que su labor artística, estar aferrado a su mesa, no es una forma de resistirse al tiempo, como podría pensar Proust, sino una forma de hacerse consciente de él.

En los versos siguientes, Beckett se refiere a Darley y, como lo señala Roger Little, manifiesta su preocupación por “las múltiples patéticas formas en las que el hombre se prepara para la muerte” (194). Por ello, menciona la

10 “et là être là encore là / pressé contre ma vieille planche vérolée du noir / des jours et nuits broyés aveuglement / à être là à ne pas fuir et fuir et être là / courbé vers l’aveu du temps mourant / d’avoir été ce qu’il fut fait ce qu’il fit / de moi de mon ami mort hier l’œil luisant / les dents longues haletant dans sa barbe dévorant/ la vie des saints une vie par jour de vie / revivant dans la nuit ses noirs péchés / mort hier pendant que je vivais / et être là buvant plus haut que l’orage / la couple du temps irrémisible / agrippé au vieux bois témoin des départs / témoin des retours”.

piedad de su amigo, su pasión por las hagiografías y el arrepentimiento por sus pecados, todo esto es visto como algo inútil, porque no lo protegen a él de la muerte. Por otra parte, en el verso siete, “*de mí* de mi amigo muerto ayer con el ojo brillante” (énfasis añadido), el yo poético muestra que no solo se lamenta por la muerte de Darley, sino también porque él mismo está sujeto al paso del tiempo. Asimismo, en el verso once, “muerto ayer mientras que yo vivía”, parece que el yo poético lamenta el hecho de estar vivo mientras es consciente de la muerte de su amigo.

Ante esta situación, lo único que hace el poeta es quedarse aferrado a su vieja mesa, fiel a su oficio, como lo señala el verso siguiente: “bebiendo por encima de la tormenta la culpa del tiempo irremisible”. Vale la pena destacar esta imagen porque la lluvia en otros poemas de Beckett representa también el efecto devastador del fluir del tiempo, ya que es la que hace que corra un río o que se desplace la arena de la playa. Además, recuerda la imagen descrita por Harvey de Beckett caminando bajo la lluvia irlandesa, en las fechas cercanas a la muerte de su padre, y su soledad en ese momento. Estar bajo la lluvia es hacerse consciente del paso del tiempo y de la muerte que este trae consigo; por ello, se relaciona con el acto de recibir la culpa del tiempo. Así, la labor artística, escribir bajo la lluvia, parece un acto valeroso y de resistencia.

Los últimos versos del poema también destacan esta actitud. Las connotaciones náuticas, en los términos de partidas y de retornos, recuerdan la imagen tradicional de la muerte como un viaje en barco. Según Harvey, “[estos] términos se refieren a la línea 4 y a su propia partida desde y devuelta hacia su mesa de trabajo, pero ellos nos mueven especialmente porque evocan a su amigo, que ha partido y no volverá de nuevo” (223). Es decir, que la mesa es testigo de la partida sin retorno de Darley, pero también es testigo de que el poeta vuelve de nuevo a su labor. De esta manera, se destaca la labor artística por su persistencia, porque el poeta, a pesar de lo difícil e inútil que resulta, vuelve a su mesa para intentar decir algo con respecto a la muerte de su amigo. Como lo señala Harvey, así Beckett muestra que para él “el arte es un testigo de la vida y la muerte, del amor y el sufrimiento, un testigo que testifica en contra del paso del tiempo” (233). De esta manera, al igual que en “Palabras sobrevivientes...”, se destaca que el lenguaje tiene cierta fuerza de resistencia. Se rescata el poder que tienen las palabras para acompañarnos y para testificar el paso del tiempo.

Para mí, esta es una de las conclusiones más significativas de los poemas de Beckett y de todo su proyecto. Hay una necesidad de resistirse al carácter devastador del tiempo y a la falta de significado del lenguaje. Esta necesidad obliga al poeta a fracasar indefectiblemente, pero a no renunciar a su batalla. Lo obliga también a quedarse con sus pobres medios para criticarlos; para saber que esto, criticar, mostrar la insuficiencia, declararse impotente, es lo único que aún puede y debe hacer como poeta, y que justamente nombrar el fracaso del lenguaje constituye su mayor triunfo. Por ello, se podría decir que la derrota de Beckett frente al tiempo y el lenguaje da cuenta de cierto tipo de esperanza, ya que señala la necesidad (y de hecho, la obligación) de buscar aquello que está detrás del lenguaje y de hablar para intentar resistirse al paso del tiempo, o al menos, para dar cuenta de esta imposibilidad.

Finalmente, esto permite decir que los poemas de Beckett hacen parte de cierta tradición lírica no solo porque son textos muy valiosos, sino porque responden a uno de los problemas más importantes de esta tradición y a un momento en el que ella debe volver a preguntarse por la función de la literatura con respecto a sus propios ideales y por su pertinencia frente a su momento histórico. A pesar de que su proyecto es radicalmente escéptico y pesimista, y parece que su obra se niega a sí misma todas sus posibilidades de lograr cualquier aspiración, el autor rescata la pertinencia de la literatura y defiende su derecho a la existencia.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Beckett el infatigable deseo*. Trad. Ricardo Tejada. Madrid: Arena Libros, 2007. Impreso.
- Beckett, Samuel. *Deseos del hombre. Carta alemana*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Segovia: La Uña Rota, 2004. Impreso.
- . *Disjecta*. Trad. Alicia Martínez Yuste. Madrid: Arena libros, 2009. Impreso.
- . *El innombrable*. Trad. Rafael Santos Torroella. Barcelona: Lumen, 1970. Impreso.
- . *Murphy*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.
- . *Obra poética completa*. Trad. Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2000. Impreso.
- . *Pavesas*. Trad. Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets, 1987. Impreso

- . *Proust*. Trad. Bienvenido Alvarez. 2.^a ed. Barcelona: Península, 1992. Impreso.
- Birkenhauer, Klaus. *Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976. Impreso.
- Cerrato, Laura. *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue, 2007. Impreso.
- Fletcher, John. “The Private Pain and the Whey of Words: A Survey of Beckett’s Verse”. *Samuel Beckett: a Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1962. 23-32. Impreso.
- Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970. Impreso.
- Hunkeler, Thomas. “‘Cascando’ de Samuel Beckett”. *Samuel Beckett today / Aujourd’hui* 8 (1999): 27-42. Web. 31 de marzo del 2015.
- Little, Roger. “Beckett’s Poems and Verse Translation or: Beckett and the Limits of Poetry”. *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 184-195. Impreso.
- Ovidio, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Rabinovitz, Rubin. “Samuel Beckett’s Revised Aphorisms”. *Contemporary Literature* 36.2 (1995): 203-225. Web. 7 de octubre del 2012.
- Sigg, Pablo. *Samuel Beckett: guía crítica de la poesía de Samuel Beckett (1929-1989)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- Talens, Jenaro. Prólogo. *Obra poética*. Samuel Beckett. Madrid: Hiperión, 2000. 9-33. Impreso.
- Weller, Shane. “The Word Folly: Samuel Beckett’s ‘Comment dire’ (‘What is the word’)”. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 5.1 (2000): 165-179. Web. 31 de marzo del 2015.

Sobre la autora

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Su monografía de grado se titula “Samuel Beckett, poeta moderno: los problemas del arte, el lenguaje y la vida”. Actualmente, es estudiante de la maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la cual desarrolla una tesis sobre la teoría de la crítica del joven Walter Benjamin.



Notas

Dormir sobre el corazón: Hipnos y Tánatos en *Ojos de perro azul*

Ivonne A. Alonso Mondragón

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

ia.alonso@uniandes.edu.co

EN LA *ENEIDA*, EPOPEYA LATINA del siglo I a. C., Virgilio habla del mito de Nix, la diosa primordial de la noche, quien, sin ayuda masculina, engendra y da a luz a un par de gemelos: Hipnos, el sueño, y Tánatos, la muerte sin violencia. Juntos vivían en una cueva bajo una isla griega a través de la cual fluía el Leteo, más conocido como el río del olvido; y alrededor de su morada crecían plantas florales e hipnóticas. Estos dos elementos, asociados mitológica y simbólicamente a la memoria y la inconsciencia, son elegidos por Gabriel García Márquez para adornar algunos de sus literarios lechos oníricos, de soledad o de muerte, dando cabida en su obra a lo que Michael Palencia-Roth llamará el uso y la metamorfosis del mito (44).

En el mito, el sueño y la muerte aparecen unidos en una realidad que se impone, cuyo misterio, desconcertante para el hombre, influyó tanto como el tema de la vida en el mundo literario de Gabo. La sensación de la muerte, como una situación irremediable de fuerza incontenible, única constante de la vida, se repite en cada esquema de sus cuentos y novelas. Y esta sensación, con contadas variaciones, es el eje de todos los textos de *Ojos de perro azul*. Este libro contiene la primera colección de cuentos de García Márquez, escritos entre 1947 y 1955. Se publicaron bajo ese título en 1972 y representan, según Vargas Llosa, la prehistoria literaria de Gabo. Asimismo, constituyen la esencia discursiva y simbólica de unos temas que marcarían toda la obra del nobel colombiano.

En su dimensión literaria, García Márquez nunca escondió su pasión por los clásicos griegos y latinos. Del mismo modo, en la dimensión humana no ocultó sus frustraciones y su íntima manera de ver las cosas; por el contrario, las hizo visibles a través de la capacidad estética de su expresión autoral, es decir, a través de su estilo propio. Ante esto, su honestidad formal y literaria exige que para acercarnos al sentido latente de su estilo tengamos que ir más allá del

sonido y tengamos que adentrarnos, a través de las imágenes, las obsesiones, las metáforas y los símbolos, en el misterio de los intereses del escritor.

En una tentativa de cambio y abolición de la realidad real, García Márquez hace aparecer la muerte y el sueño como símbolos de la realidad ficticia, en la cual dichos temas trascienden su significado convencional, para aludir a otra u otras realidades. En el caso de *Ojos de perro azul*, estos dos tópicos están acompañados por el tema de la memoria —desde el olvido y el recuerdo, como señala Ernesto Volkening (74)— y por la alteración de un único plano de la realidad. Todo con un solo objetivo: exponer diferentes formas aplazadas de la muerte, siendo el hipnos la más recurrente. Esta imagen clásica se retoma como símbolo para referir la ambivalencia entre la consciencia y la inconsciencia, la luz y la oscuridad, en la que un estado indeterminado ronda el ambiente ficticio.

Estos primeros cuentos son la iniciación de García Márquez en las expresiones límite del tránsito de una vida a otra. Por esta razón, se hace evidente la constante y dual presencia de la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la consciencia y la inconsciencia. Su primera literatura aparece en un estado crepuscular, en el que la actividad humana es más libre y su espíritu artístico hace recorridos literarios con una fantástica capacidad creativa. Se origina entonces un lapso en el que el tiempo y el espacio se diluyen, anulando el sentido estrechamente empírico de la realidad, abriendo paso a perfiles imprecisos y a una asombrosa densidad de profundos acontecimientos. Es en este momento, cuando la mente hace asociaciones inverosímiles, que surge el mundo garciamarquiano de *Ojos de perro azul*. Y para aproximarnos a una clave de interpretación sobre estas ambigüedades alegóricas, realizaremos una revisión ordenada de los once cuentos que componen el libro.

En “La tercera resignación”, primer relato de esta obra, se expone un estado de tránsito de una muerte a otra o, si se quiere, de una forma de vida a otra, así como la preocupación que tiene un muerto en vida por la muerte real, verdadera y definitiva. En este cuento, García Márquez presenta su tema obsesivo como una condición de cambio. Allí el tánatos se fusiona con el hipnos en dos ocasiones: primero, en la muerte de un niño de 7 años, y segundo, en la aparición de una nueva muerte del mismo personaje, 18 años después. Tras este reconocimiento de tránsito constante, aparece un repentino y convulsivo terror a la muerte. En este punto, el tánatos se independiza y predomina sobre el personaje, lo dirige hacia una muerte

irreversible y produce emociones y pensamientos de tristeza y dolor en él. Es, entonces, la tercera muerte una caída por resignación, tan definitiva “como todos los golpes duros dados contra las cosas firmes de la naturaleza” (García Márquez 10).

En “La otra costilla de la muerte” un hombre está obsesionado con su hermano gemelo muerto. Después de un sueño, despierta sintiendo que el muerto hace parte de él y viceversa. Ese estado de subconsciencia contenido en el hipnos representa una fase sutil de penetración en el desdoblamiento. De nuevo, los dos temas principales de este análisis se entrecruzan, creando la ilusión de un constante contacto entre muerte y vida; así, revelan el reconocimiento del tránsito inevitable entre una etapa y otra, en el que “la sensación de sentirse muerto estando vivo” genera un espacio de identidad y unión entre todos los seres de la tierra. Desde el punto de vista espacial, el cuento se desarrolla en habitaciones, casas, patios y jardines, que parecen ser una herencia de la narrativa de Edgar Allan Poe: contenidos, lúgubres y reflectores del interior humano. En el relato, además, se sugiere que la presencia de la maternidad es un aspecto de iniciación y a su vez de prolongación de la muerte. En el sueño el hermano vivo recibe en su interior al hermano muerto, al tiempo que lo pare y lo libera a través de una costilla, haciendo alusión, por un lado, a la creación de Eva, y por el otro, al precipicio que representa la vida.

Tras varias noches de desvelo, “Eva está dentro de su gato”. En este cuento, el dualismo bios-tánatos se representa en la pérdida de lo corpóreo, en un paso por el limbo hasta alcanzar la reencarnación en el cuerpo de un felino. En el insomnio de una mujer condenada a la belleza, el hipnos como estado incorpóreo se sobrepone al tánatos, ya que no hay una sensación de muerte, sino la dualidad entre el existir y el no existir, o el existir de otra manera. La corporeidad no muere, sino que muta en una vida nueva atemporal e inespecial. Sin atravesar la agonía, el personaje se muestra elástico, en una zona psicológica donde desaparecen todas las dimensiones. Esto responde a la existencia de lo humano que es arrastrado inexorablemente a lo desconocido.

En “Amargura para tres sonámbulos”, el tánatos aparece como el acto voluntario de una mujer que ha decidido dejarse morir. La protagonista se entrega deliberadamente al tránsito de la vida a la muerte y su primer paso es la renuncia al uso de los sentidos. Aquí, el hipnos está ligado a los hermanos sonámbulos de la mujer, quienes entre una tarde y una noche

parecen haber llegado a la adultez, sin tener consciencia del tiempo. Aun así, son capaces de reconocer que desde hace años su hermana, quien ha estado como muerta, “se acostumbró a vivir en una sola dimensión” (42). La vida, en todos sus sentidos, se mueve hacia la animalidad y la incomunicación. Aunque se padece la muerte de manera solitaria, la relación entre los hermanos acarrea algo del pasado que los hace agonizar de manera colectiva. Esta apreciación se manifiesta en la conjugación plural del “pensábamos a coro” (42), elegida por García Márquez para dar voz, y a la vez unidad, a los tres personajes narradores. También debe resaltarse que el estado de los tres hermanos, quienes son los narradores del cuento, hace alusión a la figura de las moiras griegas, recurso que también se usa en otro de los cuentos de los que se hablará más adelante.

En “Diálogo con un espejo” un hombre se enfrenta a una doble realidad al ver su reflejo y creer que este representa la existencia de un mundo paralelo al que él pertenece, pero que no puede controlar. En este cuento, García Márquez habla del desdoblamiento, en el que la imitación se vuelve un juego macabro y el protagonista batalla contra el espacio, dentro y fuera del espejo. La inmaterialidad en este relato está en la realidad introspectiva del personaje, en el letargo producido por el hipnos, que se une, en este caso, al olvido como representación de la muerte. El olvido de la palabra “Pandora” aleja al personaje de su realidad, a la vez que lo sumerge en una sensación de simplificación y sueño. El dualismo espejo-realidad marca la conciencia del desdoblamiento allí en donde estaba la unidad del cuerpo —unidad que se presentaba en la distancia objetiva que tomaba el personaje en relación con el sueño— y marca, a su vez, la fragmentación de otras partes esenciales, como el alma y la memoria.

En “Ojos de perro azul”, texto que da nombre a esta colección de cuentos, se habla de un romance onírico en el que un hombre y una mujer están condenados a amarse solo en sueños. Hipnos aparece acompañado de un símbolo clásico propio de su creación: una veladora. El fuego como puente, y a la vez como barrera entre la realidad y los sueños, permite el desdoblamiento de dos sujetos que ven imposible un encuentro real durante la noche. El cambio de narrador y los tiempos del cuento dejan sin revelar la conexión extraonírica entre los dos protagonistas: con la muerte de la noche y la llegada del amanecer el hombre ha olvidado todo, mientras que la mujer dice buscarlo aún despierta y dormir sobre el corazón, intentando

encontrar palpitaciones de vida real que los unan. El hipnos le permite al hombre tener lo que más desea, pero lo pierde todo al recobrar la conciencia. De esta manera, se da cabida a la aparición del tánatos como el sueño eterno, es decir, el tránsito hacia un encuentro definitivo, que solo sería posible con la llegada de la muerte.

En la hora que muere el día y nace la noche aparece “La mujer que llegaba a las seis”, el cuento en el que la muerte se opone a lo imaginario y aparece por primera vez como un suceso fáctico: una prostituta de pueblo asesina a uno de sus clientes. El sueño y la inconsciencia desaparecen, y también lo hacen las magnitudes cronológicas, entendidas a partir de una concepción común del tiempo. Si nos remitimos a San Agustín, esta desaparición del tiempo lineal permite la presencia de una temporalidad fragmentada, en la que solo existe “un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras” (*Las confesiones* xi). En este quebrantamiento temporal, dentro de la exposición narrativa de un escenario realista, se revelan unas implicaciones psicológicas que hacen que el simbolismo de Tánatos se reemplace por el de Ker, el espíritu femenino de la muerte violenta.

“Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” revela la agonía que padece un criado negro, durante quince años, a causa de haber perdido la memoria. En su ruptura con la continuidad de la vida, habla con un coro de ángeles negros, mientras intenta descifrar y medir el tiempo que ha estado durmiendo. Hipnos hace su aparición en el estado de semiconsciencia del protagonista, quien pierde la noción de la realidad, asemejándose así a un muerto en vida, a la vez que es perseguido por Tánatos, representado por el hombre del saxofón que lo llama constantemente, para integrarlo al coro angelical. Tanto en la pérdida de la memoria, es decir, en su conciencia lastimada, como en la muerte no resuelta aparece lo infinito de ese deambular solitario y continuo como fantasma. En conjunto, es la pérdida de los recuerdos lo que hace que el tiempo se vuelva algo indefinido y la muerte se exponga como un estado de vigilia que no se concreta en sueño sino en espera.

En “Alguien desordena estas rosas” se encuentra el relato más conmovedor de *Ojos de perro azul*. En este cuento, García Márquez presenta el monólogo de un niño muerto que intenta robar rosas, para llevarlas a su propia tumba. Se entremezclan el sueño y la muerte como dos conceptos que al unirse se concretan en un estado de expectación del protagonista, pues el niño ha

estado veinte años esperando a que alguien habite la casa donde él ha muerto. El autor busca esclarecer el mundo más allá de la muerte, permitiendo que el protagonista tenga recuerdos de lo que fue su vida y, aún más, de lo que fue el momento de transición hacia la muerte. Aquí, el tema de la esperanza se representa en la unión entre el tánatos y la soledad, de manera que, en la espera, se amplía la realidad tanto del tiempo como de la vida y la muerte.

En “La noche de los alcaravanes” se cuenta la historia de tres hombres a los que los pájaros les arrancan los ojos por imitar su canto. Su continuo movimiento por el espacio narrativo está unido, como en “Amargura para tres sonámbulos”, a la imagen de las tres moiras o parcas clásicas. Los protagonistas divagan por el pueblo tomados de las manos, sin ninguna noción de la distancia que recorren, enfrentándose así a un eterno camino. La penumbra indisoluble condena a los protagonistas a un constante sueño a oscuras, pero sus sentidos y la memoria que aún conservan los mantienen unidos a la vida. En ese dualismo luz-oscuridad están presentes las nociones universales de vida y muerte:

El sol siguió calentando sobre nuestra cabeza. Entonces alguien dijo:

—Vamos otra vez hacia la pared.

Y los otros, inmóviles, con la cabeza levantada hacia la claridad invisible:

—Todavía no. Esperemos siquiera a que el sol empiece a ardernos en la cara. (García Márquez 98)

En el último cuento de esta colección, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, García Márquez hace una narración sobre unos días de lluvia en el mítico pueblo de *Cien años de soledad*. Tanta lluvia produce inundaciones y acaba con todo, incluso con la noción de tiempo de la protagonista. La lluvia puede interpretarse como un esperma divino que fecunda la tierra. Por eso, los días pluviosos en Macondo parecen aludir a una Semana Santa, rodeada por la imagen de la muerte y la resurrección, imagen que se refuerza con el hecho de que Isabel está embarazada. En esto reside el gran poder simbólico del cuento, pues en la duración de ese temporal y en la acumulación de las pérdidas materiales del pueblo se deshumaniza a sus habitantes, quienes ya no piensan, ni tienen claridad de sus recuerdos, pues solo sobreviven. Debe resaltarse que por el uso narrativo del monólogo

presente en el relato, el tánatos es evidente en la naturaleza fragmentaria de un todo omitido, el cual se vuelve intangible para el tiempo y el lenguaje, pues en este primer Macondo todo agoniza, como lo hace para el autor América Latina. Aun así, cada cosa se recupera y renace tras la desaparición de la lluvia. Es allí cuando se presenta el axioma de la comunicación entre el mundo del ensueño y el de la muerte, con el mundo real de por medio: “El agua rompió las sepulturas y los muertos están flotando” (104); lo podrido fue fecundado por la lluvia y así como se ensanchan las formas de vivir, también aparecen nuevas formas de morir.

García Márquez centró todos los cuentos de *Ojos de perro azul* en la existencia individual, esa que está potencialmente expuesta a lo que sucede en soledad, después de culminada la etapa de la vida, en ese momento solitario que conlleva naturalmente la muerte. Cabe, pues, considerar el tópico de la muerte como obsesión personal del autor, de la que se desprenden unas preguntas: ¿cuál es la sensación en el peligro de ser enterrado vivo?, ¿cómo son los olores, el miedo, el pánico, los sentimientos que se experimentan en otra dimensión que no sea la vida normal consciente? Lo más notable en estos primeros cuentos es el tema de la muerte, tanto onírica como real, que exhibe el supuesto de que hay otra vida después de ella. En este lapsus entre consciencia e inconsciencia, entre sueño y vigilia, se muestra la fuerza del autor por unir lo humano con lo metafísico, para así cuestionar las fronteras de la vida del hombre.

Ojos de perro azul acerca al autor a los misterios que lo angustian: la vida y su límite, y le hace preguntarse si se puede ser feliz con una situación tan irremediable como la muerte. Esta búsqueda revela una visión sombría de aquello material que realiza su tránsito, de lo humano que se deforma y hace su traslación hacia otras realidades misteriosas, que suponen un cambio en los signos vitales, en el sueño, la soledad, el amor y la muerte. Si bien en estos cuentos tanto en lo psicológico como en lo social está presente esa dimensión de tránsito hacia mundos fúnebres, es el individuo y su mortalidad el elemento generador de esta primera etapa artística de Gabo. Es así como en los personajes garciamarquianos de *Ojos de perro azul* aparece la visión profética que años después se trasladará a la angustia de la colectividad, al dolor de América Latina, a una hojarasca y a la violencia de Macondo, que serán para siempre una metáfora acertada de la literatura como posibilidad materializadora del mundo en su totalidad.

Obras citadas

- Agustín, San. *Las confesiones*. 8.^a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991. Impreso. Vol. 2 de *Obras Completas*. 41 vols.
- García Márquez, Gabriel. *Ojos de perro azul*. Bogotá: Editorial Normal, 2012. Impreso.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y la metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.
- Virgilio. *La Eneida*. Trad. Eugenio de Ochoa. Madrid: Editorial EDAF S. L, 1981. Impreso.
- Volkening, Ernesto. *Gabriel García Márquez: un triunfo sobre el olvido*. Bogotá: Arango Editores, 1998. Impreso.

Sobre la autora

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y diplomada en Dramaturgia del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, cursa la maestría en Literatura de la Universidad de los Andes. Entre el 2009 y el 2012 realizó trabajos de investigación cultural en distintas áreas (teatro, literatura, estudios de género, afrodescendencia y ciudad). También ha realizado labores de investigación en el Archivo Nacional de Buenos Aires, bajo la coordinación del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Berlín. Desde el 2010, ha sido correctora de estilo y columnista del periódico cultural *Echando Lápiz* y es miembro fundador de la empresa Casa Nabû Servicios Editoriales. Entre el 2014 y el 2015, participó en la coordinación del I Encuentro de programas de Creación Literaria y Escritura Creativa de las Américas, Bogotá 2015, organizado por las universidades Nacional y Central.

Sobre la nota

Este texto fue presentado en la mesa de ponencias sobre Gabriel García Márquez, en el XXVIII Congreso Nacional de Lingüística, Semiótica y Literatura y el II Congreso Internacional de Lingüística, organizado por el Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Gabriel García Márquez: entre la pluma, el humor y el fusil

Andrés Sanín

Harvard University, Cambridge, Estados Unidos
pachosanin@hotmail.com

LA CELEBRACIÓN DEL REALISMO MÁGICO, incluso como eslogan publicitario del país, y el afán por rescatar los eventos más graves que denuncia *Cien años de soledad* han marginado elementos como el humor y el juego, que a primera vista parecen ligeros, pero que considero claves a la hora de enfrentar dos grandes problemas de ese tiempo: primero, a nivel internacional, la Revolución cubana imponía a los escritores elegir entre empuñar la pluma o el fusil; y segundo, a nivel nacional, estaba vigente la pregunta por cómo representar la violencia que venía azotando al país, sin reproducirla ni volver a fórmulas gastadas que, con un realismo desgarrado, se conformaban con mostrar las vísceras de los muertos que había dejado la violencia.

Como intentaré demostrar, el humor lúdico de *Cien años de soledad* constituye una poética que celebra la vida, ridiculiza el dogmatismo y busca superar la fragmentación propia de la melancolía, consolidando una comunidad en torno de la risa. Además, el humor aporta el componente subversivo que acompaña a la revolución política, desde una estética experimental, crítica de sí misma y autorreflexiva, que rechaza el uso fanático y ciego de la violencia.

Veamos rápidamente el contraste entre el juego violento de la guerra y otro juego que representa la novela: el de la literatura. Cuando el coronel Aureliano Buendía sale de Macondo a extender su revolución, deja encargado a Arcadio. El poder se le sube a la cabeza al antiguo profesor, que termina convertido en un tirano, incluso peor que aquellos a los que pretendía derrocar:

Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, [Arcadio] mandó que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública

disparando contra un espantapájaros. Al principio nadie lo tomó en serio. Eran, al fin de cuentas, *los muchachos de la escuela jugando a gente mayor*. Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que *provocó las risas de la clientela*, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. (*Cien años* 126, énfasis añadido)

Unos muchachos jugando a fusilar a un espantapájaros ya es algo risible. El trompetista, como buen artista, lo nota. Su burla no es bien recibida por ese hombre rígido, incapaz de reírse de sí mismo y de darse cuenta de que solo está jugando. Es por eso que, a renglón seguido, viene de la mano de Úrsula un castigo cómico en contra de quien abusa de su posición de poder. Tan pronto Arcadio se disponía a fusilar al trompetista, la vieja Úrsula, armada de un rebenque, irrumpió en el cuartel y

azotándolo sin misericordia, lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. [...] Dejó a Arcadio con el uniforme arrastrado, bramando de dolor y rabia. (126-127)

La risa brota por la justicia cómica con la que Úrsula castiga la falta de humor de Arcadio y confirma aquello que decía Henri Bergson al teorizar sobre la risa: un personaje cómico es ridículo en la medida en que no tiene la elasticidad mental y la capacidad para distanciarse de sí mismo y, en cambio, repite con rigidez, inconsciencia y automatismo su papel (13-15). Gracias al distanciamiento del episodio cómico, los muchachos armados son rebajados a niños que juegan a hacer la guerra, pero que huyen, cobardemente, cuando llega mamá y azota su hombría. Algo similar ocurre con el coronel Aureliano Buendía, quien ha optado por todas las formas de lucha, pues, según dice, “lo único eficaz es la violencia” (*Cien años* 120). Promueve treinta y dos levantamientos y los pierde todos, escapa a catorce atentados y se convierte en un héroe mítico. Lo único que le queda de la violencia, ese método “tan eficaz”, es un puñado de derrotas, una calle con su nombre y una muerte solitaria.

Otro juego aventaja al de la guerra: el de la literatura, un juego que rescata a Aureliano Babilonia del encierro, la soledad y la melancolía que lo embargan

a causa del fantasma traumático de la masacre de las bananeras. El cambio se da gracias a su amistad con esos cuatro amigos escritores, a la cabeza del sabio catalán, fundada en el humor, la parranda y la literatura como juego:

Para un hombre como él, encasillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer fueron una revelación. *No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente*, como lo demostró Álvaro una noche de parranda. (*Cien años* 440, énfasis añadido)

Vemos que la literatura como juguete está del lado de la vida, del erotismo, de la camaradería y del humor sin límites, más que del encierro tormentoso de la erudición o de esa sabiduría, que, según el sabio catalán, no vale la pena si no es “posible servirse de ella para inventar una manera nueva de preparar los garbanzos” (440). En el burdel donde terminaban sus conversaciones, la propietaria se burlaba de la credulidad de los clientes, “que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allá hasta las cosas tangibles eran irreales” (440). Del lado de ese sentido de irrealidad, desde el que la literatura caricaturiza *lo real*, y junto a estos escritores que tratan de incendiar la casa, para demostrar que no existe (441), Aureliano descubre en el burdel imaginario y en la cama de Nigromanta la cura para la timidez, que lo llevará a encontrar la felicidad en el amor de Amaranta Úrsula, por encima del miedo a engendrar un hijo con cola de marrano. Es gracias a esa comunidad consolidada en torno de la risa que Aureliano encuentra una forma de superar la melancolía y la soledad, como le ocurrió al mismo García Márquez tras presenciar el Bogotazo, y de encontrar en la literatura una salida al desengaño y la desazón en que quedaron otros escritores, como Gonzalo Arango.¹

Como un modelo de los escritores del *Boom*, que buscaban escribir esa gran novela latinoamericana que le diera al continente su identidad, el grupo de

1 Con Gaitán vivo, dice Arango, los nadaístas habrían defendido “sus banderas revolucionarias”, en vez de ser esos intelectuales “amargos”, “derrotistas” y distanciados que se proclaman como apátridas, alejados de la participación política y de la lucha del pueblo, que escriben y viven “en el exilio de la imaginación”, como “exploradores estéticos de la nada y el vacío” (*Obra negra* 61-62).

escritores de *Cien años de soledad* trata de hacer algo perdurable, a instancias del sabio catalán, quien los impulsa a buscar la “trigesimoséptima situación dramática” (443). La búsqueda de estos escritores se da “en un pueblo donde ya nadie tiene interés ni posibilidades de ir más allá de la escuela primaria” (443) y pese a saber que el destino de la literatura es efímero. Prueba de esta consciencia es, por ejemplo, el episodio en el que el narrador cuenta que Alfonso perdió en “la casa de las muchachitas” (452) unos pliegos de los manuscritos del sabio catalán, quien en vez de enfurecerse “comentó muerto de risa que aquel era el destino natural de la literatura” (453): el olvido, pero el olvido en medio de la vida alegre y la amistad. Esta situación contrasta con las exigencias de compromiso militante que se les hacía a los escritores desde Cuba, so pena de ser juzgados por reaccionarios, evasivos, burgueses o poco comprometidos con el cambio social, como ocurrió con Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Heberto Padilla.

Esa capacidad para reírse de sí mismo que no tiene Arcadio, pero de la que sí goza el grupo de escritores, refleja la de García Márquez y sus amigos de La Cueva. Así lo reconoce en *Vivir para contarla*, cuando narra que en una alicorada discusión sobre Faulkner desafió a Álvaro Cepeda Samudio a resolver la disputa a los puños:

Iniciamos el impulso para levantarnos de la mesa y echarnos al medio de la calle, cuando la voz impassible de Germán Vargas nos frenó en seco con una lección para siempre: —El que se levante primero ya perdió. (104)

El secreto para mantenerse unidos, a pesar de sus diferencias, y no recurrir a la violencia, dice García Márquez, fue burlarse de todo. Perder la paciencia, pero nunca el humor.² En el libro *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, de Carlos Granés, se dice que “en el ADN del arte contemporáneo están estas dos actitudes: la violencia y el humor, [...] el gesto transgresor y el gesto cotidiano, Diógenes y Pirrón” (46). Estas palabras sirven para preguntarse dónde se sitúa el arte de García Márquez. La anécdota de *Cien años de soledad* que citamos como reflejo de la actitud

2 “nuestra fortuna mayor fue que aun en los apuros más extremos podíamos perder la paciencia pero nunca el sentido del humor. [...] En la mesa de don Ramón Vinyes nos comportábamos los cuatro como los promotores y postuladores de la fe, siempre juntos, hablando de lo mismo y burlándonos de todo” (García Márquez, *Vivir para contarla* 104).

festiva de los escritores *alter ego* de los de La Cueva y la ridiculización constante de figuras ligadas a las armas parecen inclinar su arte del lado del humor como forma revolucionaria de alcanzar una liberación subjetiva que posibilite un cambio material, entendiendo que si bien el arte no puede cambiar las estructuras de la sociedad, sí puede transformar la subjetividad del artista y su público.

Granés señala que para Marcel Duchamp “renunciar al mundo y a sus convenciones daba la libertad para reinventarse a sí mismo y vivir la vida que se quería vivir” (47). Duchamp era un espíritu escéptico, que ponía en duda las verdades impuestas por la ley y la costumbre y que optaba por seguir “su propio camino burlándose de lo establecido e inventando lo que Octavio Paz llamó un arte de liberación interior” (47). Podemos decir que esos escritores que en *Cien años de soledad* insisten en el juego burlón de la literatura, pese al analfabetismo de Macondo, comparten algo de ese espíritu que no se toma las cosas tan en serio y que busca, ante todo, la libertad y la celebración de la vida en comunidad.

Cien años de soledad reconoce, sin embargo, lo problemático de entregarse al juego literario en un espacio de precariedad económica y de bajo acceso a los medios para ejercer la libertad creativa. En la novela, se insiste en el ejercicio pleno del arte, aunque dándole una dimensión más mundana, ligada a la vida, a la bohemia y a lo popular, en vez de una de privilegio, jerarquía, estatus social e intelectual. Si Fidel Castro les pedía a los artistas aceptar unas restricciones a su libertad de expresión, con el fin de alcanzar unas condiciones materiales que en el futuro expandirían dicha libertad creativa a todos los que antes no habían tenido la oportunidad de acceder a la recepción y a la creación literaria, Gabriel y sus amigos, en la novela, no renuncian a esta última, e incluso la comparten con los miembros menos privilegiados del pueblo. García Márquez logra satisfacer las demandas de la revolución, que pide una literatura que trate problemas sociales y esté al alcance del pueblo, con el espíritu vitalista, lúdico y humorístico propio de una literatura más experimental, que podría resultar sospechosa por su falta de compromiso y por su ambivalencia.

Al dilema que la Revolución cubana le imponía a García Márquez de si empuñar la pluma o el fusil, se sumaba la pregunta de por qué no había escrito una novela política comprometida sobre la violencia. No era una pregunta fácil de contestar, pues implicaba resolver el gran problema de

cómo hablar de la brutalidad sin rendirse a la atracción o al morbo que ella suele producir, sin recrudescerla o fomentarla con sus textos. Según Héctor Hoyos, había un sentimiento de vergüenza tanto por hablar de ella como por no tener el coraje de hacerlo (véase Hoyos). Además de buscar la forma de representarla, los escritores debían también tomar posición con respecto a la violencia y distinguir entre diversos tipos, según su fuente. En un artículo de 1959, García Márquez responde en estos términos a la pregunta de cómo representar la violencia: “La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (“Dos o tres cosas” 728).

Son la distancia y el vitalismo del humor carnavalesco los que le permitieron a García Márquez sobreponerse a la melancolía de permanecer con los muertos y, en cambio, representar la vida que queda y la forma en la que los sobrevivientes logran recuperarse de la pérdida y seguir viviendo, así sea para contarla. Con el humor y el juego, el escritor encontró un punto medio entre la experimentación literaria y una ironía demasiado fina, que corre el riesgo de no comunicarle nada al lector promedio. Evitó, también, caer en una literatura demagógica, que buscara simplemente educar al pueblo, con un paternalismo condescendiente y unas formas realistas gastadas que poco efecto surten. Al contrario, creó un juego literario que desafió a sus distintos lectores, invitándolos a reconstituir el sentido de la obra y de esos personajes a los que él mismo llamó, en una entrevista con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, “rompecabezas armados con piezas de muchas personas distintas”, incluyéndose a sí mismo (Apuleyo y García Márquez 42). El mérito de su madre como lectora, dice, es que tiene la destreza de los arqueólogos para reconstruir el animal a partir de las vértebras. El doble sentido lúdico está dado en la creación de quien construye el rompecabezas como autor y en la labor creativa de quien lo reconstruye como lector e intenta identificar a quién corresponde cada pieza.

El humor y el juego en *Cien años de soledad* no solo apuntan a lo político, sino que también subvierten otro tipo de discursos. En ese rompecabezas que es la novela, García Márquez toma elementos que se presentan como rígidos y solemnes, la Biblia, la muerte, el incesto como el mayor de los pecados, y los deforma con su humor hasta más no poder. La muerte deambula por la vida, se funde con ella, de tal manera que los muertos conviven con los

vivos y estos les envían cartas con quienes, como Amaranta, están por morir y hacen del hecho trágico un carnaval cómico. Por otra parte, el incesto, uno de los más antiguos tabúes de la sociedad, se ridiculiza al punto de materializarse en la grotesca cola de cerdo del último Buendía. Así, uno a uno, los miedos van disipándose en una risa vitalista que celebra el amor, la libertad, la solidaridad y la camaradería, y abre un horizonte de posibilidad distinto al de la pugna, la violencia y la soledad.

El hecho de que el personaje Gabriel tenga las obras de Rabelais es un indicio de la posible influencia de lo carnavalesco, de Mijaíl Bajtín, en *Cien años de soledad*, lo que refuerza la idea de reconstruir una comunidad en torno al humor en la novela. Cercano a la teoría de la risa de Bergson, Bajtín encuentra en el carnaval una subversión momentánea del orden oficial y de las divisiones sociales e ideológicas. En este, se da una suerte de comunión entre iguales, prevalece lo sensual y lo lúdico y hay un momento de renacimiento y renovación, en el que, paradójicamente, se resiste al orden impuesto, pero a su vez se le perpetúa con ciertas diferencias dadas por ese carácter renovador. La novela con su espíritu carnavalesco y folklórico y con su juego de máxima aproximación, cuestiona, relativiza y parodia todos los discursos, incluso a sí misma, destruyendo la épica y los dogmas a punta de esas risas que Bajtín identifica en el carnaval.³

Siguiendo ese espíritu carnavalesco y burlón, *Cien años de soledad* se ríe de los partidos antagonísticos, que no se distinguen el uno del otro y que avivan el odio y el fanatismo, así como de los gestos heroicos de quienes entregan la vida luchando, como Gregorio Stevenson, bajo un ropaje travestido; se ríe también de los científicos que, como José Arcadio padre, descubren el agua tibia, de los candidatos a papa que, como el hijo de Fernanda, sucumben a los placeres hedonistas y decadentes, o de las cachacas arribistas que conjugan lo escatológico divino y mundano en bacinillas de oro. La novela se burla de personajes orgullosos y grotescos, como Aureliano Segundo, que

3 En "Epic and Novel", Bajtín nota la maleabilidad del mundo que fomenta la risa: "It is precisely laughter that destroys the epic, and in general destroys any hierarchical (distancing and valorized) distance. [...] Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it [...]. Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity" (23).

se atragantan hasta la inconsciencia para ganar un concurso o que juegan a hacer la guerra para buscar la paz, sin darse cuenta de que ponen en riesgo la vida misma, por imponerse en lo que es solo un juego. Los sujetos cómicos son aquellos que no se distancian de sí mismos y no comprenden que en esta vida no se tiene certeza ni de la existencia misma, como le advierte el párroco de Macondo a Aureliano Babilonia. Estos personajes se recluyen en su soledad, se aprisionan entre el corsé de la solemnidad, de la moralidad, del saber, de la verdad, del radicalismo, del poder o del miedo a pecados como el incesto.

En la novela, el humor jugueteón fomenta una suerte de elasticidad mental que sirve como antídoto a la rigidez propia del que no acepta cambiar el orden. Evitaría, entonces, la estrechez de Fernanda del Carpio y el modo de ser del cachaco solemne, que imita la tradición española, así como el positivismo, la racionalidad cartesiana, el fanatismo político de Arcadio o el afán de teorización del crítico que busca sentidos ocultos y últimos en la literatura. Solo quien ha ejercitado la elasticidad propia del humor y el juego se libera de la rigidez de acomodar el comportamiento a moldes sociales, a la racionalidad occidental, a dicotomías artificiosas que alimentan el odio (derecha contra izquierda, liberales contra conservadores, revolucionarios frente a contrarrevolucionarios, etc.), a protocolos de buena urbanidad, a buenas costumbres de honor, virginidad y castidad. Solo disfruta el juego quien sabe que juega. Amaranta Úrsula, de carácter libre y a quien le tiene sin cuidado “el qué dirán” de esa suerte de panópticos sociales en que se convierten los pueblos chicos, que se hacen infiernos grandes, se entrega a un amor no solo extraconyugal sino incestuoso, por lo tanto, contrario a la naturaleza y a la supuesta ley de preservación de la especie. Muere tras el parto, pero no entre lágrimas, sino entre risas y sin ningún lamento por la cola de puerco que materializa su pecado. Ella y Aureliano Babilonia han crecido juntos, jugando y riendo en pleno diluvio.

La literatura de García Márquez, aunque se sabe un juego efímero e inútil frente a fuerzas que están por encima del hombre, como el paso del tiempo y la muerte, sigue jugando, haciendo y fundiendo pescaditos de oro. Es un juego literario que fluctúa entre el extrañamiento y la naturalización de lo maravilloso, entre el goce de jugar y la tensión de perder, entre el elemento racional y el sensible, entre la seriedad y la risa. Dice Bergson que lo cómico ocurre cuando un grupo de personas impone silencio a sus emociones y llama

a jugar solo a su inteligencia (13). Luego de eso que él llama una anestesia momentánea del corazón, vuelve lo sensible, el tono poético, lírico, de García Márquez, que nos adentra en los amores y desamores, en la guerra, la muerte, la vejez, y nos hace solidarios con los dolores de esos personajes trágicos de Macondo, reflejo de los dramas de nuestra propia existencia, bien sea a nivel nacional, latinoamericano o universal. Esto evita el cinismo indiferente, el excluirse de la acción transformadora, el caer en el nihilismo y la pasividad. A su vez, el humor impide darle demasiada importancia al juego y a las pasiones que llevan a Crespi al suicidio, al coronel Aureliano al fusilamiento, a Arcadio a la tiranía de su radicalismo revolucionario o a Aureliano padre a su encierro en el laboratorio de alquimia y a la soledad del árbol junto al que muere amarrado.

Macondo es ese espacio lúdico en el que lo trágico y lo cómico generan la complicidad entre el escritor y el lector, y en donde Aureliano Babilonia supera la soledad y los fantasmas de la matanza de las bananeras, gracias al amor de Amaranta Úrsula y a su amistad con el grupo de escritores, fundada en su acercamiento humorístico y lúdico a la literatura. Como cualquier juego que tiene un tiempo determinado y unos jugadores que en algún punto se aburren o deciden no jugar más, la vida en este pueblo también está condenada a terminar. El sabio catalán, el mismo hombre que cree que el mundo se habrá acabado de joder el día en que los hombres viajen en primera clase y la literatura en el vagón de carga, abandona Macondo, deja sus libros y les dice a sus amigos en un tono vulgar y desengañado: “¡Ahí les dejo esa mierda!”. El uso de la palabra ya no obedece a un ímpetu resistente contra la situación de miseria y abandono, como el del final de *El coronel no tiene quién le escriba*, sino a la desacralización de la misma literatura y al desengaño que arrastra al sabio catalán hacia la muerte. En las cartas que les fue enviando a sus discípulos, el sabio catalán deja ver cómo fue perdiendo el humor y el espíritu lúdico, su “maravilloso sentido de irrealidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran en Horacio” y que “recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera” (455). ¿Qué puso fin al juego de los escritores y por qué se va el sabio catalán? La respuesta puede estar

en la atmósfera de abandono y desesperanza que deja la violencia tras la matanza de las bananeras, pero sobre todo en el hecho de no creer más en el juego literario como forma de celebración de la vida, aun en medio de la adversidad.

Como dice Tristán Tzara, en su manifiesto dadaísta, el arte es algo privado que el artista hace para sí mismo, y no una obra comprensible producto de periodistas. García Márquez conjugó su talento comunicativo de cronista con sus dotes artísticas, encontró un equilibrio entre la expresión individual que celebra la libertad absoluta y la necesidad de cruzar el puente y crear un diálogo constructivo con su lector. Como el de Tzara, su arte reivindica la vida, con todas sus contradicciones y sus formas grotescas, haciendo de la carcajada, la fiesta y el erotismo su mejor aliado para combatir la melancolía, la alienación y la solemnidad. Si Duchamp se quejaba de que aquellas batallas entre artistas por fijar el rumbo revolucionario de su arte no dejaban mayor espacio para la risa y él mismo eludía aquellos debates solemnes que buscaban encasillarlo en alguna categoría rígida, García Márquez, por su parte, evitó debates públicos como el del caso Padilla, que puso fin a la hermandad de los escritores latinoamericanos. Su posición fue la del que se ríe de sí mismo y del ego henchido de aquellos que, con prepotente ingenuidad, creen que con sus libros y defensas acaloradas de una u otra estética cambiarán el destino humano. Su misión parece más modesta, pero más poderosa: fomentar, a punta de mamagallismo literario, el gozo y la risa en comunidad, la amistad, la inclusión y la celebración de la vida, por encima de las rencillas que dividen a unos y otros entre conservadores y liberales, revolucionarios o reaccionarios, en un país abatido por la violencia, la melancolía, las ideologías y la fragmentación.

Su legado, más que el de una literatura comprometida con la lucha, sería el del contagio al lector con la flexibilidad subjetiva y el vitalismo propio de su humor mamagallista. Al ser así, y tras el descrédito de la Revolución cubana, podría ocurrir lo que Granés dice que sucedió con las ideas dadaístas y surrealistas que sobrevivieron a las vanguardias e impregnaron la sensibilidad de los jóvenes en los sesenta, incluida la del mismo García Márquez: no transmitieron su nihilismo, negación o irracionalidad, sino su celebración de la vida en los tiempos en que se popularizó el eslogan “Si no puedo bailar, no es mi revolución” o lo que el mismo Jaime Bateman decía: “La revolución es una fiesta”. Como explica Granés, el primer eslogan

provenía de la premisa de que en vez de asumir posiciones pasivas, el público debía participar activamente, alterando rutinas, convenciones y verdades preestablecidas, de tal forma que se resistiera a la alienación propia del mundo capitalista. Frente al tedio y el automatismo del trabajo asalariado, la fiesta y el juego se mostraban como formas de transformar la vida. Así, si la sociedad del espectáculo creaba la ilusión de libertad y anestesiaba al individuo, el juego le permitía ser activo en su desarrollo y (re)construcción.

Desde La Cueva, e influido por amigos como Cepeda Samudio, quién se expuso en Nueva York a las corrientes artísticas en boga, García Márquez llega a un arte poética que no adolece de la melancolía que se le achacaba al pueblo latinoamericano, pero comparte ese espíritu vitalista, festivo, lúdico y humorístico de las vanguardias europeas que se reaviva en los años sesenta; un humor que rompe convenciones, une la vida y el arte en una actividad literaria, que, en vez de tener como fin último el triunfo de uno sobre los otros, busca el goce colectivo del proceso creativo y el empoderamiento de individuos que construyen el sentido de la obra.

Si bien el legado de las vanguardias pudo tener una influencia en García Márquez, la cultura caribeña, dada a la fiesta y a la mamadera de gallo, y el influjo de un escritor del Caribe como José Félix Fuenmayor cumplieron también un papel fundamental en su concepción de la literatura como juego burlesco.⁴ Al fin de cuentas la mamadera de gallo es un rasgo de la idiosincrasia costeña que marcó a García Márquez, a tal punto que en su literatura le apostó como acompañante de la revolución, sin sucumbir a la solemnidad. De ahí que Daniel Samper afirme que García Márquez convirtió el mamagallismo “en efectiva arma política” (142). Así los malhumorados sospechen del humor, el mamagallista, según Samper, es “un escéptico sano”, alguien que desde un ángulo festivo de la vida cuestiona la realidad y lo que se entiende por tal, permitiendo esa maleabilidad necesaria para transformar el mundo. El mamagallista disfruta “desinflar la pompa de la seriedad convencional”, sabe ver el lado ridículo y grotesco que se esconde en todo; si toma una posición es para rechazar la solemnidad y “su misión

4 Sobre Fuenmayor, escritor satírico influenciado por Swift, dice García Márquez, en *Vivir para contarla*, que fue el padre de todos en La Cueva. Dice, además, que Fuenmayor resaltaba la relación entre el arte y la vida que defendían las vanguardias: “Álvaro Cepeda y yo pasábamos horas escuchándolo, sobre todo por su principio básico de que las diferencias de fondo entre la vida y la literatura eran simples errores de forma” (104).

vital es la de desvencijar el aparato de lo trascendental con la dinamita de una visión consciente de su propio ridículo” (140). Esto explica, según Samper, “que no haya mejor lugar para cultivar el mamagallismo que un país tan espeso y augusto como Colombia” (140). Es eso, precisamente, lo que hace García Márquez al introducir el humor en la literatura de la Violencia (que se había olvidado de que los vivos, por traumatizados que puedan estar, también se ríen) y al responder al dilema entre la pluma y el fusil, con las plumas afiladas de su humor mamagallista. El humor es el mejor gallo de pelea que se han inventado para dinamitar todo lo que se convierta en dogma, incluida la misma revolución, y para reunir a una sociedad fragmentada en la melancolía alrededor de una risa que lo abarca todo.

En vez del mentadísimo realismo mágico, es el humor lo que, según Mario Vargas Llosa, le da verosimilitud a *El coronel no tiene quién le escriba* y lo que evita los problemas de la ficción truculenta, sin renunciar a que lacras sociales se presenten en toda su crudeza como el nervio de la historia (328). El humor, según dice, es la fuerza disolvente, suavizadora, letárgica, que desvía la atención del lector hacia aquello que lo divierte, que lo marea, que aligera y embota su sentido crítico con un juego rápido, lo desarma y lo persuade. Del humor de *Cien años de soledad* se puede decir lo mismo: es un antídoto contra fuerzas que ahogarían la vivencia y que le restarían poder persuasivo al relato. Sin él, la historia parecería irreal y por su truculencia generaría el rechazo de un lector burgués que, por razones ideológicas, sociales, literarias y como mecanismo de defensa, para no sentirse culpable, ha alzado un muro de prejuicios, prevenciones, incredulidad y sospecha. El humor baja esas defensas y permite que la cápsula amarga de las violencias denunciadas sea digerida.

El riesgo que no reconoce Vargas Llosa es que un lector, propenso a negar su complicidad, le preste más atención a lo dulce que a lo violento, aquello que el humor recubre en lo que él mismo llama “una envoltura, un halo, una alegre neblina que disimula los rasgos feos de la realidad” (329). Se corre el riesgo de que en vez de llevar al lector a reconocer la realidad de la crudeza que se le narra, esa envoltura humorística termine por construir una cortina de humo alegre. Eso podría explicar, en parte, el hecho de que pese a la violencia que permea la obra de García Márquez y a su denuncia constante de la censura, de los estados de sitio y los abusos del Estado colombiano, se haya elevado a Macondo como ícono de lo nacional, con

más orgullo que vergüenza. En ese afán por ver y mostrar lo bueno y buscar sobrepasar lo malo, mediante el autoengaño, se abrazaría el lado festivo de la obra de García Márquez con tanto orgullo como su Premio Nobel, ahogando su lado subversivo y esa otra realidad que exige un cambio, una toma de postura, y no solo un festejo que le diga al público que, pese a la violencia, el show debe seguir. Puede ser que el humor que servía como vacuna contra la incredulidad y que desfamiliarezaba la violencia termine siendo demasiado familiar, cree anticuerpos por su repetido uso y requiera, entonces, de un nuevo extrañamiento bajo la truculencia a la que vuelven autores como Fernando Vallejo y Evelio Rosero. Quizás, mientras los críticos ahogan la risa, otros lectores no vean la violencia que esta busca combatir.

Más allá de estas objeciones, reconocer en el juego y el humor una estrategia contra las distintas formas de violencia y sus efectos (derrotismo, inacción, fragmentación, melancolía y soledad) permite encontrar una salida: una risa comunal e incluyente que no sea un arma para reducir y excluir al otro, sino una cura para restaurar los lazos de una sociedad fracturada por tanta violencia. El mamagallismo lúdico de esa literatura, que García Márquez, al recibir el Nobel, llamó el mejor juguete que se han inventado para burlarse de la gente, le permite al autor romper los moldes, las convenciones y los corsés ideológicos y estéticos de la cultura occidental y hacer que todo lo sólido se desvanezca en el aire. Finalmente, también le permite burlar la dicotomía entre la pluma y el fusil, sin el fanatismo que apagó el espíritu de cambio, por cuenta de una revolución incapaz de reírse de sí misma.

Obras citadas

- Apuleyo, Plinio y Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo*. Barcelona: Bruguera, 1982. Impreso.
- Arango, Gonzalo. *Obra negra. Contiene prosas para leer en la silla eléctrica y otras sillas*. Comp. Jotamario Arbeláez. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1974. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. "Epic and Novel: Towards a Methodology for the Study in the Novel". *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1982. 3-40. Impreso.
- Bergson, Henri. *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*. Los Angeles: Green Integer Books, 1999. Impreso.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española, 2007. Impreso.
- . “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la Violencia’”. *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*. Comp. Jacques Gilard. Bogotá: Penguin Random House, 1983. 726-731. Impreso.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980. Impreso.
- . *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma, 2002. Impreso.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Hoyos, Héctor. “García Márquez’ Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 35.2 (2006): 3-20. Web. 16 de septiembre del 2012.
- Samper Pizano, Daniel. “Una aproximación al mamagallismo”. *Mafalda, Mastropiero y otros gremios paralelos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986. 137-143. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores; Caracas: Monte Ávila Editores, 1971. Impreso.

Sobre el autor

Andrés Sanín es abogado y periodista de la Universidad de los Andes. Se doctoró en Lenguas Romances y Literaturas por la Universidad de Harvard, con una tesis titulada “Reír o no reír: (meta)humorismo en la literatura contemporánea de Colombia y México”. Ha sido catedrático universitario en las universidades de Harvard, Javeriana y Nacional de Colombia, oficio que ejerce a la par con sus actividades de periodista y agente cultural del colectivo Cultural Agents. Coeditó con la profesora Doris Sommer el volumen *Cultural Agents and Creative Arts*, de la revista *New Directions for Youth Development: Theory, Practice, and Research*, de la Universidad de Harvard. Su última publicación fue “¿Pero había que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en *La virgen de los sicarios*” en la revista *Letral*, número 12, de la Universidad de Granada, España.

A propósito de Jacques Dubois y la traducción al castellano de su libro *La institución de la literatura* (1978)

Iván Vicente Padilla Chasing

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

ivpadillac@unal.edu.co

LA TRADUCCIÓN, ALGO TARDÍA, DE *La institución de la literatura* al castellano puede hacer pensar, en el ámbito de la crítica latinoamericana, que Jacques Dubois (1933) es un recién llegado a la esfera de la crítica y la teoría literaria; pero en realidad se trata de un viejo conocido, con un recorrido académico de casi medio siglo dedicado a los estudios literarios y sus problemas: se trata de uno de los colaboradores más importantes de la *Revue d'histoire littéraire de la France* y de uno de los grandes especialistas en los novelistas del naturalismo francés del siglo XIX y algunos de la primera mitad del XX. Desde 1970 y 1973, momentos en que aparecen su *Rhétorique générale* y su estudio *L'Assommoir de Zola*, y hasta el 2010, cuando aparece *Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Dubois no ha dejado de alimentar con su ejercicio crítico y reflexivo los estudios literarios franceses y, en particular, los de las literaturas francófonas, belgas y francocanadienses, durante mucho tiempo ignoradas y a la sombra de la literatura francesa.

Obras como *L'institution de la littérature* (1978), *Le roman policier ou la modernité* (1991), *Le roman célibataire* con Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron y Jeannine Paque (1996), *Pour Albertine: Proust et le sens du social* (1997), *Les romanciers du réel* (2000), *Simenon. Romans* (2003-2009), edición crítica con Benoît Denis para la colección de la Bibliothèque de la Pléiade, *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu* con Pascal Durand e Yves Winkin (2005) y *Stendhal: une sociologie romanesque* (2007), entre otros libros y ensayos publicados en revistas especializadas, se han convertido en autoridad en el ámbito de la crítica francófona. Desde muy temprano, después de haber indagado en la retórica general y en la de la poesía en particular, los estudios de Dubois se orientan hacia la sociología de la literatura y la cultura.

En este sentido, *La institución de la literatura* marca un giro en los intereses teóricos y conceptuales de Dubois, intereses que no desaparecerán de su pensamiento. En efecto, tal como lo expresa en la introducción, la intención inicial del estudio era ser “una introducción a la sociología de los hechos literarios”, para lo que sintetizaría “los principales logros en este campo” (*L'institution* 9).¹ Sin embargo, ante la imposibilidad de establecer una síntesis adecuada en el momento en el que algunos presupuestos de Goldmann eran cuestionados² y la sociocrítica, apoyada en los logros de la semiología, declaraba la importancia del texto y de la dialéctica entre estructuras textuales y estructuras sociales, el estudio se volcó sobre la necesidad de explicar las prácticas especiales, particulares, realizadas en la estructura social por los promotores de la producción y difusión del producto literario, cuya función es unificar y legitimar la literatura. Al confrontarse con la orientación clásica de la sociología de los hechos literarios de Lukács, Goldmann y Adorno, entre otros, y con las propuestas de Henri Mitterand y Claude Duchet, precursores de la sociocrítica en Francia, Dubois decide ir más allá y no detenerse solo en las relaciones entre “la producción textual y sus autores” o en las de los textos, los grupos sociales, las posiciones de clase y sus ideologías, sino en aquellas instancias sociales que “legitiman y organizan las prácticas literarias” en la vida moderna (10). En la perspectiva de Dubois, el análisis de cada uno de estos niveles puede encararse en

1 Todas las traducciones del francés son mías.

2 En la revista *Critique* 239, de abril de 1967, Julia Kristeva publicó el artículo “Bakhtine, la palabra, el diálogo y la novela”. En él, inspirada en la reciente publicación de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de François Rabelais* (1965), Kristeva cuestiona la falta de análisis microtextual en la propuesta goldmanniana y pone en duda que el concepto *visión de mundo*, en cuanto núcleo estético de la obra literaria, oriente de manera unívoca el análisis del texto. La autora critica la idea de que exista de manera acabada y estática una estructura significativa coherente, monolítica, afirmativa. El concepto de Goldmann es confrontado con la idea de *forma* de Lukács y la de *forma arquitectónica* de Bajtín. La autora reivindica el *dialogismo* bajtiniano y aprueba el hecho de que el texto literario sea considerado como el lugar donde se cruzan múltiples superficies textuales. Esto la lleva a afirmar que una obra auténtica o estéticamente valiosa es dialógica y polifónica. A partir de aquí se orienta un análisis semiótico en el que se hace énfasis en la actitud crítica configurada en el texto a través de distanciamientos múltiples, en el carácter dinámico de la obra, cuya particularidad es la de desplazarse en el espacio y en el tiempo, y, sobre todo, se busca la manera en que el escritor participa de la Historia, dialogando con discursos o textos extraliterarios. Así, Kristeva acuña el concepto bajtiniano de *intertextualidad* hasta entonces desconocido en Occidente. Véase al respecto la explicación de Hélène Pouliquen en *Teoría y análisis sociocríticos* (15-17).

relación con las estructuras históricas de la institución que conocemos como literatura. Observar que, por lo general, “la forma instituida de la literatura moderna ha sido descuidada tanto en su aspecto histórico como en su aspecto morfológico” (11) lleva al autor, incluso, a centrar su atención en otras relaciones “complementarias o de subordinación” con otras instituciones, como la escuela y la familia.

Si bien el hecho de concentrar su estudio en el análisis de las instituciones reservadas a la literatura parece sugerir que Dubois se inscribe en la vieja tradición de Madame de Staël y Gustave Lanson, quienes con su método histórico aplicado a los estudios literarios ya habían señalado la necesidad de observar la relación que se establece entre los productos literarios, la sociedad y sus instituciones sociales, el punto de partida de su reflexión son, primero, la brecha abierta y los vacíos dejados por Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* y por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*,³ y segundo, los trabajos de Pierre Bourdieu desarrollados alrededor de la teoría de los campos, planteada inicialmente en “Champ intellectuel et projet créateur” (1966), “Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique” (1968) y, en particular, en “Le marché des biens symboliques” (1971).⁴ Los conceptos desarrollados por Bourdieu con respecto a la producción y el consumo de bienes simbólicos le permiten a Dubois cambiar la percepción clásica de la literatura, desidealizar y desmontar todas las creencias, ritos y mitos elaborados a su alrededor.

3 De la propuesta de estos dos autores Dubois aprecia que asuman una posición crítica frente a las teorías idealistas del arte y, sobre todo, que consideren la literatura como producto histórico de una sociedad, pero toma distancia frente al hecho de que la aborden al interior de las relaciones de clases. No obstante, según él, Sartre deja abierta la posibilidad de entender la literatura como una institución autónoma cuando afirma que, a lo largo del siglo XIX, esta se separa de la ideología religiosa y se niega a servir de soporte a la ideología burguesa (*L’institution* 20-23). De igual manera, aprecia en la obra de Barthes la importancia concedida al uso del lenguaje y a la relevancia de los signos en el texto literario. La propuesta barthesiana de una historia de los signos de la literatura (la *escritura*), medios a través de los cuales la obra literaria establece relaciones con la “Historia profunda”, retiene su atención, pues la escritura adquiere una conciencia nueva hacia mediados del XIX e indica así su autonomía frente a las ideologías dominantes (23-27).

4 La propuesta de la teoría de los campos, por lo menos en el ámbito de los estudios literarios, es más conocida en nuestro medio a partir de la publicación de *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), traducida al castellano en 1994, pero en Francia ya era ampliamente utilizada en historia literaria desde los inicios de la década del setenta.

En su concepción de la literatura como institución, Dubois explota las coincidencias de la propuesta de Sartre y Barthes, en particular el hecho de que consideren que la literatura, su sistema de signos o su escritura, haya deslindado su campo, reaccionando contra las ideologías y los dogmas dominantes, y haya conquistado su autonomía, constituyéndose en una institución regida por sus propios mecanismos y principios. La propuesta de Dubois se fundamenta en una paradoja histórica: convertida en mercancía con valor de cambio (hecho que elimina el sentido romántico y sagrado de la obra de arte),⁵ transformación dada en el periodo del auge del sistema burgués, la literatura adquiere forma de institución y toma posición contra las instancias de poder y contra la burguesía. De aquí que para hablar de la institución de la literatura, Dubois entienda que esta “corresponde a un nuevo modo de producción y de consumo propio del sistema capitalista y burgués” (39).

Sin duda alguna, los conceptos de Bourdieu orientan la historia literaria francesa, que para entonces atraviesa una crisis, hacia una toma de conciencia de la complejidad interactiva de las relaciones entre los agentes e instancias sociales que ponen en marcha el fenómeno literario. Dichas instancias, observa Bourdieu, adquieren sentido a través de sus funciones dentro del campo intelectual (“Campo intelectual” 14-15). La teoría de los campos se presenta, entonces, como una propuesta que en principio permitiría resolver algunas contradicciones entre estética interna y estética externa⁶ sobre la autonomía absoluta del sistema de las obras y las tendencias a reducir la relación de la obra solo al espacio social. En estas circunstancias, Jacques Dubois irrumpe, inicialmente, proponiendo que el historiador de la literatura se interrogue sobre las condiciones sociales que determinan la actividad del escritor y que se apoye no solo en la teoría de las clases sociales y el marxismo, sino también en elementos teóricos de la sociología de la cultura.

5 De hecho, el fenómeno es observado por Sainte-Beuve en el artículo “La littérature industrielle” (1839), por Balzac en *Las ilusiones perdidas* (1837-1843) y por Flaubert en *La educación sentimental* (1869), entre otros.

6 Estas expresiones se refieren a la forma en que, hasta entonces, se habían orientado los estudios literarios: la primera estaba más anclada en una tendencia esteticista, que propugnaba un estudio immanente, centrado en los aspectos literarios (estilo, forma, temas, vida del autor, efecto estético) y relacionado exclusivamente con la historia literaria; la segunda estaba volcada sobre la relación literatura-sociedad, con énfasis en cierto determinismo o condicionamiento de lo social sobre lo literario.

Al respecto, el primer avance, y síntesis de su propuesta teórica, es presentado en el coloquio Problemas y Métodos de la Historia Literaria, organizado por la Sociedad de Historia Literaria de Francia, en noviembre de 1972. El coloquio se reunió alrededor del prolongado debate sobre la problemática aproximación biográfica de las obras literarias que surgió gracias al descubrimiento del hasta entonces inédito *Contre Sainte-Beuve*, de Marcel Proust. Dubois presenta un breve pero conciso escrito titulado “Statut de l'écrivain et conditions de la production littéraire”, en el que propone “encarar la literatura como una institución al interior de la cual el escritor ocupa cierto *estatus*” (105). Esta propuesta lo lleva a definir tres conceptos básicos que, según él, permitirían elaborar historias literarias menos estetizantes, ancladas de manera exclusiva en la historia literaria, y más apropiadas para entender el carácter histórico, social y cultural del fenómeno literario: a saber, el concepto de la literatura como una *institución*, el de *estatus* del escritor y uno más amplio que contiene a los dos primeros, el de *condiciones de la producción literaria* (105).

Según Dubois, no se entiende la literatura como una institución porque la representación literaria, por un efecto ideológico, llega a nuestras conciencias idealizada; “la percibimos desprendida de todo tipo de regulación social” y como el lugar donde se encuentran ciertas vocaciones. No obstante, la literatura puede ser considerada una institución, puesto que posee un

cuerpo de actos, de ideas, de creencias que, en una sociedad dada, se impone a los individuos. Ella posee sus normas (técnicas y artesanales), sus actividades propias (programas, obras, manifestaciones), su personal (que va del autor al profesor de letras), su aparato económico, material e ideológico. Esta institución varía según las épocas y según las formaciones sociales. (“Statut de l'écrivain” 106)

Inspirado en Bourdieu, Dubois propone, primero, que la literatura se estudie como un objeto que ha conquistado su autonomía institucional al independizarse de la Iglesia, de la vida de la corte, de la monarquía,⁷ y, luego, sostiene que aunque no sea reconocida como una institución igual a las otras, la literatura ocupa un lugar al lado de la religión, la escuela, la

7 Esta idea aparece como argumento principal en “Champ intellectuel et projet créateur” y en “Le marché des biens symboliques”.

familia. En su concepto, se trata de una instancia cuya actividad está ligada a la de las otras y a otros aparatos económicos y de poder. Así, la noción de *campo* permite abordar la historia literaria y la institución literaria como un objeto particular y legítimo que se diferencia del poder político, económico y religioso, es decir, de las instancias que podrían legislar en materia de cultura en nombre de un poder o autoridad propiamente intelectual; la idea de *posición de campo*, por su parte, permite entender las relaciones de la literatura con otros campos y su actitud frente a ellos. Ambas nociones permiten entender la existencia de la institución literaria y sus relaciones simbólicas constituidas por el campo intelectual. Así, anota Dubois, “la institución literaria en nuestra sociedad se define primero por sus instancias específicas de selección y consagración puesto que para existir el escritor, el que produce literatura, necesita del reconocimiento y la legitimación” (“Statut de l’écrivain” 107). Este hecho tiene repercusiones en el estatus del escritor y se presenta como un juego de funciones y relaciones, o posiciones, como un conjunto de respuestas a normas y expectativas.

Dubois sugiere entonces que para percibir y explicar la historicidad de la obra literaria y de la literatura en general es preciso deshacerse, primero, de la visión romántica de la creación literaria. En su perspectiva, el estatus del escritor y su situación biográfica indican una “doble inmersión en la historia”, razón por la cual la noción de estatus no debe ser entendida en su sentido jurídico, sino como la posición que ocupa un agente social en un grupo o comunidad, cuyo tipo de agencia (profesor, editor, promotor cultural, mecenas, etc.) se traduce a través de ciertas funciones y comportamientos. Esto permite la lectura del estatus del escritor como un “juego de posiciones” al interior del campo intelectual, determinadas en el seno de la institución literaria (“Statut de l’écrivain” 107). El arte del escritor tiene la singularidad de ser una actividad tautológica, puesto que el material trabajado es el lenguaje; en la escritura, este es percibido como su propio fin. El escritor tiende a admitir solo la ley del discurso, del sentido, no la de una academia o la de reglas constituidas sobre la escritura.

Este fenómeno puede observarse, según él, desde tres ángulos diferentes. Primero, es necesario considerar que como todo individuo real y biográfico, como agente social, el escritor no es totalmente absorbido por su profesión; su quehacer literario es influenciado, muchas veces sobrepasado, por otras funciones como la familiar, la política, la religiosa, entre otras. En el régimen

liberal, su trabajo de escritor es invadido por otras ocupaciones, segunda profesión o trabajos paralelos (profesor, periodista, comerciante, etc.); todas son funciones sociales que pueden influir en su proyecto creador. Este fenómeno plantea a la historia literaria problemas serios como el de las relaciones entre el estatus social y la biografía del autor-escritor. El conocimiento de las obras literarias está confrontado con esta doble inmersión en la historia, pero, muchas veces, el historiador de la literatura no percibe claramente la articulación interna.

Segundo, limitado y circunscrito a él mismo, el escritor aparece en un juego de posiciones al interior del campo intelectual o de determinaciones en el seno de la institución, cuyas relaciones, dependiendo de las épocas, pueden variar; estas constituyen su estatus y determinan sus relaciones con los otros agentes sociales del campo al que pertenece (editor, público, colegas, críticos, profesores, poderes). A esto se suman las influencias de los otros campos sociales, el religioso, el académico, el gubernamental, que el escritor refracta, adopta, rechaza, asumiendo su actitud literaria y su pertenencia social (“Statut de l’écrivain” 108).

Tercero, pese a poseer prácticas e intercambios de carácter concreto, el estatus del escritor solo adquiere su validez gracias a sanciones simbólicas, es decir, a juicios de valor, emitidos por las autoridades literarias, que derivan de un sistema de representaciones o creencias, cuya función es crear la idea de gran escritor o de obra maestra: “El escritor no existe mientras no se beneficie de un reconocimiento particular” (“Statut de l’écrivain” 108). Aunque sus obras se impriman, salgan al mercado y se vendan, el autor no es nada si no alcanza la notoriedad suficiente. Todo depende de un hecho de opinión, extremadamente relativo, que puede hacer aparecer a un individuo como escritor para un pequeño grupo, pero para otros más ortodoxos no. Este fenómeno le impone al historiador de la literatura problemas delicados de análisis y de estimación (108). En nuestra historia de la literatura nacional, por ejemplo, se podría considerar el caso de Gabriel García Márquez, quien pese a haber publicado cuentos desde 1949 y novelas como *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962, premio Esso 1961), antes de recibir el reconocimiento y la consagración por *Cien años de soledad* (1967) era desconocido e ignorado por el gran público, de la misma forma que sus obras, tan solo apreciadas en un pequeño círculo de intelectuales. El despliegue editorial, publicitario

y crítico de esta última novela, al mismo tiempo que instala al autor y su obra en el imaginario nacional y latinoamericano, dirige la atención sobre los primeros escritos y sobre otros autores contemporáneos al autor (el *Boom*). El caso, en proporciones distintas, se repite hoy con Evelio Rosero, cuya obra, iniciada en 1983, empieza a llamar la atención de la crítica a partir del premio Tusquets otorgado a *Los ejércitos* (2006).

Con respecto a las condiciones de la producción, Dubois recomienda no confundirlas con las condiciones materiales de la existencia del escritor e insiste en que estas últimas son muchas veces utilizadas para exaltar el misterio de la creación: muchos historiadores de la literatura construyen con las necesidades de la vida del artista un mito que contribuye a erigir una visión romántica, artificiosa y retórica de las circunstancias en que se produce la obra literaria. Las condiciones de vida concreta del escritor son importantes en su proceso de consagración y son inseparables de otras determinaciones como las jurídicas, las económicas, las culturales, que muchas veces aparecen como la otra cara de las primeras. De acuerdo con Dubois, “el conjunto de estas determinaciones define la posibilidad de trabajo del escritor”; dicho trabajo puede ser observado y estudiado independientemente de todo tipo de sacralización (“Statut de l’écrivain” 105).

Estos tres aspectos permitirían pensar las condiciones de la producción escrita. En cuestiones de historia literaria, se puede correr el riesgo de centrarse en el estatus del escritor y considerarlo un objeto, privándolo así de su articulación con otros componentes del modo de producción literario. En la medida en que se tiende a reducir todo a la historia personal del individuo, a individualizar la historia, se desvía el estudio hacia los grandes nombres, a las apariciones del genio, hacia el estudio de funciones o posiciones particulares. En la perspectiva de Dubois es poco pertinente llevar el estudio al individuo real y biográfico y quedarse en él; es necesario estudiar su estatus social. El estatus es ante todo “relación social” y “remite a una institución”, razón por la cual el estudio no puede convertirse en “psicologismo estrecho” y reducirse a la historia personal. Esto último implicaría sacrificar su sentido. La idea de estatus, en cuanto instrumento metodológico, “puede orientar el análisis histórico hacia la inserción de la producción literaria en el campo social” (“Statut de l’écrivain” 108). Esta noción invita al historiador de la literatura “a considerar al escritor, más

que como un individuo concreto, como un portador de ciertas funciones al interior de tres estructuras” (108).

Así, el escritor debe ser estudiado “*al interior del circuito del intercambio económico*” (“Statut de l’écrivain” 109, énfasis en el original), puesto que elabora un “producto” que sostiene un editor antes de lanzarlo al mercado. Gracias al libro, la palabra y el pensamiento se vuelven mercancía. La obra es un producto que, como cualquier otro producto del pensamiento, se vende. Este modo de retribución, manera como se integra o se somete al comercio, es importante en el estatus del escritor: la lucha por los medios de subsistencia repercute en el trabajo artístico. La realización del libro es una operación en dos tiempos, pues implica el escrito que da el autor al editor, fruto de la libertad individual y del acto creador, que no se sabe si tendrá éxito, y el libro editado, sometido a un proceso programado de publicidad (109).

Del mismo modo, el escritor precisa ser analizado al interior del sistema profesional: el oficio del escritor se concibe como algo artesanal, en la medida en que solo y por iniciativa propia elabora un objeto comerciable; trabaja según recetas que recibe de la tradición, de sus pares, y que mejora, repite o cuestiona. Pero el oficio también se concibe como vedetismo, puesto que el escritor debe hacerse un nombre, conocer un éxito de elección y obtener reconocimiento para consagrarse. En esto reside el papel importante del público y de la opinión. Toda *vedette* pertenece a su público, en cuanto *vedette* se aliena a sus partidarios y admiradores, aunque en ocasiones el reconocimiento pueda ser póstumo. No obstante, el público no ejerce su poder directamente, sino que lo delega a otras instancias bien conocidas: “La crítica que procede al reconocimiento; la academia que asegura su consagración; la escuela que tiende a conservar las glorias y los valores” (“Statut de l’écrivain” 110). Estas tres instancias vigilan la reproducción de las reglas del oficio, las normas de la institución en cuanto ideología específica que rige al conjunto. Por tal motivo, no se pueden perder de vista las relaciones que el escritor entabla con el aparato ideológico: con su palabra o con su acción, el escritor interviene en la vida pública, incluso en el campo político. Su palabra se vuelve transitiva y se pone al servicio de una corriente de pensamiento. Dubois no duda en afirmar que la literatura siempre ha tenido relación con lo ideológico: “un escritor es portador o

reproductor de discursos emitidos antes que el suyo, que anexas el mensaje literario a la Historia, codificándolo” (110). En una cultura cualquiera, en una nación, el escritor aparece como el guardián de la integridad del lenguaje y del sentido, estos últimos concebidos como instrumentos de cohesión social, de fidelidad a los orígenes, e incluso como reflejo del pueblo. Estas ideas se desarrollarán de manera amplia en *La institución de la literatura*.

Al confrontar las dos esferas de producción que delimitan el mercado de los bienes simbólicos (la de la restringida literatura culta, donde se elabora el código literario dominante, en esencia estético, y la de la producción de masas, en esencia comercial), Dubois analiza la literatura como un lugar de poder que, aunque no se reconozca como tal, sin obedecer a ningún tipo de orden o manifiesto, aparece dotado de una serie de mecanismos cuya fuerza puede ser medida y explicada en sus procesos y detalles. Constatar que la institucionalización de la literatura participa de ritos o ceremonias de consagración y que los escritores ejercen sus actividades en un espacio social reservado, que él llama la institución literaria, lleva a Dubois a hacerse las siguientes preguntas: ¿cómo se legitiman los productos literarios? ¿Cómo se *consagra* cierto tipo de literatura? ¿Qué mecanismos consagran a un autor? ¿Cómo entender los procesos de atribución de valor estético? ¿Cómo se transforma algo material y económico, y por lo tanto, profano (la obra literaria o plástica), en algo espiritual, simbólico y sagrado? ¿Qué instancias se atribuyen esta función superior y trascendente? ¿Quién tiene el poder de decir “esto es literatura”? ¿Con qué criterios se excluyen, se aíslan o marginan las llamadas literaturas menores o paraliteraturas? Con su propuesta teórico-metodológica, Dubois dotó a críticos e historiadores de la literatura con las herramientas necesarias para poner a prueba varios ángulos de aproximación al fenómeno literario, pero ante todo la permeabilidad del espacio literario.

Antes de que Bourdieu consolidara su idea de campo literario (véase “Le champ littéraire”), de la mano de Dubois las ideas de campo autónomo, mercado de bienes simbólicos e institución de la literatura encontraron en el ámbito de la historiografía literaria la posibilidad de demostrar su aplicabilidad e hicieron de él su campo práctico y operacional. En los tres primeros capítulos de *La institución de la literatura*, de intención pedagógica (“Hacia una teoría de la institución literaria”, “Las dos esferas de la producción” y “Las funciones de la literatura”), Dubois desglosa su deuda con autores

como Sartre, Barthes, Bourdieu, Adorno, Macherey y Althusser, entre otros, para elaborar sus conceptos. A partir del cuarto capítulo, “Instancias de producción, instancias de legitimación”, el autor propone un modelo de análisis del proceso de consagración, cuyo interés reside no solo en la claridad teórico-conceptual, sino en su legibilidad y didactismo.

Si bien en todo el libro la idea de consagración de Bourdieu desempeña un papel importante (“Campo intelectual” 14),⁸ en el cuarto capítulo Dubois expone cómo el proceso de legitimación de autores y obras se puede explicar en cuatro etapas principales. La primera es la de querer ser literatura, es decir, el problema de la *aparición*,⁹ etapa en la cual los aspirantes a escritores y las propuestas estéticas de cada uno de ellos son tomados por las instancias de la vida literaria, tales como los cenáculos, las revistas, las escuelas, los salones y las tertulias. La segunda corresponde al *reconocimiento* (ser literatura), etapa asegurada por los editores. La tercera es específicamente la de la *consagración* (ser buena literatura), etapa cuyo campo de acción es el de la crítica, las academias y los jurados. La cuarta y última de este proceso de legitimación es la de *canonización* (ser un modelo de literatura y hacer parte del patrimonio literario), etapa que se opera en el seno de las instituciones escolares, universitarias, en manuales, programas, diccionarios literarios de autores y obras, antologías, etc.

Constatar con Bourdieu que existe un mercado de los bienes simbólicos autoriza a Dubois a exponer la consagración de las obras literarias como un proceso de acumulación de capital simbólico. Aunque advierte que todas las obras no viven el mismo proceso, observa que las instancias encargadas de la producción literaria (editores, grupos o escuelas de escritores) y las del reconocimiento (academias, premios, críticos, etc.), en la medida en que buscan producir el valor literario y luchan por promoverse, se entrecruzan, debido a que usan el mismo personal. Aunque Dubois evita las generalizaciones, el modelo —propuesto hace más de treinta años— podría parecer hoy inadecuado, sobre todo si se considera que, a lo largo de la década del ochenta, Bourdieu replanteó la idea de campo literario. No obstante, esto

8 En “Campo intelectual y proyecto creador”, Bourdieu saca este término del ámbito de lo sagrado, aunque conserva su sentido religioso, de culto, y lo utiliza para referirse a la labor desempeñada por las academias, mecenas, salones, etcétera (15 y ss.).

9 Traduzco como “aparición” el término *émergence*, de emerger, de aparecer bruscamente.

depende del historiador y del modo como adapte las propuestas teóricas de Dubois y Bourdieu a los problemas que busca revelar.

¿Resulta válida la propuesta de Dubois en Colombia? ¿Podría, eventualmente, ayudarnos a elaborar una historia crítica de la literatura colombiana? La reciente traducción, hecha por Juan Zapata y editada por la Editorial Universidad de Antioquia (2014), parece responder de manera afirmativa: la propuesta de Dubois permitiría explicar el modo de operación de un campo en proceso de formación. Con las respectivas diferencias, sin que se convierta en la única posibilidad, esta propuesta permitiría ayudar a explicar la particularidad del proceso social y cultural de la literatura colombiana. Permitiría pensar la manera singular en la que, en un país sin tradición editorial, los escritores entran al modo de producción, pues nuestros autores han vivido y viven procesos de promoción y consagración distintos: pocos de ellos son profetas en su tierra. ¿Por qué el campo literario colombiano se constituye y desarrolla de manera tan particular? Pese a la existencia de algunas tertulias, cuya historia está por hacerse, en Colombia no se dio, por ejemplo, la tradición de los salones; el interés de nuestra Academia de la Lengua, si bien en sus inicios imitó el de las Academias europeas, pronto se volvió filológico y puramente lingüístico. Pocas editoriales locales figuran en la historia de la literatura nacional: durante mucho tiempo los libros se editaron con presupuesto del autor o de un grupo de amigos y hasta bien avanzado el siglo xx escritores como José Antonio Osorio Lizarazo, Hernando Téllez, Gabriel García Márquez y Luis Fayad, entre otros, se quejaron de la falta de editores, de revistas literarias, de mercado y público lector. La historia de las revistas literarias, como *Mito* y *Eco*, por ejemplo, de los magazines literarios de periódicos, de grupos como el de Barranquilla y de algunos premios como el Esso, que le dan un ritmo nuevo al fenómeno literario en nuestro país, espera ser explicada en conjunto, en relación con las dinámicas del campo literario, y no de manera aislada como hasta ahora se ha hecho.

Colombia carece de una historia crítica de la literatura colombiana. Las de la primera mitad del siglo xx, aquellas que ostentan el título de *Historia* (las de Gustavo Otero Muñoz y Antonio Gómez Restrepo), obedecen a principios historiográficos de la historia conservadora y patrioter del siglo xix. A estas se suman textos de intención histórica que, aunque panorámicos, ofrecen una visión más crítica y liberal del fenómeno literario (*Letras colombianas* y *Horas de literatura colombiana* de Baldomero Sanín Cano

y Javier Arango Ferrer, respectivamente, así como los trabajos de la *Gran enciclopedia de Colombia*, tomo IV). Si bien debido al éxito de la propuesta de Bourdieu, la de Dubois podría parecer inadecuada o superada, sigue siendo útil para repensar los presupuestos de una historiografía literaria colombiana, anclada en la especulación pseudoteórica, y para avanzar por fin en la elaboración de historias críticas de profundo sentido social y cultural. Aunque traducido tardíamente, *La institución de la literatura* invita, como dice el viejo adagio popular, a no llover sobre mojado, y más bien a proceder en la elaboración de una historia crítica que permita aproximarse no solo a los grandes monumentos literarios, sino, ante todo, a los procesos de producción de nuestra literatura.

Hoy por hoy, en nuestro país no se puede reducir la consagración de ciertos autores a los premios. Por ejemplo, muchos de nuestros escritores han ganado certámenes como el Premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá, el premio del Ministerio de Cultura a novela, poesía o teatro, y siguen siendo unos perfectos desconocidos. Muchos de ellos siguen viviendo de premios pequeños (ciertas sumas de dinero) o están dedicados a la enseñanza de las llamadas escrituras creativas. Otros, los que han entrado en el sistema de las grandes editoriales internacionales, las del mundo hispánico en particular (Alfaguara, Tusquets, Planeta), gozan de cierta reputación, pero, por el hecho de ser un fenómeno relativamente reciente, todavía no gozan de las ventajas que ofrece la escuela, la academia universitaria y la crítica especializada, instancias necesarias para acumular capital simbólico y para consagrarse, aunque con poca influencia, en el mercado editorial y en el imaginario de los eventuales lectores. Se podría decir que muchos autores contemporáneos colombianos gozan, por ahora, de la consagración comercial.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Trad. Alberto Ezcurdia. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003. 13-52. Impreso.
- . “Champ intellectuel et projet créateur”. *Les Temps Modernes* 246 (1966): 865-906. Impreso.
- . “Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique”. *Revue internationale des sciences sociales* 20.4 (1968): 589-612. Impreso.

———. “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991): 3-46. Impreso.

———. “Le marché des biens symboliques”. *L'Année sociologique* 22 (1971): 49-126. Impreso.

Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruselas: Fernand Nathan, 1983. Impreso.

———. *La institución de la literatura*. Trad. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. Impreso.

———. “Statut de l'écrivain et conditions de la production littéraire”. *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire*. Actas del coloquio. 18 de noviembre de 1972, París. París: Armand Colin, 1974. 105-111. Impreso.

Pouliquen, Hélène. *Teoría y análisis sociocríticos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1993. Impreso. Serie Cuadernos de Trabajo.

Sobre el autor

Iván Vicente Padilla Chasing es profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito al Departamento de Literatura. Se desempeña en el área de las teorías literarias, la literatura europea (francesa, en particular) y la literatura colombiana del siglo XIX. Entre sus últimas publicaciones figuran los artículos “*Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza*” (2012), “Manuel del Socorro Rodríguez, crítico de la Ilustración francesa. *Papel periódico de la ciudad de Santafé de Bogotá 1791-1797*” (2014) y “*Lectura política del Genio del cristianismo en Colombia (1840-1886)*” (2015).

Paradoja y duplicidad: la configuración del discurso sadiano en *La filosofía en el tocador* (1795)

Pía Paganelli

Universidad Nacional de General Sarmiento – Conicet, Los Polvorines, Argentina
piapaganelli@yahoo.com.ar

¡Ah! ¡coger! ¡coger! ¡Ha terminado, no puedo más!... ¿Por qué será necesario que la debilidad suceda a las más ardientes pasiones?

Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*

El discurso sadiano y el problema de su definición

Si algo surge de manera casi inmediata cuando se menciona el nombre del Marqués de Sade es si no la absoluta repulsión suscitada en las mentes más pacatas, al menos cierta incomodidad o sensación de exceso. Estas reacciones parten de una profunda incomprensión de su obra, no solo por los valores literarios y discursivos que alberga, sino también por lo novedoso de su discurso en el contexto en el que tuvo resonancia por primera vez: casi en el umbral del siglo XIX. Pero, ¿qué es lo que tiene de excesivo, de inquietante aún hoy el discurso sadiano?

Tal vez una manera de responder a esta pregunta sea encontrar una perspectiva para aprehender la obra de Sade, ya que la sensación que permanece es que esta ha ido más allá de la fundación de un discurso solo erótico o sexualmente transgresor. Al respecto opina Roland Barthes: “Se dice que Sade es un autor erótico. ¿Pero qué es el erotismo? No es más que un habla, ya que las prácticas solo pueden ser codificadas si son conocidas, es decir habladas” (94). Entonces, para Barthes, Sade no puede ser considerado un simple autor erótico, porque el erotismo no deja de ser un discurso alusivo, que enuncia preámbulos y sublimaciones ambiguas, a manera de lo que él mismo llama un *striptease*. Ahora bien, no se trata de que el erotismo sea inofensivo, resalta Barthes, sino de que se realiza en un discurso más metafórico. En el caso del discurso sadiano, este existe a partir de la razón. Se trata, pues, de una retórica que somete al crimen (término que designa a todas las pasiones sádicas) a un sistema de pensamiento articulado: “Pero esto

quiere decir también combinar según reglas precisas las acciones específicas de la lujuria, de manera de hacer de esas series y agrupamientos de acciones una nueva ‘lengua’, ya no hablada sino actuada: la ‘lengua’ del crimen” (95).

En este sentido, lo que se encuentra en la obra del Marqués de Sade no es una simple descripción de posiciones lúbricas, que solo podrían alterar a las mentes más conservadoras. Lo que el autor propone es una nueva discursividad que no es ya mera descripción, aunque no puede deslindarse de ella, pues es el pilar sobre el cual se sostiene. Es decir, Sade pone en escena un habla, tal como es considerada por Barthes, que codifica una práctica. Se trata de un habla articulada de manera tan minuciosa que se convierte en un discurso totalmente novedoso, a partir del cual se puede pensar en el comienzo de una nueva literatura que se inicia en el siglo XIX.

Si como explica Barthes, Sade va más allá de la literatura erótica de su tiempo, ¿hay alguna nueva manera de aprehender su discurso? En su libro *Sacher-Masoch y Sade*, Gilles Deleuze rechaza otro género muy común que se ha utilizado para categorizar la obra del Marqués: la literatura pornográfica. Según Deleuze, esta se reduce a ciertas consignas que son seguidas por descripciones obscenas. Es decir, se trata de una conjunción rudimentaria de violencia y erotismo. Si bien en Sade abundan tanto las consignas proferidas por el libertino como las descripciones, Deleuze observa que el poder de la palabra en su obra es trascendental, pues, más allá de su carácter descriptivo, actúa directamente sobre la sensualidad de los cuerpos. Deleuze prefiere llamar a la obra de Sade “pornología”, ya que “su lenguaje erótico no se deja reducir a las funciones elementales de la orden y de la descripción” (18).

Las dos funciones del lenguaje sadiano

Lo que distingue al lenguaje sadiano es, entonces, el desarrollo asombroso que en él cobra la facultad demostrativa; en otras palabras, la preeminencia de la idea de la demostración como función superior del lenguaje, que suele aparecer en su obra entre dos escenas descritas, mientras los personajes reposan, o entre dos consignas. No obstante, Deleuze rechaza un objetivo pedagógico en Sade, pues la demostración solo en apariencia pretende convencer. Se trataría de algo distinto,

de mostrar que el razonamiento es por sí mismo una violencia [...]. Tampoco se trata de probar a alguien, sino de demostrar, de una demostración que se confunde con la soledad perfecta y el poder absoluto del demostrador. Se trata de probar la identidad de la violencia y de la demostración. (18)

Así, la preeminencia de esta facultad en el discurso de Sade permite que el otro aspecto, el descriptivo, adquiera una nueva significación: “Subsiste, pero está inmerso en el elemento demostrativo, se mueve en él, solo existe en relación a él” (19). De aquí que Deleuze piense en un lenguaje doble, que a la manera de teoría-praxis caracterice toda la discursividad sadiana. Por ejemplo, Dolmancé dice: “la alimentaremos con nuestra filosofía, le inspiraremos nuestros deseos”; y luego añade: “quiero unir algo de práctica a la teoría” (Sade 12). Por lo tanto, Deleuze distingue dos clases de funciones que forman el doble lenguaje sadiano: por un lado, están las funciones imperativa y descriptiva, que designan un elemento personal, pues ordenan y describen tanto las violencias propias del sádico como sus gustos particulares; por el otro, se ubica la función mayor, que designa un elemento impersonal, el cual identifica la violencia personal con una idea de razón pura, a manera de demostración racionalizada, capaz de subordinarse al otro elemento. Esto quiere decir que el espíritu demostrativo del lenguaje sadiano está al servicio del factor impersonal que se observa en las infinitas repeticiones a las que se someten las escenas, vistas como un proceso cuantitativo reiterado, que multiplica las figuras y suma a las víctimas “para volver a pasar por los millares de círculos de un razonamiento siempre solitario” (Deleuze 19).

En consecuencia, para poner al lenguaje en relación con su propio límite, el discurso pornológico sadiano debe generar un desdoblamiento interno que permita que la función descriptiva se oriente hacia una pura función demostrativa, haciendo que el elemento personal se refleje y pase a lo impersonal, a lo puramente racional:

Cuando Sade invoca una razón analítica universal para explicar lo más particular del deseo, no lo hace solo por el hecho de pertenecer al siglo XVIII sino porque es necesario que la particularidad, y el delirio correspondiente, sean *también* una Idea de la razón pura. (Deleuze 22)

De esta manera, se llega a pensar que el discurso sadiano se sustenta en dos facultades constantemente interdependientes. De hecho, el mismo héroe de las obras del Sade se frustra al ver la insuficiencia existente entre sus crímenes reales y las ideas que de ellos se ha formado a través de la razón. De aquí que su obrar incesante y repetitivo sea un intento por eliminar las distancias que existen entre el elemento personal y el elemento impersonal de su lenguaje. El proceso por el cual el sádico alcanza la síntesis de ambas dimensiones discursivas consiste en subordinar la función demostrativa a la función descriptiva. Al hacerlo, acelera esta última y las condensa, para que no se pueda prescindir jamás ni de una ni de otra: “por intermedio de la descripción y de la repetición aceleradora y condensadora, la función demostrativa puede alcanzar su más elevado efecto” (Deleuze 27).

En el proceso paralelo de reiteración apática del acto y de reiteración descriptiva, la acción por realizar se vuelve a presentar cada vez como si nunca hubiese sido descrita. Lo que queda sin describir es lo que realmente interesa al autor y al lector. Así, la esencia del discurso sadiano no supone que la fuerza demostrativa sea un plus que se agrega desde fuera a la obra, sino que, por el contrario, el lenguaje demostrativo se hace en sí mismo descripción, se hace cuerpo, se hace representación, porque el objetivo del discurso sadiano es el “de sexualizar el pensamiento, [...] sexualizar el proceso especulativo en tanto que tal” (Deleuze 112).

La configuración del discurso sadiano: cuerpo y saber

El lenguaje doble se hace uno, es decir, alcanza su síntesis y da lugar al discurso sadiano, en el que existe una simultaneidad que hace del cuerpo un elemento constitutivo de la función descriptiva. Esta indisoluble unicidad permite que el cuerpo cobre dentro del discurso sadiano el rol de soporte o que adquiera cierta supremacía con respecto a un saber codificado. Entonces, ¿qué sería de este discurso sin la existencia de su función descriptiva? ¿Podría sostenerse por sí sola la función demostrativa? Y por consiguiente, ¿qué sería de la función descriptiva sin la existencia del cuerpo como soporte y al mismo tiempo como generador de conocimiento y saber?

Más allá del saber específico que Sade pretenda *demostrar* a manera de filosofía libertina (de aquí el nombre del libro), hay algo en su discurso que no puede existir por fuera del cuerpo, que se encuentra apresado, algo del

orden de la imposibilidad de decirlo todo que está en el propio cuerpo: es el imperativo del goce, que, sin embargo, se busca franquear a nivel discursivo, a partir de la febril sucesión y repetición de escenas. Esa búsqueda es la búsqueda libertina, de síntesis entre las dos funciones del lenguaje, entre el elemento personal y el impersonal, entre el deseo y la razón, entre lo imaginario y lo real. Así se llega a la idea de un lenguaje paradójico. Georges Bataille explica que el lenguaje de Sade tiene esta condición, porque es esencialmente el de una víctima, ya que solo aquellos que lo han sido pueden escribir sobre la tortura:

Por regla general el verdugo no emplea el lenguaje de una violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder, que aparentemente lo excusa [...]. Por lo tanto la actitud de Sade se opone a la del verdugo, a la que es totalmente opuesta. Escribiendo, rechazando el engaño, Sade lo atribuía a personajes que realmente no hubieran podido ser sino silenciosos pero se servía de ellos para dirigir un discurso paradójico a otros hombres. (237)

Lo que hace especial al discurso sadiano es este lenguaje doble y paradójico que, por un lado, sostiene un saber vinculado con la facultad demostrativa del lenguaje, y por otro, usa como soporte el elemento corporal vinculado a su facultad descriptiva. En *La filosofía en el tocador* se observa, entonces, una fuerte presencia del cuerpo como soporte del discurso, al mismo tiempo que genera el propio saber que se demuestra, pues, ¿podría existir el saber libertino sin el cuerpo como generador del deseo-goce que lo rige? Esto es lo que le permite hablar a Barthes de “lengua actuada”, en la medida en que el cuerpo se hace discurso y el saber representación:

Las sorpresas de la combinatoria tienden pues al reencuentro de dos códigos, el erótico y el lingüístico. De pronto, se relevan sin cesar, forman un mismo medio en el cual el libertino circula con idéntica energía [...]. En resumen, el habla y la postura tienen exactamente el mismo *valor*, valen la una por la otra: dando una se puede recibir la otra a cambio. (102)

Por consiguiente, surge como rasgo distintivo del discurso de Sade su carácter de representación vinculado con cierta teatralidad en sus obras: “MADAME DE SAINT-ANGE: Lo que me gusta de Dolmancé es que no pierde su

tiempo; mientras diserta actúa” (Sade 92); “Hay que observar que mientras hablan, Madame de Saint-Ange frota a Eugenia por todas partes y Dolmancé acaricia intensamente el miembro del caballero” (93). La impronta teatral es muy clara en *La filosofía en el tocador*, ya que al mismo tiempo que la escena se representa para el lector, surge como representación demostrativa para Eugenia, una joven que será instruida en los placeres libertinos por dos maestros: Madame de Saint-Ange y Dolmancé. En otras palabras, si uno decide leer *La filosofía en el tocador* desde el punto de vista de la construcción discursiva de Sade, puede ver que se trata de la representación de una representación.

Ahora bien, si se acuerda en pensar la demostración-descripción que se realiza en la obra como una especie de educación, lo primero que llama la atención es que en las novelas de formación lo que se presenta es un proceso civilizatorio, en la medida en que el sujeto sufre una transformación que se considera progresiva, a partir de la adquisición de un saber constructivo para la civilización. Es decir, la educación consistiría en la adquisición de un conocimiento orientado hacia la economía del bien, por oposición a la economía del mal y la destrucción. En este plano, entonces, *La filosofía en el tocador* supone una inversión en el contenido de ese saber, pues el personaje que es instruido, Eugenia, debe adentrarse en los saberes propios del libertinaje, que desde la perspectiva civilizatoria burguesa son vistos como el mal destructivo y el vicio: “Siendo la destrucción una de las leyes primordiales de la naturaleza, nada destructivo puede ser un crimen” (Sade 65). Aquí surge una de las bases que sustenta el adiestramiento de Eugenia: todo será justificado a partir de las leyes naturales. De esta manera, se observa que el verdadero objetivo de la obra no es el proceso de instrucción de un personaje, sino que, como explica Deleuze, el verdadero protagonista de la obra de Sade es el propio discurso, la manera en que surge como un saber —que se basa en los impulsos naturales, se inscribe en el cuerpo y desarticula la moral burguesa— y se instituye como un lenguaje altamente racionalizado.

Por lo tanto, en este proceso de aprendizaje o de construcción discursiva, la instrucción se dividirá, a grandes rasgos, entre cuerpo y saber. El cuerpo, siempre vinculado a la naturaleza, servirá al maestro Dolmancé para ilustrar aquello que expone; mientras que el saber se irá tejiendo en una nueva red de leyes que codificarán los comportamientos de los participantes. Lo que

Sade propone en *La filosofía en el tocador* es la existencia de una legalidad paralela y oculta, que tiene como base no ya la razón, como pretendía el Iluminismo, sino la naturaleza. Se trata, en consecuencia, de una naturaleza que no se permite doblegar por la razón y que, de esta manera, se encontraría del lado del exceso y la voluptuosidad, demostrando así que el discurso que se está construyendo, de manera altamente mecánica y racional, es el único factible de ser doblegado por la razón.¹

Por lo tanto, el objetivo sobre el que reposa la obra sadiana es el de construir un discurso que rechace la razón a partir de la razón misma, de ahí que personajes burgueses sean los que critiquen a la razón burguesa —una forma más de la paradoja sadiana—. Al respecto escriben Adorno y Horkheimer:

Cuando Juliette repite las reacciones primitivas estas no son ya primitivas sino bestiales. Juliette, a semejanza del Merteuil de las *Liaisons dangereuses*, no encarna en términos psicológicos la libido en regresión, sino el placer intelectual de la regresión, el *amor intellectualis diaboli*, el gusto de destruir la civilización con sus mismas armas. Ama el sistema y la coherencia, y adopta con plenitud el órgano del pensamiento racional. (117)

Esta es la razón por la cual el discurso sadiano resulta aún hoy tan transgresor, tan “bestial”, como escribe Adorno. El placer intelectual que genera la función demostrativa del lenguaje sadiano es, en definitiva, aquello que despierta el deseo en los personajes de la obra, ya que se relaciona con la imaginación. En *La filosofía en el tocador* abundan escenas de este tipo: “EUGENIA: (*Manoseándose*) ¡Ah, Dios maldito! Usted me calienta la cabeza [...] ¡He aquí el efecto de sus putísimas disertaciones” (Sade 87); “MADAME DE SAINT-ANGE: ¡Ah, cojamos, cojamos! No puedo aguantar más después de esas palabras” (113); “DOLMANCÉ: ¡Qué imaginación! Venga, Eugenia, usted es deliciosa. ¡Venga a que la bese una y mil veces! (*La toma en sus brazos*) Mire, señora, mire cómo esta libertina acaba *mentalmente* antes de que se la toque” (123, énfasis en el original). Ahora bien, así como el saber despierta

1 Tal vez *La filosofía en el tocador* pueda ser una expresión muy importante del discurso que Sade había heredado de la casuística de los jesuitas franceses, con quienes había estudiado en su infancia. Estos procuraban analizar las raíces de la conducta pecaminosa antes que castigarla.

el placer que se manifiesta en los cuerpos, también el cuerpo reducido a sus órganos sexuales aparece de manera inevitable como la fuente generadora del saber. Esto se evidencia hacia el final, cuando Dolmancé ya está terminando su exposición: “¡Es increíble de qué modo el hermoso culo de este bello muchacho me ocupa la cabeza desde que comencé a hablar! Todas mis ideas parecían vincularse con él, involuntariamente” (198).

Si se retoma la idea de lo paradójico en el discurso de Sade, se observa también que aunque el cuerpo aparece como fuente generadora de un saber, “inflamador de la imaginación”, también es una limitación para el mismo, porque bloquea la posibilidad de razonamiento que la facultad demostrativa del discurso sadiano exige. Así, Dolmancé constantemente debe reprimir sus deseos al inicio de la obra, para prolongar el discurso: “No Dolmancé, no quiero que vea... un objeto cuyo poder sobre usted es tan grande... teniéndolo en la cabeza no podría razonar ya con sangre fría...” (Sade 20); “sea prudente Dolmancé; derramar esta simiente disminuirá la actividad de sus espíritus animales, quitando calor a las disertaciones” (23). Se podría hablar de un lenguaje seminal, pues de esta última cita se desprende la idea de que contener el semen permite preservar el discurso. Lo anterior implica una nueva paradoja, ya que si bien el discurso tiene como último objetivo la consecución de un placer que se realiza en su máxima expresión a través de la eyaculación seminal (de aquí la multiplicidad de nombres casi rituales con los que se denomina al semen: leche, veneno, impuro ardor, olas de esperma espumoso, licor sagrado), esta realización imposibilita el razonamiento; así, la eyaculación se erige como sustituto del discurso: “Sade hace del esperma el sustituto de la palabra” (Barthes 102).

Discurso y representación: teatralidad en *La filosofía en el tocador*

El protagonismo del cuerpo en la obra de Sade, junto a la tensión que entraña este como experiencia descrita y la palabra como saber demostrado, es lo que permite observar la fuerte impronta teatral de *La filosofía en el tocador*. Esta no solo se refleja en la construcción del texto mismo —división en escenas, disposición del contenido en diálogos, entrada y salida de personajes (tres constantes: Eugenia, Madame de Saint-Ange y Dolmancé;

y tres alternados: el caballero de Mirvel, Agustín, Madame de Mistival) y didascalias—, sino también en la configuración de la acción que en él se desarrolla. El espacio en el que transcurre la acción es la intimidad del tocador, y este lugar privado y retirado del ámbito público se relaciona con el mundo invertido que propone Sade, ya que mientras en las novelas de educación el individuo suele adquirir un conocimiento a partir de su contacto con el mundo exterior, aquí Eugenia aprende en el ámbito íntimo.

La joven recorre un camino inverso en el que se retira del mundo y se aleja de sus padres, lo que implica que el discurso que expone Dolmancé tiene un carácter clandestino. El ambiente cerrado protege la empresa libertina, que necesita ocultarse porque podría ser castigada como crimen. Sin embargo, el discurso sadiano incurre en una nueva paradoja cuando el libertino, al mismo tiempo que enuncia el orden social de su práctica, el crimen, procura su protección a partir del encierro. Esta paradoja se vuelve una farsa teatral, en la que el espacio deviene escena de un espectáculo social completo. Mientras se protege la empresa libertina, una vez encerrados, los libertinos, sus ayudantes y sus víctimas forman una sociedad completa, con su propia economía, habla, moral y tiempo distribuido en horarios, trabajos y fiestas, como observa Barthes.

En este escenario autárquico el dinero es uno de los elementos de diferenciación social. Esto es evidente en el momento previo a la lectura del panfleto en el que se echa a Agustín, por pertenecer a una clase inferior: “Vete, Agustín; esto no está hecho para ti” (Sade 130). Solo los burgueses pueden practicar el libertinaje, pero al mismo tiempo son esclavos de la razón, en lo que se advierte de nuevo el carácter paradójico del discurso sadiano. Si bien el dinero se halla del lado del saber codificado, lo que genera una suerte de desigualdad del tipo amo-esclavo, el cuerpo puesto en circulación permitiría la igualdad. Agustín no puede escuchar el saber libertino, pero sí puede participar en las escenas sexuales, en las que las descripciones e indicaciones están a cargo de Dolmancé: “Hablemos menos caballero, y obremos más. Voy a dirigir la escena, es mi derecho” (91), o de las didascalias: “La besa y hace gozar, hundiéndole ligeramente el dedo en la concha” (125). En estas, los personajes pierden sus rostros por la importancia que adquieren los órganos sexuales: “un hermoso culo que se me ofrece y del cual se me suplica que goce” (10). Este es otro rasgo que permite observar el plano de

igualdad que se genera, pues se trata de intercambios corporales nada más, no entra en juego el dominio de la palabra. Por ejemplo, Agustín no interesa en términos intelectuales a los libertinos, pero en términos corporales es considerado superior, debido al exuberante tamaño de su miembro.

Ambos planos, el de la superioridad y la igualdad, permiten ver cómo está dividido el relato. La obra se configura a partir de una lógica de escenas con infinitas combinaciones y variaciones, que reclaman un director para regular las posiciones, a partir de acotaciones teatrales. Este rol, como se expuso, lo cumple Dolmancé, aunque podría cumplirlo cualquier libertino. Es su personaje quien regula estas prácticas altamente codificadas, a partir de un sistema combinatorio sofisticado, regido por las necesidades del placer: “MADAME DE SAINT-ANGE: Pongamos por favor un poco de orden en estas orgías: es necesario aún en medio del delirio y de la infamia” (68). Esta fuerte sensación de orden remite a la misma idea de razón que guía la función demostrativa del discurso; lo cual lleva a Adorno y a Hokheimer a la siguiente reflexión:

La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación. La afinidad entre conocimiento y plan que da a la existencia burguesa, racionalizada incluso en sus pausas, un carácter de finalidad ineluctable, ha sido expuesta empíricamente por Sade un siglo antes del advenimiento del deporte. (110)

Así, en cada escena lo importante es la posición. Por eso al primar el cuerpo, vinculado a la función descriptiva del lenguaje, los papeles de amo y esclavo son intercambiables: “El marqués rogaba que fuera con él un hombre mientras era la mujer de su amigo” (Sade 11); en cambio, en las escenas de reposo, en las que prima la función demostrativa, es clara la distinción entre el amo Dolmancé y la esclava Eugenia: “Escúcheme, hermosa pequeña alumna, ¿o piensa que en caso de no ser dócil no usaré los derechos que me da el ser su Maestro?” (21).

Las escenas corporales podrían pensarse a partir de lo que Barthes denomina “gramática erótica”, ya que están compuestas por distintas unidades. La unidad mínima es la postura: “DOLMANCÉ: sesenta más, Eugenia ¡Sí, sí, sesenta todavía sobre cada culo! ¡Oh bribonas, ya verán qué placer van a

sentir ahora al culear! (*La postura se deshace*)” (114). La unidad que consiste en una suma de posturas es la operación, que requiere varios actores. Ahora bien, cuando se trata de un cuadro de varias posturas, la unidad que sigue es la figura, que se trata de la unidad más común: “La figura se realiza, Madame de Mistival permanece desmayada. Cuando el caballero acaba, se rompe el grupo” (214). La unidad siguiente supone la dimensión temporal: consiste en una serie de posturas desarrollándose en el tiempo, a las que se les denomina episodio. Finalmente, la unidad mayor que implica la sucesión en el tiempo de las operaciones es la escena. Por lo tanto, una vez finalizada la escena y en los momentos de reposo viene la disertación-demostración: “Los interlocutores, repuestos, no hacen sino conversar” (96).

Estas unidades reproducen proezas sexuales que casi parecen imposibles de representar, ya que responden a dos reglas de acción. En primer lugar, a la exhaustividad, porque las figuras deben cumplirse hasta sus últimas consecuencias, saturando todas las posibilidades del cuerpo y permitiendo la participación de todos los personajes involucrados, como sucede en la escena final en la cual Madame de Mistival es sodomizada: “toda la sintaxis sadiana es así búsqueda de la figura total. Esto se relaciona con el carácter pánico del libertinaje; no desconoce ni desocupación ni reposo” (Barthes 98). Estas saturaciones, en términos corporales, deben ser prolongadas en la palabra para que, como explica Barthes, no queden blancos discursivos de ninguna índole: “Se ha reestablecido un poco la calma durante estas disertaciones, las mujeres, vestidas otra vez, recostadas en el canapé, y Dolmacé cerca de ellas, en un gran sillón” (Sade 32). En esta acotación de la didascalía es evidente el lugar de poder que ocupa Dolmancé y se sugiere que está inscrita en Sade la idea de que una salida posible para frenar el motor de la naturaleza es la extenuación del deseo. La segunda regla de acción a la que responden estas escenas es la de la reciprocidad. Las funciones corporales son intercambiables, no son reservadas, como sí lo son las funciones de disertación y demostración. Se trata de un lenguaje que impone un saber asociado al cuerpo. Así, cuando Eugenia adquiere el saber del libertinaje invierte su rol de sujeción y somete ella misma a su madre, Madame de Mistival, la gran víctima de esta obra. Para Sade, este personaje no solo es esclavo en términos discursivos-corporales. Su mayor esclavitud reside en la sujeción a las leyes culturales, en lugar de regirse por las leyes del deseo y de la naturaleza.

Conclusión

Por lo tanto, y ante todo lo expuesto, surge de manera notoria que lo que Sade ha construido no supera los límites de un universo discursivo. Es el discurso y las complejidades que alberga lo que hace a su obra tan singular aún en la actualidad. Por ello, escribe Barthes que “se llega, como hace la ley, a prohibir a Sade por razones morales, [...] porque se rehúsa a entrar en el único universo sadiano, que es el universo del discurso” (107). Así, lo verdaderamente distintivo y original de su obra es el propio discurso, la manera en la que surge como un saber (que se inscribe en el cuerpo y se basa en los impulsos naturales) y se instituye como un lenguaje altamente codificado, que, sin embargo, nunca deja de exhibir su dependencia del elemento corporal como factor determinante del mismo.

Ahora bien, esto es así porque toda práctica debe hacerse inteligible a través de la palabra. Por lo tanto, Sade funda una práctica discursiva, cuya singularidad reside en que no es mera descripción de escenas, sino que incluye, como factor determinante, la función demostrativa dentro de su lenguaje, dando lugar a un discurso doble y paradójico que procura constantemente alcanzar una síntesis. La obra de Sade se erige en una tensión permanente, en la cual el cuerpo genera el impulso de un saber que al mismo tiempo que se genera se instituye como discurso, cuyo último objetivo es suscitar la sensualidad de los cuerpos. Se asiste, así, a un proceso de reciprocidad e interdependencia circular, en el que la velocidad, la saturación y el exceso que despierta la función descriptiva del lenguaje sadiano reducen el cuerpo a un mero discurso fuera del cual nada existe, ya que el cuerpo genera un saber y simultáneamente precisa de este para nunca dejar de ser.

Sin embargo, un gesto político opera debajo de este procedimiento discursivo sadiano, pues en la medida en que utiliza la razón para construir un discurso mecánico y rigurosamente codificado, tanto en las articulaciones corporales como en el saber-conocimiento demostrado, busca eliminar a la razón como elemento rector de la conducta humana, para reivindicar el exceso y el deseo. Esto quiere decir que el mundo invertido y paradójico de Sade se vale de la razón para desdeñarla (y de personajes burgueses, pues es a esta sociedad a la que se critica), con el único objetivo de mostrar que la verdadera violencia no reside en su filosofía libertina, sino en la razón misma, erigida como pilar del pensamiento burgués y de la reflexión sobre

el hombre. Esta situación lleva al sujeto a no ser, ya que anula su propia naturaleza corporal.

Así, el discurso es doble y paradójico, porque busca dejar al desnudo las propias contradicciones de la sociedad decimonónica francesa, en la cual se inserta para crear una nueva arquitectura social. De ahí el famoso folleto anónimo incluido dentro de la novela, “Un esfuerzo más franceses si queréis ser republicanos”, donde Sade se atreve a negar la condición innata de la idea de Dios, para subvertir los valores del bien y del mal. Por ello, el discurso sadiano es política y estéticamente transgresor y trasciende la literatura erótica de su tiempo, pues con su velocidad de configuración intrínseca persigue como objetivo último exponer las paradojas que lo envuelven, para luego trascenderlas, proyectándose hacia un universo imaginario que se sumerge en la primacía de la naturaleza como modelo superior de virtud:

Sade nos da pruebas de un “irrealismo” intencionado: lo que pasa en una novela de Sade es propiamente fabuloso, es decir imposible; o más exactamente las imposibilidades del referente se han convertido en las posibilidades del discurso [...]. Sade elige siempre el discurso contra el referente: se coloca siempre del lado de la *semiosis* y no de la *mímesis*. Lo que “representa” es deformado sin cesar por el sentido y es al nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo. (Barthes 107)

Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. Trad. H. A. Murena. *Dialéctica del Iluminismo*. México D. F.: Hermes; Buenos Aires: Sudamericana, 1997. Impreso.
- Barthes, Roland. *Sade. Filósofo de la perversión*. Trad. Rodolfo Bracco. Montevideo: Ediciones Garfio, 1968. Impreso.
- Bataille, Georges. “El hombre soberano de Sade”. *El Erotismo*. Trad. Toni Vicens. Barcelona: Tuquets, 1992. 170-182. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Sacher-Masoch & Sade*. Trad. María Teresa Poyrazián. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969. Impreso.
- Sade, Marqués de. *La filosofía en el tocador*. Trad. María Rueda. Buenos Aires: Editorial AC, 2004. Impreso.

Sobre la autora

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente desarrolla estudios de posdoctorado como becaria del Conicet (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Se desempeña como docente universitaria y participa en diversos grupos de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado varios artículos especializados en el área de la literatura brasileña y en el cruce entre literatura, política e historia en América Latina. Cursó el posgrado en Gestión Cultural y Comunicación en la Flacso y participó en actividades de gestión cultural en el marco de la Audiovideoteca de Escritores, dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.



Reseñas

Rincón, Carlos. *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2014. 376 págs.

Sobre memoria cultural y procesos de invención de nación en Colombia

Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia es el tercer volumen de la Colección 2010. Mucho antes de la preparación de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia en América Latina y en Colombia, se logró constituir un grupo interdisciplinario internacional sobre el tema de memoria cultural y procesos de constitución de nación. Participaron el Instituto Central para América Latina de la Freie Universität Berlin y el Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana. El proyecto “Memoria cultural y procesos de construcción de la nación en Colombia (1880-1950)” contó con el patrocinio de la Fundación Fritz Thyssen y el apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), el de la Vicerrectoría Académica de la Universidad Javeriana y el de la editorial de esta universidad. Luego de que se presentaron los resultados de la investigación, se lanzó la Colección 2010, que coordinan Carmen Millán de Benavides y Carlos Rincón. Se programaron cuatro volúmenes, dos colectivos y dos de autoría de Carlos Rincón. *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Símbolos del Estado y canon literario* es el próximo libro de Rincón, cuya publicación está programada para finales del 2015.

En la década de 1930, a partir de los trabajos del sociólogo Maurice Halbwachs y del historiador de arte Aby Warburg,¹ se planteó una problemática en torno a la memoria cultural, que tuvo su culminación en los trabajos

1 Véase Maurice Halbwachs. *Les Cadres sociaux de la mémoire* (París: Librairie Felix Alcan, 1925) y Georges Didi-Huberman. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 de noviembre del 2010, 28 de agosto del 2011). Este último es el catálogo de la exposición del atlas *Mnemosyne*, la singular colección del historiador de arte Aby Warburg, comenzada en 1905, que muestra una gran cartografía de la memoria como “diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido”.

de Jan Assmann de la década de los ochenta.² Esa problemática teórica, histórica y cultural es clave para los tiempos que vivimos. Hay que decir que se diferencia completamente de los resultados y las preocupaciones sobre los problemas de la guerra civil y la represión de poblaciones y desaparecidos en España y en el Cono Sur, en América Latina, donde se ha intentado en vano unir los paradigmas de la historia y la memoria en el término “memoria histórica”.³ Mientras la memoria histórica pretende que se examinen las leyes, las comisiones de la verdad, etcétera, la memoria cultural, que es de orden científico, se ocupa de las formalizaciones de la memoria que transmiten los íconos, las colecciones, los cánones y los museos, entre otros. Estas formalizaciones fueron recogidas por Benedict Anderson para vincularlas a la redefinición del concepto de la nación.⁴

Este libro, como los otros de la colección, introduce el problema de la memoria cultural y muestra cuáles son sus alcances. Carlos Rincón aborda los mitos de la nación que se fueron afianzando en la accidentada formación de la identidad de los colombianos a lo largo de doscientos años de vida republicana, hasta llegar al presente. Su perspectiva no es solo interdisciplinaria, sino comparativa y crítica en un marco internacional, lo que le permitió llegar a una síntesis de lo que ha significado ser colombiano.

El volumen tiene dos partes principales. La primera está conformada por un proemio, que sirve de introducción a cómo se tratará la problemática anunciada, y por las secciones 1 y 2. En estas se explica cómo los colombianos llegaron a ser pluriculturales, en un sentido todavía incipiente, a partir de la Constituyente de 1991. En la segunda sección, se examina el mito fundacional colombiano de la Independencia, analizando los principales íconos relacionados con su elaboración. La búsqueda de una metodología para estudiar la memoria cultural colombiana que aquí se ha emprendido hace visibles procesos de repetición y de producción en serie, que prolongaron

2 Véase Jan Assmann. *Religion and Cultural Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2006) y Jan Assmann y John Czaplicka. “Collective Memory and Cultural Identity” (*Cultural History/Cultural Studies*. Número especial de *New German Critique* 65 (1995): 125-133).

3 Véase Paloma Aguilar Fernández. “Los debates sobre la memoria histórica” (*Claves de Razón Práctica* 172 (2007): 64-69).

4 Véase Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Edición revisada. Londres: Verso, 1991).

hasta el siglo xx el mito patriótico fundado por la iconografía de próceres, inventada a su vez por un grupo principal de bogotanos hacia 1885.

En la segunda parte del volumen se muestra cómo y para qué, en ausencia de un Estado nación, se inventó el mito cultural de Bogotá como la Atenas suramericana a finales del siglo xix. Esta parte se cierra, a manera de epílogo, con un análisis de la fotografía oficial del acto que tuvo lugar en el Palacio de Nariño, palacio de los presidentes, en que se le comunicó al país el fallo del Tribunal de la Haya sobre el diferendo con Nicaragua.

Debo destacar aquí la importancia estratégica que el autor le da a las imágenes artísticas en la formulación y articulación de sus tesis sobre la memoria cultural de los colombianos. La reproducción a color de un políptico del pintor Gustavo Zalamea (1951-2012), de su serie *El mar en la plaza*, se incluyó en el cuerpo del libro, donde ocupa un lugar central. Un detalle de este gran políptico, en el que Zalamea reelaboró el cuadro *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault, ilustra la portada.

Pluriculturalismo, hispanocentrismo, historia global

La primera sección se abre con un artículo que da cuenta del proceso de la sorpresiva redefinición normativa de la identidad de los colombianos como pluriculturales en la Constitución de 1991. Parecería como si los colombianos se hubieran acostado siendo monolingües, monoreligiosos y monoculturales y al día siguiente, como por arte de magia, aunque sin reencantamiento, se hubieran levantado siendo plurilingües, plurirreligiosos y pluriculturales. La nueva norma respondió a grandes cambios en las coordenadas internacionales, que tuvieron eco en las particulares circunstancias y negociaciones durante las sesiones de la Constituyente colombiana de 1991. Estas coordenadas internacionales se refieren al largo proceso en el que, a partir de la década de 1960, la sociedad norteamericana se redefinió para verse a sí misma como pluricultural. En América Latina, a raíz de la crisis de los años ochenta, fue la sociedad mexicana la primera en redefinirse como pluricultural en su propio proceso constitucional. Fueron otras las circunstancias colombianas que determinaron la convocatoria y la composición de la Constituyente reformadora de la Carta Magna que, con leves modificaciones, regía desde 1886. En su análisis, Carlos Rincón señala que hacia el final de las sesiones, gracias a la actividad de un grupo

de miembros de la Asamblea, se logró que los constituyentes indígenas no se retiraran y se negoció la inclusión de la pluriculturalidad a cambio de no tocar el problema de la tierra. De ahí las dificultades, no tan conocidas por los colombianos, para que el pluriculturalismo haya sido un acontecimiento transformador. Se concluye que, hasta el día de hoy, el pluriculturalismo no se ha asumido como un acontecimiento de la nación.

En el segundo artículo de esta primera sección se articulan las especificidades del mito fundacional y de la hispanofilia de los colombianos con la historia global reciente. Se enuncian también los obstáculos para la formación de un Estado nación moderno y sus implicaciones en la consolidación de una memoria cultural dentro del proceso de invención de una nación que no ha existido plenamente, en un país que cambió cinco veces de nombre en el siglo XIX.

Iconografía y mito originario de los colombianos

La segunda sección está dedicada a tres momentos iconográficos que, así no sean de absoluta proveniencia colombiana, apuntalaron el funcionamiento del mito de la patria. Son estos: 1. La curiosa elaboración de los retratos de Pablo Morillo y de Simón Bolívar, pintados por Pedro José de Figueroa en 1816 y 1819; 2. El poder contrastante de las imágenes de la Virgen de Chiquinquirá y de la escultura de la Inmaculada llamada *La danzarina*, que se conserva en Popayán; 3. La retardada invención del paisaje por Manuel Dositeo y Jesús Zamora, a comienzos del siglo XX.

Sobre el problema del retrato como género, el autor se pregunta cómo los historiadores, los historiadores del arte y los museógrafos no vieron durante dos siglos la transformación del retrato del general Pablo Morillo, que en sus orígenes fue un cuadro celebratorio, distinto a la posterior imagen difamatoria que se logró por medio de retoques en la pintura. El cuadro original tenía el título *Pablo Morillo, Conde de Cartagena*, distinción que le había otorgado Fernando VII después de la toma de esta ciudad. El cuadro que vemos hoy en el museo conserva la intervención que se le hizo después del triunfo de Boyacá para degradar la figura de Morillo y convertirla en el antagonista feroz, sin referencia a la primera versión.

Pintado también apresuradamente por Pedro José Figueroa sobre un lienzo que había sido destinado a la representación del monarca, el

cuadro de Bolívar, con una indígena de tamaño más pequeño a su lado, había sido encargado por los notables de Santafé, quienes buscaban congraciarse a última hora con el Libertador. Aun cuando fue considerado por los curadores como un retrato de Bolívar, al final le fue restituido su nombre original, que remite al modo como se componían los emblemas: *Post nebula Febus* (después de la tiniebla, el sol). El autor establece su genealogía a partir de la alegoría colonialista de América (amazonia-caníbal-desnuda), lo que convierte a este cuadro en emblema del escudo de Bolívar. Después de diversas concepciones (colonial y moderna) del género del retrato, se pone en evidencia que el cuadro no es propiamente un retrato de Bolívar.

La Virgen del Rosario de Chiquinquirá, transportada por los dominicos a la Nueva Granada en el siglo XVI, se conocía como la Conquistadora. El examen de las condiciones en que esta imagen fue pintada por alguien que no dominaba el oficio, su territorialización en medio de epidemias que diezmaron a la población muisca y el carácter hispano-medieval del milagro de la renovación de los colores del cuadro son algunas de las razones por las cuales esa virgen no llegó a ser nunca la virgen “nacional”, a pesar de, o justamente por, haber sido la advocación mariana más divulgada desde el Nuevo Mundo. En los dominios españoles su devoción llegó hasta las Filipinas y a Nápoles, pero su culto se apagó con el fin del reinado de la casa de Austria, con la llegada de la monarquía de los borbones a España. En cuanto a la escultura *La danzarina*, que representa la Inmaculada Concepción de Popayán, fabricada en el siglo XVII en un taller de obraje de Quito, sorprende que hoy se admire como una de las imágenes artísticas más relevantes del Barroco americano, mientras que en Colombia es casi desconocida como obra de arte. Ha sido más fácil verla en París y otras capitales europeas que en alguna ciudad colombiana.

Se cierra la segunda sección de la primera parte con el artículo sobre la invención del paisaje por los pintores Manuel Dositeo y Jesús Zamora. Carlos Rincón destaca que estos dos pintores lograron producir la representación de un paisaje nacional, lo que sería un claro aporte de valor identitario que ha debido contribuir a la unidad de todos los colombianos. La razón de que esta invención se desconozca es que el paisaje, en su concreción artística, no se ha reconocido hasta ahora como un valor que afirme la identidad nacional.

El mito cultural de la Atenas suramericana

Hasta aquí Carlos Rincón ha planteado que el mito de la fundación de la patria se prolongó a lo largo de un proceso frustrado, en el que las formas concretas que se transmitieron durante estos doscientos años no alcanzaron, en los diferentes intentos de construcción de nación, a darles a los colombianos un sentido de identidad nacional. En el caso de las imágenes, esto se debe a que no se hizo nunca claro ni explícito el mestizaje de sus habitantes ni su diversidad cultural. El segundo mito que atraviesa y le da una solución muy sui géneris a la historia de los colombianos en el contexto mundial es el de Bogotá como la Atenas suramericana. Este es el tema de la segunda parte del libro de Carlos Rincón. La tercera sección del volumen contiene tres artículos que examinan genealógica y comparativamente el mito, desde sus usos en la antigüedad clásica hasta la modernidad europea. La tesis de Carlos Rincón es que cuando se acoge el mito de Atenas en Bogotá, el significado que había adquirido en otras latitudes se desplaza y se transforma. En Bogotá, el mito ya no aparece para celebrar la democracia o la modernidad, como en París, Berlín o Boston, sino, paradójicamente, para suplantar y bloquear la posibilidad de un discurso nacional moderno.

El primer artículo de esta tercera sección se remonta a 1885, año en el que el mito se afianza en Bogotá de una manera muy particular: como coraza contra las amenazas de la modernidad que vivieron los sectores dominantes de la ciudad. Es una coincidencia que ese mismo año se encontraran en el París de la *modernité* los hermanos Cuervo y el poeta José Asunción Silva. En el segundo artículo se muestra cómo el mito bogotano desplaza el sentido de la Atenas neogranadina, inventada por Eliseo Reclus cuando hace escala en Santa Marta, a la concepción de Atenas-Jerusalén-Bogotá, de monseñor Rafael María Carrasquilla. Finalmente, en el tercer artículo, se señala que la coronación de Rafael Pombo como poeta nacional, en Bogotá, el 20 de agosto de 1905, sería el acto que quiso hacer de este el héroe cultural de la Atenas inventada, en contravía de la democracia y la modernidad. En contraposición a la ceremonia que se realizó muy a pesar suyo, se destaca que la poesía de Pombo fue transcultural y moderna. Rafael Pombo, quien fue testigo de la modernidad de la construcción de los muelles, puentes y rascacielos de Nueva York, durante su estadía en esta ciudad, además de

poeta y traductor, fue un destacado mecenas de las artes en Bogotá. Su coronación habría sido, entonces, una paradoja.

“Dolor de patria”

La última sección funciona como epílogo. En la fotografía en la que el presidente de Colombia se dirige al país, el 19 de noviembre del 2012, para dar a conocer el fallo desfavorable a las pretensiones del Gobierno en el diferendo con Nicaragua, emitido por la Corte Internacional de Justicia de La Haya, se capta un momento muy confuso y contradictorio de la reciente historia del país. Con su análisis, el autor finaliza la demostración de su tesis sobre la fragilidad de la unidad nacional.

Cabe destacar aquí que la larga y compleja historia que se despliega en este libro se pensó estratégicamente a partir de tres constelaciones paradójicas que tuvieron y tienen todavía efectos temporales en la vida de los colombianos. Ya se señaló que la primera constelación gira en torno a la sorpresiva redefinición normativa de la identidad de los colombianos como pluricultural en 1991, después de que el país estuvo al borde de constituirse en un Estado fallido, en la década de 1980, por los ataques del narcotráfico al establecimiento. De acuerdo con el análisis de Carlos Rincón en este libro, la radical asincronía de la nación, leída en una clave transcultural y romántica, asomada a lo moderno, estaría cimentada en los procesos de prolongación, repetición y producción en serie del mito patriótico. Esto habría retardado la posibilidad de su autorreconocimiento como sociedad pluralista del siglo XXI. La segunda constelación se refiere a la búsqueda de una forma para abordar la memoria cultural colombiana y dar cuenta de la carencia de símbolos de unidad y libertad, lo que refuerza la fragmentación particularista del país. Por último, la tercera constelación examina los cambios culturales, técnicos, epistemológicos y políticos que dieron fin al ensimismamiento del mito patriótico y a la coraza contra la modernidad que opuso desde fines del siglo XIX el mito de la Atenas suramericana.

El balance y la formulación de Carlos Rincón en este libro son el resultado de la búsqueda de soluciones a estas paradojas. Lo innovador es cómo se resuelven aquí estos interrogantes del caso colombiano, entrecruzando problemáticas y reajustando conceptos críticos, trabajando metáforas, imágenes, genealogías y mitos. Es esperanzador que por fin se cuenten las

historias estancadas del pasado para posibilitar las narrativas plurales del futuro. Hay que destacar que la interpretación del cuadro de la Virgen de Chiquinquirá cambia el estado de la investigación iconográfica, al analizarlo como un objeto de memoria cultural. Lo mismo pasa con los cuadros de Figueroa. La lectura de Pombo como traductor de los “cuentos pintados” destaca un aspecto de su obra literaria muy poco reconocido hasta ahora, mientras que el desciframiento completo del mito de la Atenas suramericana introduce elementos nuevos en las historias de Bogotá.

De lo tratado en este libro se puede desprender que la identidad colombiana no puede pensarse si se excluyen fenómenos tales como el fracaso de la constitución del Estado nación a finales del siglo XIX, la prolongación del siglo XIX hasta la crisis de 1929, otros más recientes como la violencia a mediados del siglo XX y, más cerca de nosotros, el narcotráfico y el paramilitarismo. El desafío está abierto y no es solo cuestión de estructuras o instituciones, asunto que se examina a partir de las dinámicas de la Constituyente y la discusión sobre el multiculturalismo en los Estados Unidos, sino que atañe igualmente a la experiencia histórica de los colombianos, como en el caso del mito de la Atenas sudamericana, en el que Rincón examina la figura de Eliseo Reclus a la luz de los acontecimientos de la comuna de París y relaciona el fracaso del proyecto de la Regeneración con la interpretación particular que se le dio a este mito.

La investigación de los aspectos históricos de la memoria cultural permite, en este libro, complejizar planteamientos que se cristalizan en la formulación de enigmas basados en la revisión de todos los materiales de archivo. Son preguntas escuetas y precisas cuyas respuestas relacionan aspectos que antes no se habían contemplado. Esto se puede ver de manera muy plástica en el enigma de cómo los colombianos se volvieron multiculturales o de cómo dejaron de ser monoteístas, monolingües y monoculturales, desde el punto de vista normativo, en 1991.

Sarah González de Mojica

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Jurado, Fabio, et al. *La lectura en las escuelas de la periferia. A propósito de la evaluación del Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo (Serce)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014. 210 págs.

El bajo desempeño de Colombia en el Programa Internacional de Evaluación de Estudiantes del 2012 (Pisa, por sus siglas en inglés), cuyos resultados se conocieron en los años 2013 y 2014, ha ocupado la atención de los principales medios de comunicación del país. El amplio cubrimiento mediático no ha propiciado un debate público sobre los problemas de la educación colombiana que permita explicar los malos resultados obtenidos en las pruebas. La mayoría de medios se centra en el puesto ocupado por Colombia en el ranquin de Pisa (que, por cierto, ha sido criticado por profesores y académicos de todo el mundo), pero dejan en segundo plano, cuando no ignoran por completo, los datos que suministra el programa sobre los contextos escolares y socioeconómicos de los participantes.

Algo similar ha ocurrido con el Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo (Serce), realizado por el Laboratorio Latinoamericano de Evaluación de la Calidad de la Educación (Llece), de la Oficina Regional de Educación de la Unesco para América Latina y el Caribe (Orealc). En el 2006, el Serce evaluó los aprendizajes de los estudiantes de tercer y sexto grado de dieciséis países y del estado mexicano de Nuevo León, en las áreas de lectura, escritura y matemáticas; además, algunos países participaron voluntariamente en la prueba de ciencias naturales, aplicada en sexto grado. Los resultados de este estudio, divulgados en el 2008 para lectura, matemáticas y ciencias, y para escritura en el 2010, no han sido difundidos en las escuelas; tampoco se han llevado a cabo mayores investigaciones para analizarlos o profundizar en ellos. Este hecho motivó al Grupo de Investigación en Evaluación, de la Universidad Nacional de Colombia, coordinado por el profesor Fabio Jurado, a realizar este estudio, en el que se indaga los factores pedagógicos asociados a los resultados del Serce en el área de lenguaje.

La investigación se realizó en nueve instituciones educativas, siete de ellas colombianas, una ecuatoriana y una guatemalteca, seleccionadas por haber participado en el Serce y por estar ubicadas en zonas con presencia

de comunidades indígenas y afrodescendientes. En las escuelas se desarrollaron talleres con los maestros para discutir el enfoque de la prueba y los resultados obtenidos por sus instituciones. También se realizó una prueba basada en el aplicativo del Serce, que incluyó veintidós ítems, veintiuno del área de lectura y uno del área de matemáticas. Doce de estos se tomaron de la prueba del Serce para tercer grado y diez de la prueba para sexto grado.

El grupo de investigación encontró que en ninguna de las escuelas visitadas se conocían los resultados del Serce, pues no recibieron informes al respecto ni se realizaron talleres de retroalimentación. Esto es preocupante si se tiene en cuenta que uno de los propósitos de esta y de otras pruebas externas es contribuir al mejoramiento de la calidad educativa, lo que es imposible si las escuelas no conocen sus resultados y, sobre todo, si no pueden discutirlos para diseñar estrategias de transformación de sus prácticas pedagógicas. De acuerdo con Jurado, esta es una constante en Colombia, en donde “se realizan aplicativos de pruebas internacionales, pero ni los docentes ni los estudiantes reciben información explícita y específica, tampoco participan en planes de actualización para identificar estrategias pedagógicas para el mejoramiento de las prácticas” (26). Esta ausencia de retroalimentación contrasta con el entusiasmo de estudiantes y maestros al recibir la visita del grupo de investigación. En las escuelas, conocer los resultados de las pruebas y dialogar sobre el tema con personas externas a las instituciones educativas generó gran motivación.

La prueba del Serce para el área de lectura, aplicada en las escuelas objeto de investigación, se diseñó a partir del análisis de los currículos de los países participantes. El propósito de esta decisión no fue tomar de allí contenidos para evaluarlos en la prueba, sino tener en cuenta los enfoques curriculares a la hora de diseñarla. El Serce no evalúa contenidos ni entiende la lectura como un proceso de decodificación, sino como una habilidad para resolver problemas en situaciones de la vida cotidiana, de acuerdo con el enfoque de “habilidades para la vida”. Según esta perspectiva, la lectura “involucra la comprensión de información escrita con distintos propósitos, su uso y la posibilidad de reflexionar sobre su sentido, no por el deber escolar sino por la necesidad de resolver situaciones vinculadas con la vida cotidiana” (44).

Aunque los resultados de Colombia en el Serce en el área de lectura fueron mejores que los obtenidos en el Primer Estudio Regional Comparativo y

Explicativo (Perce), aplicado entre 1996 y 1997, el país debe enfrentar grandes retos para mejorar la calidad de su educación. Uno de ellos es lograr que los estudiantes alcancen niveles de lectura inferencial y crítica, teniendo en cuenta que, según los resultados del Serce, la mayoría se ubica en un nivel de lectura literal. Jurado expone algunas razones de la dificultad de los estudiantes para leer de manera inferencial y, por tanto, para obtener buenos resultados en las pruebas de lectura. Estas pueden comprenderse, a su vez, como propuestas para transformar la educación en el campo del lenguaje.

La primera razón es el desajuste entre el enfoque del Serce y el que los profesores asumen en la práctica. Aunque los currículos de lenguaje de los países que participaron en la prueba tienen un enfoque comunicativo, característico del Serce y coherente con las propuestas más contemporáneas en pedagogía del lenguaje, los maestros que asistieron a los talleres del grupo de investigación declararon no trabajar a partir de este enfoque. Lo que prevalece en el aula es una concepción de la lectura como un proceso de decodificación, en el que pocas veces tienen lugar las inferencias y la construcción de hipótesis de sentido. Se encontró también que los maestros no abordan con sus estudiantes textos genuinos de diferente tipo, debido a que en la mayoría de escuelas solo hay cartillas y libros de texto, de los que depende prácticamente todo el trabajo pedagógico. Según Jurado, este es “el factor que más parece influir en los desempeños de los estudiantes y docentes afrodescendientes e indígenas” (183). Es muy difícil que alguien se convierta en un lector crítico cuando no está familiarizado con textos auténticos y cuando no tiene acceso a internet para suplir la ausencia de material físico, como ocurre en la mayoría de escuelas en las que se realizó la investigación. En algunas de ellas se cuenta con computadores, pero no con servicio de electricidad o conexión a la red. Otro aspecto que dificulta la formación de lectores críticos es la distancia de las escuelas en relación con los centros urbanos. La investigación permitió concluir que “entre más lejanas estén las escuelas de los espacios urbanos, menores son los aprendizajes respecto a lo que se espera en un grado o en una edad determinada” (181). Para Jurado, esto se debe a que entre más lejos se está de la ciudad, es más difícil acceder a discursos diversos y a textos de distinto tipo, lo que afecta el desarrollo de habilidades de lectura crítica e inferencial.

A pesar de esto, la investigación de Jurado también muestra que es posible disminuir la brecha entre las escuelas urbanas y las rurales, a través de las prácticas pedagógicas. Por ejemplo, en escuelas rurales como la Institución Educativa Distrital Andrés Bello, de Arauquita, se observó que el trabajo en equipo de los maestros tiene una incidencia positiva en el desempeño de los estudiantes. También se encontró que asumir el enfoque de la pedagogía por proyectos favorece el aprendizaje y mejora los resultados de las pruebas externas. Estos hechos dan cuenta de la importancia de los maestros en la transformación de la escuela, aspecto en el que insiste Jurado. Según él, la formación de los docentes debe ser una prioridad para afrontar los problemas de la educación colombiana, pero esta no puede limitarse a talleres aislados o a la llamada capacitación. En lugar de esto, se propone construir espacios continuos de interlocución, para que los maestros actualicen sus conocimientos al entrar en contacto con las teorías educativas más recientes e interactuar con pares académicos para discutir los problemas de su práctica pedagógica; se trata de una formación orientada por la investigación sobre los contextos educativos propios.

Aunque en Colombia se ha realizado una inversión significativa en formación docente, Jurado señala que esto se ha hecho “de manera atomizada y con muchos intervalos temporales” (184), sin partir de las necesidades y saberes de los maestros, lo que pone en cuestión su efecto en el mejoramiento de la calidad educativa. Un ejemplo del tipo de formación que propone Jurado son los talleres realizados en el marco de la investigación, ya que en ellos los participantes se acercaron a propuestas pedagógicas contemporáneas, a través del análisis de los componentes conceptuales del Serce, y establecieron un diálogo sobre los resultados de sus escuelas. En estos, la formación partió de los contextos educativos propios y de la interlocución con pares académicos.

A partir de estos factores, Jurado concluye que el problema de las escuelas visitadas

no es de déficit intelectual o de desdén de los estudiantes y sus docentes, el problema es estructural: espacios inadecuados, inexistencia de bibliotecas actualizadas, debilidad en las redes de comunicación, falta de continuidad en la formación de los docentes, jornadas escolares restringidas, fisuras en el sistema educativo (ausencia de educación preescolar en el sector público,

inexistencia de la educación media, desarticulación entre los niveles y entre las secretarías y el Ministerio...). (184)

Por ello, la propuesta de Jurado y de su grupo de investigación es hacer análisis diferenciados del desempeño en el Serce y en otras pruebas internacionales, en los que se tengan en cuenta las realidades de los contextos y las desigualdades de capital cultural. Según el autor, una de las acciones para avanzar en esta perspectiva es hacer una caracterización de los recursos con los que cuentan las escuelas antes de aplicar las pruebas, para así poder contrastar esta variable con los resultados.

Además de estudiar los factores asociados al desempeño en el Serce, Jurado propone varios horizontes de investigación que permitirían ampliar el análisis y la comprensión de este tipo de pruebas. Uno de ellos es el estudio de los resultados del área de lenguaje según los tipos de texto, lo que ayudaría a identificar cuáles son los que más dificultades les generan a los estudiantes y a proponer estrategias pedagógicas para superarlas. Al respecto, la investigación da cuenta de la facilidad de los niños de comunidades afrodescendientes para leer críticamente textos narrativos de tipo folclórico, debido a que están familiarizados con la tradición oral, pero también de una mayor dificultad al enfrentarse a textos expositivos. En este mismo sentido, el autor sugiere investigar cuáles son las secuencias textuales y los géneros discursivos más frecuentes en las cartillas, los libros de texto y en el trabajo pedagógico de los maestros.

Por otra parte, Jurado propone estudiar la incidencia del bilingüismo en el desarrollo cognitivo y en los resultados de pruebas internacionales. Respecto a este propósito, la investigación permitió observar que la escuela de Guatemala, de población indígena bilingüe, no tuvo un desempeño satisfactorio en la prueba. Esto puede explicarse porque los estudiantes la presentaron en español, lo que generó mayor dificultad, dado que la lengua indígena es la que más utilizan en la vida diaria y que la pedagogía de su escuela no responde a esta realidad; se trata, en palabras de Jurado, de una escuela bilingüe con población bilingüe, pero con pedagogías monolingües (183). El problema no es entonces el bilingüismo, que de hecho puede favorecer los procesos de aprendizaje, sino la ausencia de pedagogías adecuadas.

Al señalar estos horizontes de investigación, Jurado busca animar a los maestros y estudiosos de la educación a profundizar en el análisis de las

pruebas externas para sobrepasar, así, las miradas que reparan únicamente en los resultados e ignoran los factores que pueden explicarlos. Su trabajo es una contribución a este objetivo, pues llama la atención sobre la necesidad de comprender los resultados del Serce y de otras pruebas externas en su relación con factores pedagógicos y contextuales. El libro cuestiona los logros de este tipo de pruebas internacionales, al encontrar que no son retroalimentadas, lo que va en contra del que debería ser su principal propósito: indicar rutas para la transformación de los sistemas educativos.

Si bien estas pruebas no son el único ni principal indicador de calidad educativa, pueden ser valiosas siempre y cuando se consideren una posibilidad de transformación. Esto quiere decir que toda evaluación auténtica debe ser, en realidad, autoevaluación, al permitir que los individuos y comunidades, a través de un acto metacognitivo, hagan un balance de sus procesos de aprendizaje y tomen medidas para mejorarlos. Desde esta perspectiva, las evaluaciones externas cobran sentido cuando dejan de ser una competencia por ubicarse en los primeros lugares de un ranking y se convierten en una oportunidad de aprendizaje. Tanto las comunidades educativas como los encargados de diseñar políticas públicas deben tomar estas pruebas como un diagnóstico sobre los aprendizajes de los estudiantes, así como de los obstáculos para avanzar en materia educativa. Si esto no ocurre, es muy probable que el Serce y otros programas de evaluación internacional, como Pisa, no pasen de ser una noticia más en los medios de comunicación, sin incidencia real en los cambios que nuestra educación requiere.

María Fernanda Silva Salgado

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Ramírez, Hugo Hernán, ed. *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2015. 252 págs.

Por su título, uno podría imaginar que este libro es una colección de trabajos al estilo de *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, coordinada por José María Díez Borque (1986). Sin embargo, al empezar su lectura nos encontramos con una impresionante propuesta.

Hugo Hernán Ramírez, doctor en Literatura Hispánica y reconocido estudioso de la poesía y el teatro neogranadinos, selecciona un pasaje de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela, y afirma que su trabajo ha sido, entonces, la “transcripción completa de un programa festivo típicamente áureo” (12). En la introducción a la transcripción, el editor nos instruye sobre las fiestas descritas por autores de ambas latitudes, como Pedro Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz, fiestas que son una rareza por ser de un solo autor, al contrario de la mayoría de las que se conservan. Todas incluyen “varias piezas de teatro breve [...], así como un conjunto de canciones, romances y poemas de distintos metros” (13), que, como en el caso de esta selección, son de varios autores. En esta, todo lo teatral está “asociado al nombre de fray Juan del Rosario” (15) y Pedro de Solís atribuye los versos a los protagonistas del viaje descrito en las diferentes mansiones o capítulos del mamotreto.

El transcriptor tuvo el cuidado de hacer un breve recorrido por los hitos de la crítica literaria sobre *El desierto prodigioso*, señalando la escasa atención que se le ha dado a los aspectos teatrales que la obra contiene. Toma como cúspide de esta escasez la mutilación de Héctor Orjuela, que, tratando de justificar la obra como la “primera novela hispanoamericana” (13), entiéndase —de modo muy pobre—, ficción en prosa, ni siquiera tuvo en cuenta los pasajes ajenos a este tipo de escritura. Entonces, la avanzada de Hugo Hernán Ramírez es resarcir este vacío crítico.

Para ello, toma de la mansión XXI lo que él llama la fiesta de San Juan Bautista, de 1636, que se “mantuvo inédita durante más de trescientos cincuenta años, y solo fue publicada como parte de esa miscelánea que es *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* en 1984” (14), y que inteligentemente ha

fechado utilizando una descripción de la misma en otra obra de Pedro de Solís, *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor Don Bernardino de Almanza* (1647). La fiesta de San Juan Bautista incluye “una pieza de más de ochocientos versos” (19), un certamen poético, una procesión y una danza, descritos a través de poemas que aluden a los decorados y las ofrendas que acompañan estos momentos, y, finalmente, el “Famoso Auto”, de casi tres mil versos. Para Hugo Hernán Ramírez, “poco importa si se trata de un texto de ficción sobre una representación teatral o un genuino testimonio de una puesta en escena realizada en el convento del Santo Ecce Homo” (27), pues el texto muestra “varios asuntos que son tanto más importantes cuanto más escasos son los testimonios sobre la materia” (17). Estos son el testimonio de la existencia de un autor —que en el sentido de la época incluye la figura del director y la del productor, así como la del creador de textos teatrales— y el testimonio de una compañía teatral religiosa. Además, muestran la existencia de un público que es, a la vez, un grupo de feligreses que asiste a la celebración del calendario religioso (17-18).

Vale recordar, como bien lo hace Ramírez, que estas fiestas “dividían el tiempo en periodos, ayudaban a recordar los preceptos de la Iglesia, servían de factor de cohesión social en torno a los valores de la monarquía o la religión” (12). Al tiempo, les permitían a los hombres cultos ostentar la calidad de sus versos y a los indígenas y artesanos mostrar la fastuosidad de sus decoraciones en los espacios diseñados para la fiesta. Esto ocurría porque, en el periodo, las fiestas eran una “sucesión de eventos que fracturaban el tiempo de lo cotidiano, permitían la convivencia de lo religioso y lo profano, de lo culto y lo popular, de lo litúrgico y lo espectacular” (11). Así, estos acontecimientos muestran un tránsito, según palabras de Hugo Hernán Ramírez, entre lo religioso y lo profano, y por lo mismo, los participantes podían ser feligresía o público.

Por lo tanto, la edición de esta fiesta, con este programa particular, además de ser un reconocimiento implícito a la importancia de los textos líricos y teatrales en la composición de *El desierto prodigioso*, asunto de “poca importancia” (13) para la mayoría de la crítica que ha estudiado esta “monumental miscelánea barroca” (13), es un

intento por contribuir en las discusiones sobre la fiesta teatral áurea que parece estar tan escasamente documentada en Hispanoamérica, es un intento por

poner al lector frente a unos textos que no tienen los vuelos líricos de los desarrollados en otras latitudes, que por lo mismo no son fáciles, pero que vistos en conjunto muestran muy bien no solo la dinámica de la actividad teatral en el Nuevo Reino de Granada, sino la estrecha relación que esa dinámica tenía con las formas de difusión de la cultura áurea en el mundo hispánico. (28-29)

Así pues, *Una fiesta teatral* definitivamente no es una colección de trabajos sobre teatro, sino la cuidadosa selección de un ejemplo que muestra los rasgos característicos de las fiestas áureas y permite su estudio en Hispanoamérica. La fiesta de San Juan Bautista es una “suma de varios géneros poéticos o dramáticos, cuya importancia radica en que es multiforme a la vez que mantiene la unidad” (34). En esencia, es esa unidad multiforme la que el transcriptor del programa se esmera por presentar en su libro. La selección es justificada por dos motivos: principalmente, como se mencionó, por la poca importancia que los expertos en *El desierto prodigioso* les han dado “a los extensos pasajes de y sobre teatro” (13) y, como consecuencia de esto, por la necesidad de resaltar el pasaje elegido como uno de los pocos documentos disponibles para el estudio del teatro áureo. Entonces, a Hugo Hernán Ramírez le interesa más ver la dinámica relación entre el escaso cuidado a los pasajes teatrales en la obra de Solís y Valenzuela y la teoría del teatro del siglo XVII —con gran precariedad en cuanto a testimonios— dentro del marco de la idea de fiesta, que comprender aspectos específicos de la miscelánea barroca que la contiene.

Por lo anterior, el editor nos cuenta que la fuente primaria para su trabajo fue la “copia del manuscrito de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* que está en la Biblioteca de Yerbabuena del Instituto Caro y Cuervo” (33), es decir, la “reproducción fotográfica [de la copia del manuscrito de Madrid que todavía conserva la Fundación Lázaro Galdiano], la cual llegó al Instituto en 1965” (xiv).¹ Esta es la única fuente que contiene la mansión señalada, ya que el manuscrito de Yerbabuena solo tiene las primeras tres y no incluye, obviamente, la XXI, donde se encuentra la conservación o recopilación del programa que se transcribe. Entonces, se trata del manuscrito de Madrid. La omisión de esta especificación produce algunas confusiones, sobre todo

1 Páramo Pomareda, Jorge. Introducción. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977, xi-lxxxii).

para futuros investigadores, ya que se utiliza para ambos manuscritos el complemento “de Yerbabuena”, aunque se trata de manuscritos diferentes.

Al texto se le ha modernizado la ortografía, la morfología y la puntuación, como también, dentro del proceso de modernización, se han sustituido parcialmente algunas letras (como la *y* por la *i*, cuando corresponde) y se han eliminado dobles consonantes y las *h* de valor etimológico, todas según las formas al uso del siglo XVII; presumiblemente, se moderniza el texto para que el lector pueda comprender diáfananamente la idea de la fiesta que abarca múltiples manifestaciones, literarias y emocionales (entiéndase, también, devocionales). Curiosamente, esta modernización se aplica descuidadamente a citas tomadas de otros fragmentos de *El desierto prodigioso* que no están incluidos en la transcripción. Por ejemplo, luego de la discusión que justificadamente entabla contra Héctor Orjuela, Hugo Hernán Ramírez trata de definir lo teatral en la obra y presenta a su figura principal, fray Juan del Rosario (16), a través de una cita de la edición de 1977 que abarca, en el original, tres páginas. En este libro, se cita con los parámetros de modernización propios, resolviendo las abreviaturas, no con los de la edición de Páez Patiño. El error no estaría tanto en la modernización de Ramírez, como en la inadvertencia de la misma, puesto que no indicarla da a entender que el pasaje original se encuentra con los mismos parámetros, lo cual, indirectamente, sugeriría que esta no es una nueva edición del texto, sino una versión un poco más anotada. Se sabe que no es así, porque más adelante se desarrolla lo expuesto en la cita larga y se mencionan unos “devotos vezinos” (18), citados, ahora sí, como en la versión de 1977. Sin duda, se trata de un descuido que puede causar confusiones en el lector, experto o no.

Por lo anterior, sobre todo en lo concerniente a los elementos de la modernización, y por la anotación que acompaña al texto, se nos da a entender que el libro contempla la lectura de alguien que conoce el español peninsular y desconoce el español de Colombia (33), ambos del siglo XVII, pues el editor ha decidido añadir notas léxicas propias, aparte de conservar, transformadas, la gran mayoría de las notas de la edición de Rubén Páez Patiño (1984). Asimismo, se traducen las abundantes citas en latín.

Por otro lado, en la sección “Criterios de esta edición” también se señalan algunas disposiciones editoriales de los fragmentos en prosa que conectan cada una de las multiformes partes del programa, debidamente modernizadas con los criterios señalados; aparecen los nombres completos

que indican a quién pertenecen los diálogos en las dos obras de teatro, no sus abreviaturas como en el texto del Caro y Cuervo, y se explica lo concerniente a las acotaciones. Los tres elementos mencionados, además de los versos transcritos, se marcan con diferentes estilos tipográficos: la prosa, igual que en la introducción; los versos, con el mismo estilo de la prosa, pero con doble sangría a la izquierda; las acotaciones, con la misma sangría de los versos, pero en cursiva; y los nombres, con menos sangría que los versos y en versalitas. Al mismo tiempo, cada acotación, con su estilo particular, viene con una nota al pie, para “llamar la atención sobre el tipo de didascalia que podría ser en cada caso y la manera de resolver esta en una posible puesta en escena” (34). Esto último recalca que la intención del libro es presentar el fragmento como teatro, y no disertar sobre la obra de Solís y Valenzuela. Sin embargo, lamentablemente y sin explicación alguna, quizá debido a descuidos del diagramador, algunos fragmentos en prosa son puestos con el estilo de las acotaciones. Por fortuna, esto sucede a partir de la página 242, en el último certamen poético. Evidentemente, como no son acotaciones, van sin la cuidadosa nota que estas han tenido a lo largo del libro.

Todo lo anterior justifica el título de *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*. Se trata de la recuperación de un testimonio perdido, esencial para comprender la historia del teatro en el periodo, así como las dinámicas entre creadores, intérpretes y público. Pero, eso sí, Hugo Hernán Ramírez hace exclusivamente la recuperación, ya que la comprensión depende del previo conocimiento que tenga el lector sobre estos asuntos. El editor espera que su trabajo sea una muestra de que en Colombia “la fiesta áurea tuvo un desarrollo, si no con los vuelos que alcanzó con Calderón en España o con Sor Juana en México, al menos sí con la aspiración a mostrar que también aquí se seguían las costumbres del reino” (29). Sin embargo, ni la introducción ni las notas llevan a pasar por alto el hecho de que esta fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII está incluida en un documento de mayor envergadura y del que no existe una posición unificada sobre si lo consignado en él es ficción o crónica, o hasta qué punto se encuentran interrelacionados estos dos aspectos. Por lo tanto, asumir que el fragmento seleccionado es un programa festivo típicamente áureo es una propuesta sugerente y atractiva, pero que demanda un previo acto de fe. Si se es creyente, el libro iluminará el acontecer del teatro en la Nueva Granada. Si se es un poco escéptico, por no decir incrédulo, el libro es una buena oportunidad

para leer una colección de lírica y teatro religioso, y, por qué no, una gustosa muestra de lo que se encontrará en *El desierto prodigioso*. Como sea, en ambos sentidos, el libro será una fiesta, pero el lector decidirá si se adhiere a la feligresía, y aplica sus conocimientos sobre el teatro de la época para embelesarse en ellos, o a la audiencia, y se embelesa con Solís y Valenzuela.

Héctor Eduardo Munévar

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Zabalgoitia Herrera, Mauricio. *Fantasmas de la nueva palabra Representación y límite en literaturas de América Latina*. Barcelona: Editorial Icaria, 2013. 376 págs.

El estudio de Mauricio Zabalgoitia sobre la literatura latinoamericana, atravesado por muchas de las preguntas que surgen alrededor de su problemática definición, historia e historiografía, sigue de cerca la evolución de conceptos que giran en torno a una concreta búsqueda por caracterizarla. Así, las líneas que ya han dibujado otros críticos, como Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama, y las que propone el autor a partir de una lectura crítica de diversas teorías sobre el sujeto, la deconstrucción, la biopolítica y el poder en relación con la escritura se entrelazan en una construcción que permite desplegar las contradicciones y las tensiones de los discursos latinoamericanos, desde su inicio en la Conquista y la Colonia, pasando por los sistemas alternativos del siglo XIX, hasta los discursos modernos emitidos en el siglo XX. Los siguientes interrogantes condensan la relación existente entre tres de las preocupaciones centrales del libro:

¿Qué es la *modernidad* si se piensa en América Latina, en Perú, en México?
¿Y qué órdenes y desórdenes trae consigo, si es que llega transportada en la palabra, en la *escritura*, y en esa idea insalvable de lo que es la realidad y sus *sujetos*, con todo y su principio de contradicción, sus paradojas? (27)

El ensayo se concentra, en un primer momento, en exponer la relación entre escritura y poder. La llegada de la civilización europea al territorio americano trajo consigo la escritura, herramienta primordial que sirvió a los conquistadores para imponer su visión del mundo y configurar todo un sistema de gobierno. La palabra escrita aparece en oposición a la oralidad nativa, indígena, y da paso a una situación: el silencio de los sujetos que carecen de ella. Comienza, entonces, la historia de un continente contada no por sus originarios habitantes, sino por sus conquistadores, quienes incorporan la presencia de los *otros* al representarlos; el hombre prehispánico aparece desde el inicio como individuo sin expresión ni voz propia. La escasez de discursos elaborados por la población indígena no lleva a Zabalgoitia a

desistir de su empresa de indagar acerca de la intervención de este mundo, anterior a la Conquista, en la conformación de la sociedad latinoamericana, sino que más bien lo lleva a preguntarse por lo que dicen las ausencias, las negaciones, las represiones y las representaciones de aquellos individuos “pasivos” en la historia: los sujetos marginados, populares, justamente quienes no la cuentan. Aun así, la ausencia de una voz textual indígena no implica que las circunstancias de la vida práctica fueran estrictamente equivalentes:

frente al dinamismo que en verdad tenían los diferentes grupos indígenas en el entramado colonial, no solo como [...] practicantes de una enorme variedad de oficios, sino como sujetos dinámicos, capaces de interiorizar los saberes occidentales, y así acometer un nuevo lenguaje técnico y arquitectónico, por ejemplo, apoderándose de los códigos europeos y transculturándolos, el poder de la escritura niega dicha realidad desde el lenguaje. (20)

Pero la hegemonía no es absoluta. Poco a poco los sujetos criollos se apropian también de la escritura y con ello demuestran cómo “el poder se disemina y transforma las cartografías incluso ahí donde la historia parece avanzar más lentamente y en un solo sentido [...]. Ya que, en donde hay ejercicio de poder, hay oposición y resistencia” (38). Por esta consciencia, Zabalgoitia propone una interpretación de la historia de América Latina como una lucha y, a la vez, como una sucesión de poderes otorgados por la palabra escrita, que va de los sujetos europeos conquistadores a los criollos o mestizos pertenecientes a una élite letrada en el siglo XIX. Estos últimos escriben precisamente con el objetivo de fundar una nación, de construir una identidad y emanciparse intelectualmente de esa civilización que llegó a implantar su lengua, su cosmovisión, su modo de vida. En este desplazamiento, el sujeto indígena sigue quedando al margen del quehacer discursivo, y con él los negros y las mujeres, mientras que el

sujeto fundador y letrado es el encargado de enunciar la *modernidad en sí* desde el perfilamiento de algunos sistemas específicos: el de las naciones; el de una literatura nacional (y luego latinoamericana); el de una conciencia, identidad y culturas nacionales y supranacionales; el de *América Latina en sí*. (35)

El individuo occidental posee la escritura como herramienta y la utiliza para establecer estructuras que le permitan abarcar su realidad y su manera de vivir en sociedad. La consciencia alfabética configura identidades, implica la acción de preguntarse incesantemente por el sujeto que es uno mismo y el *otro* que aparece sin aparecer, que se presenta ausente, en silencio: el fantasma de la historiografía.

El fantasma de la historiografía

Existe una acción contradictoria de los sujetos letrados que conforman la *emancipación mental*, Domingo Faustino Sarmiento, José Victorino Lastarria, Andrés Bello, Simón Rodríguez y los que siguen su legado, en su búsqueda histórica del sentido que fundamente la identidad de América Latina. Para Zabalgoitia, esta no es sino la búsqueda del otro, y lo que hacen estos autores es envolverlo u ocultarlo. En contraste, el trabajo del autor tiende a realizar la operación opuesta: desenmascarar. En uno de los seguimientos al comentario de Beatriz Sarlo sobre Ezequiel Martínez Estrada, Zabalgoitia retoma una noción sobre la ficción latente en América: “El ‘alma de la cultura’ se define por el simulacro: máscara, disfraz, inautenticidad constitutiva. América ha sido construida en la falsedad marcada por un ‘subconsciente inclinado al gozo de los disfraces’”; y luego comenta: “eso viene dado porque lo que se llama cultura hispánica, en realidad son los sueños de poder, riqueza y de linaje de los conquistadores” (185).

Sin embargo, al levantar la primera máscara de un conjunto de discursos coloniales, Zabalgoitia no se encuentra con el sujeto real que está buscando, sino con otra máscara tras la que subyace otra representación o en su defecto un fantasma. Finalizado el período colonial, empieza la conformación de la historiografía latinoamericana, la escritura de la historia, tal como la ha visto Michel de Certeau, a quien cita Zabalgoitia:

Americo Vespucci el descubridor llega del mar. De pie y revestido con coraza, como un cruzado, lleva las armas europeas del sentido y tiene detrás de sí los navíos que traerán al Occidente los tesoros de un paraíso. Frente a él, la india *América*, mujer acostada, desnuda, presencia innominada de la diferencia, cuerpo que despierta en un espacio de vegetaciones y

animales exóticos. Escena inaugural. Después de un momento de estupor en ese umbral flanqueado por una columna de árboles, el conquistador va a *escribir* el cuerpo de la otra y trazar en él su propia *historia*. Va a hacer de ella el cuerpo historiado —el blasón— de sus trabajos y fantasmas. Ella será América “Latina”. (81-82)

El anterior fragmento ilustra cómo la complejidad de la literatura latinoamericana es inherente a la configuración de sujetos y realidades desde su nacimiento. La imagen narra el encuentro con la otredad, la fusión que ocurre en la escritura de una historia compartida: una civilización que es sobre todo territorio, que es cuerpo, papel, lienzo, y otra más abstracta que se vuelve escritura, tinta, pincel. El comentario de Mauricio Zabalgoitia sobre este fragmento resulta sumamente útil para comprender la manera en que el *fantasma de la historiografía* es el sujeto pasivo, indígena, ausente en los discursos modernizantes de América Latina. La narración de Vespucio reproducida por Michel de Certeau le sirve de excusa al autor mexicano para desarrollar un análisis fundamental en su texto:

La imagen de este encuentro resulta tan erótica como mítica —representa el comienzo de un nuevo funcionamiento occidental de la escritura [...]—, resulta necesario agregar que esta escritura que comienza es una que no solo permite al sujeto occidental el poner en marcha un entramado de representación y biopolítica, bajo la forma de una escritura conquistadora que termina utilizando al Nuevo Mundo como una página en blanco salvaje [...], sino que es una que condena a cierto sujeto —aquel que es mitificado como natural—, para que ya solo pueda ser metáfora, metonimia, silogismo, aun cuando un afán de interpretación y representación lo quiera volver un problema transparente, que ha de superarse, incluso agotado el período colonial [...]. Porque la cuestión es si se puede establecer una continuidad histórica, más o menos estable, desde la cual ese otro —fantasma de la historiografía— permanece, saltando de afán de representación en afán de representación, en un intersticio entre realidad y discurso, como un espectro constante desde el cual se puede reescribir la historia de América Latina. (82)

Este es el espectro a partir del cual Mauricio Zabalgoitia escarba con meticulosidad en diversos textos de distintas épocas, y es por este que

replantea las interpretaciones de lecturas canónicas de la literatura latinoamericana. La deconstrucción aplicada al indigenismo, el análisis de algunas novelas decimonónicas y el acercamiento crítico a los sistemas alternativos latinoamericanos son algunos casos en los cuales el autor ahonda.

Para abordar el ensayo de José Martí, “Nuestra América”, que hace parte también de la constelación de textos y discursos estudiados en *Fantasmas de la nueva palabra*, Zabalgoitia propone de entrada la desmitificación de la figura del escritor y, apoyado en la crítica de Julio Ramos, expone las tensiones latentes en su discurso. Según Zabalgoitia, Martí es consciente de que la liberación ideológica y cultural de América Latina debe comenzar en la escritura. Por eso, intenta elaborar un discurso para formular todo un campo literario proveniente de una historia propia, aunque heterogénea. Martí presenta al “hijo de nuestra América” como un sujeto construido a partir de ciertas realidades históricas, sociales y culturales, realidades que se tornan más positivas al ser utilizadas por Martí para describir a ese sujeto y para narrar su posible futuro; asimismo, los desencuentros y las calamidades que ha sufrido se vuelven materia de escritura, historia. De esta manera, aquello que de manera reiterada es llamado incompatibilidad se transforma en posibilidad, algo que luego descubrió la novela y el poema fundacional del siglo xx, pero que proviene de un razonamiento muy similar al de Martí: “en la contradicción está la semilla del nuevo ser”. Sin embargo, el discurso no avanza únicamente en esa dirección, “y aunque en Martí ya asoma el mestizaje, su identificación de la contradicción, de la fractura, vuelve a situar a cada quien en su sitio, otorgándole el protagonismo en la narración a aquel que no es el indio, ni el negro, ni el campesino” (151).

En el texto de José Martí se plantea la aparición de un límite insalvable: la imposibilidad de hablar por un sujeto que es otro y por una unidad identitaria que es innegablemente fragmentaria y contradictoria; en algunos afanes de representación se trasluce una preocupación por incluir al indígena en el discurso literario, pero esta solo es una estrategia de poder y de discurso. En momentos históricos posteriores, como en la literatura de Juan Rulfo, Gamaliel Churata y José María Arguedas, el límite puede ser franqueado, puesto que los autores vuelven a sus raíces míticas indígenas en búsqueda de materiales para la construcción de sujetos, y aprehenden de estas raíces los dispositivos o mecanismos que luego incorporan a sus contemporaneidades, para producir no un único y verdadero sujeto, sino varias voces

que convergen en un mismo espacio lingüístico, en una misma narración. Por consiguiente, la participación indígena en el mundo latinoamericano cobra sentido y relevancia: la reconciliación de modos opuestos de estar en el mundo se da en el imaginario literario y se evidencia en sus letras.

El sujeto moderno latinoamericano

Quiero escapar del legado romántico —o más genéricamente, moderno— que nos exige ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo.

Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*

¿Cómo moldear una serie de valores, de principios, de características tan dispares en una sola figura que las contenga a todas? ¿Cómo hallar un conjunto de características propias a un grupo de personas que nunca ha sido estrictamente homogéneo? Y si se añade a la dificultad del sentido común una serie de complicaciones propuestas por los sistemas de pensamiento elaborados en los diversos discursos de individuos que quieren pertenecer a una colectividad que designan como nación o continente, ¿existe una salida? La respuesta no puede ser monosilábica y está impregnada de la misma contradicción que ya aparece en la pregunta. La obsesión de la identidad como única posibilidad de modernización causa estragos en un continente que necesita nombrarse uno cuando es diverso; completo y cerrado cuando tiene otra naturaleza. Las consecuencias de los ejercicios de poder de una élite letrada, que aspira a configurar ese todo desde el cual se puede obtener la emancipación, son las acusaciones contra el indio como el peor enemigo de la civilización o los consensos en los cuales se cede ante la figura del mestizo, para suprimir al fantasma indígena. Dualidades maniqueas, como la planteada entre civilización y barbarie, permean ese proceso y abren, más que brechas, abismos entre las realidades. Ahora, ¿cuál es el lugar de la literatura en el mundo del progreso?

Las diferentes reconciliaciones entre el fantasma indígena y el sujeto letrado planteadas por los autores peruanos y mexicanos entran en disonancia entre sí. Dicha comparación hace relucir los modos específicos de cada una. Sin embargo, podríamos leer en ellas un factor común: están lejos de instaurarse en el plano de la univocidad y la concreción. Mauricio

Zabalgoitia recorre el vasto camino de la literatura latinoamericana, para demostrar cómo el fantasma de la historiografía se va volviendo cada vez más corpóreo y presente y cómo esa presencia tímida en sus primeros intentos de representación, luego conflictiva, problemática, de polos en tensión, se convierte finalmente en parte contundente de la creatividad latinoamericana. El sentido de las obras literarias brilla bajo esta luz, pero sin proponerse como interpretación definitiva y cerrada; al contrario, va dejando al lector inquieto ante preguntas que se sueltan como palomas al aire. El texto se presenta como un motor de problemáticas sobre las cuales se indaga, como tantos otros lo han hecho, pero demostrando que en ellas todavía quedan aristas por explorar, y Zabalgoitia ciertamente nos invita a hacerlo; de igual forma esta reseña.

María Paula Díaz Castillo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Eberenz, Rolf, ed. *Discursos hispánicos sobre alimentación y culinaria. Aproximaciones literarias y lingüísticas*. Madrid: Visor Libros, 2014. 407 págs.

Los diecisiete trabajos que conforman este volumen fueron presentados en un coloquio celebrado en la Universidad de Lausana, entre el 25 y 26 de junio del 2012, según refiere el editor de la obra, el profesor Rolf Eberenz. Recién jubilado, Eberenz, catedrático de Filología y Lingüística Hispánica en la Universidad de Lausana (Suiza) y especialista en lexicografía y en cuestiones de morfosintaxis histórica, se ha centrado en el estudio del vocabulario medieval y áureo de la alimentación y la gastronomía. Así, en el entorno literario y lingüístico, vinculado a la alimentación y a la cocina en el ámbito hispánico, se desarrollan los estudios que se recogen en el libro.

En la presentación (9-20), el propio Eberenz utiliza como eje conductor, para justificar el libro, la trayectoria histórica de los géneros literarios que de un modo u otro han tenido que ver con el hecho alimentario y la búsqueda, en ocasiones interesada, según mi opinión, de lo que se ha denominado cocina tradicional, popular y regional, pese a que, como expone el autor, este ideal de cocina no deja de ser ambiguo. De manera magistral, Eberenz expone que lo que se conoce como cocina auténtica carece de referentes reales, pues “la alimentación popular nunca consistió en hábitos inmutables sino que se manifestaba en una serie de códigos en constante evolución, como cualquier otro fenómeno cultural” (10). Esta búsqueda de lo popular, de lo regional o de lo nacional en la gastronomía se vincula “con la nostalgia de identidades claramente delimitadas” (10). A todo esto añade el interés existente por el conocimiento y el disfrute de la cocina exótica, no tan cercano en el tiempo como puede parecernos, y la relación existente entre la alimentación y la cocina con la creación artística, en especial con la literatura.

El libro se estructura en tres grandes secciones de aportaciones desiguales: un primer apartado dedicado a la literatura hispanoamericana, con tres contribuciones; un segundo sobre la literatura española, con seis; y un tercero sobre lingüística, con ocho trabajos. Debido al elevado número de aportaciones, voy a reseñar con más detalle los que por mi formación como

historiador de la alimentación y la medicina me parecen más llamativos, lo que no demuestra desinterés alguno por el resto.

Los estudios centrados en literatura hispanoamericana se inician con el de Marco Kunz, “Huitlacoche vs. Kétchup: el choque de culturas gastronómicas en ‘El despojo’ de Carlos Fuentes” (23-46). En este artículo se analiza el enfrentamiento cultural entre México y Estados Unidos, en el que la gastronomía es un factor importante, pero no el único. Resultan de interés los planteamientos del autor del trabajo sobre la utilización, por parte de Carlos Fuentes, de los estereotipos negativos del ámbito culinario “para enaltecer la tradición propia y denigrar las costumbres del Otro” (28) y sobre la parodia de los estereotipos positivos que tanto en Europa como en Estados Unidos se tienen de América Latina. Kunz considera que Fuentes articula a modo de sátira las particularidades alimentarias mexicanas y norteamericanas con el fin de ejemplificar la supremacía histórica de los Estados Unidos, pese a tener unos hábitos alimenticios decadentes, y la existencia del revanchismo mexicano, plasmado en un cierto chovinismo culinario. A pesar de todo es consciente, y creo que en esto radica el interés de este trabajo, “de la progresiva mexicanización o latinización de Estados Unidos y del irreversible ‘agringamiento’ de México y los mexicanos” (44), sobre todo si de cuestiones culinarias se trata.

Yvette Sánchez, autora de “La gastronomía de los us Latinos: abriendo camino a otras artes” (47-67), y Dolores Phillipps-López, autora de “Textos y pretextos culinarios en Alfonso Reyes” (69-82), cierran este primer bloque. La primera, basándose en textos literarios y en la iconografía de la vida corriente, recoge las “prácticas culinarias en procesos transculturales de identificación” (47) de los inmigrantes latinoamericanos que residen en los Estados Unidos. La segunda, por su parte, muestra la capacidad del escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes de hacer dialogar, como afirma Rolf Eberenz en su prefacio (15), las diferencias culinarias de Europa y América, a través de una revisión crítica de sus textos.

La sección que estudia las obras de la literatura española comienza con la aportación de Tobias Brandenberger, “Lucha de pucheros. Imagología literaria y rivalidades gastronómicas” (85-100). Desde el punto de vista de la imagología, Brandenberger aborda algunos pasajes de las obras de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, de Tirso de Molina, *El amor médico*, de Mário

de Carvalho, *A Paixão do Conde de Fróis*, y de Diego Terrero, *Andalucía y Asturias. Polémica en andaluz y bable*, para mostrar cómo la alimentación reflejada en la literatura revela aspectos simbólicos, ideales y valores, que están especialmente vinculados a las identidades sociales, regionales y nacionales de los territorios hispanos peninsulares. Carlos Alvar, por su parte, en su trabajo “De comidas, ventas y ajustes de cuentas” (101-123) se refiere a la comida, o mejor dicho a su falta, como burla en la literatura de los siglos XIII al XVII, muy relacionada con lo que el autor denomina literatura tabernaria, es decir, la literatura que se centra en ventas y tabernas, “lugares que reunían todos los requisitos para celebrar la alegría de vivir o para ahogar las penas por estar vivo” (113).

La importancia de las costumbres y comportamientos gastronómicos de los turcos del siglo XVI es el tema del capítulo “La gastronomía en el *Viaje de Turquía*” (125-139) de Antonio Lara. Las variadas noticias sobre las viandas, sus calidades, formas, sabores, pesos, medidas, precios y modos de consumo permiten al autor conjeturar que quien escribió el libro “tuvo que ser aficionado al buen yantar” (138) y afirmar que esta obra contiene “los primeros textos españoles de crítica gastronómica” (138). Gabriela Cordone retoma un estudio anterior en su trabajo “¿Cena profana o escena alegórica? Nuevos apuntes a propósito de la comedia *Tinelaria* de Bartolomé Torres Naharro” (167-183). En esta comedia se muestran diversas escenas picarescas que transcurren en la cocina de la servidumbre de un figurado cardenal romano, y se plantea de manera alegórica una “crítica del estado moral en el que se encontraba la Iglesia de Roma” (176).

De especial interés me han parecido los estudios de Victoria Béguelin-Argimón, “Comer en tierras asiáticas en los siglos XV y XVI: de la *Embajada a Tamorlán* a la *Historia del gran Reino de la China*” (141-165), y de Milagros Carrasco Tenorio, “La función de la alimentación en los textos de caballería hispánicos: entre simbolismo y realismo” (185-202). La primera analiza los fragmentos relacionados con la alimentación asiática a partir de dos textos castellanos. Por un lado, se basa en relatos o descripciones de viajeros, testigos de primera mano, como el de Ruy González de Clavijo que, a principios del siglo XV, narra el viaje de una serie de embajadores que fueron de Alcalá de Henares hasta Samarcanda en la *Embajada de Tamorlán*. Por el otro, estudia la *Historia del gran Reino de la China* de Juan González de Mendoza, de finales

del siglo XVI. Contrario a González de Clavijo, González de Mendoza nunca viajó a los lugares que describe, por lo que su obra resulta una refundición de materiales ajenos. La descripción de ambos textos de las riquezas naturales y los mercados, de la hospitalidad de los lugareños y los banquetes que se celebran, de las costumbres y de las comidas y bebidas desconocidas es el hilo conductor de esta exposición, que equipara el carácter elogioso en el que se percibe con frecuencia “tanto la admiración frente a la abundancia, la variedad y la calidad de los productos y de las preparaciones culinarias, como la sana sorpresa frente a unos usos tildados a veces de ‘extraños’ pero siempre respetados” (161), con el interés que hoy en día despierta en la sociedad occidental la cultura y la alimentación asiática. En otro orden, Carrasco Tenorio muestra de manera muy solvente el uso y el significado de la alimentación y de sus prácticas en la sociedad cortesana bajomedieval, a través del análisis de cuatro libros de caballerías que en su época tuvieron gran difusión: el *Libro del caballero Zifar*, *Amadís de Gaula*, *Sergas de Esplandián* y *Tirant lo Blanc*. Las conclusiones revelan que la presencia de la alimentación en estas obras refleja “necesidades sociales, más que necesidades fisiológicas”, es decir, que el hecho alimentario y todo lo que rodea al acto de comer sirve para mostrar que el estatus social y espiritual de los caballeros andantes puede cambiar en virtud de sus actos (199). Considera la autora la necesidad de hacer una interpretación mesurada del posible realismo de las referencias alimentarias de estas novelas, no sin antes confrontar la investigación “con los resultados de los estudios históricos y arqueológicos” (200). Un reto que muy bien puede plantearse el día de hoy, con los estudios publicados sobre historia alimentaria cortesana bajomedieval en los distintos reinos hispánicos.

El apartado sobre lingüística comienza con los trabajos de Yvette Bürki, “La explotación de estereotipos en la publicidad de cerveza” (205-228), y de Oxana Danilova, “*Cómetelo*, un programa culinario: interacción entre el presentador y su público” (229-254). Mientras el primero se centra en el uso de estereotipos y en el modo en que el contexto influye en la interpretación de los significados de la publicidad de la cerveza en diversos países del ámbito hispano (España, Puerto Rico, México y Argentina), el segundo aborda los recursos lingüísticos que el cocinero Enrique Sánchez utiliza en su programa televisivo, con el fin de captar y mantener el interés del público.

El estudio de Juan Pedro Sánchez Méndez, “Para una historia del léxico hispanoamericano de la alimentación y la culinaria” (255-278), señala cómo “se imbrican lengua, cultura y civilización” en la historia del léxico culinario (256). Recurre a todo un corpus de fuentes documentales, como textos cronísticos, históricos, geográficos y científicos producidos en la América colonial desde el siglo XVI hasta principios del siglo XIX, a la literatura propiamente colonial, a los diccionarios de americanismos publicados entre el siglo XIX y la primera mitad del XX, y a los libros de cocina criolla que se editaron a partir del siglo XIX, que pueden ser de utilidad para un proyecto tan ambicioso como es el estudio de la “historia de la creación y evolución del léxico de la alimentación y la culinaria desde los primeros tiempos” (262), una labor que está todavía por realizarse. A esta línea de trabajo corresponde la aportación de Mariela de la Torre, “El léxico patrimonial e indígena de la gastronomía en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma” (279-312), que tiene como finalidad tratar, desde una perspectiva léxica y lexicográfica, el vocabulario culinario incluido en la citada obra.

La recopilación de textos continúa con el estudio de Viorica Codita, “Fraseología culinaria: algunos apuntes histórico-diacrónicos” (313-340), que se centra en las unidades fraseológicas formadas con el término *pan*. Además, plantea las dificultades, principalmente de carácter metodológico, a las que se enfrenta una investigación de este tipo. Por su parte, Beatrice Schmid en su “Léxico gastronómico y fraseología de mesa y sobremesa en obras destinadas al aprendizaje del español (siglos XVI-XVII)” (341-365) estudia el vocabulario específico, al igual que modismos y refranes relacionados con el ámbito culinario, a través de tres obras: *Coloquios familiares, [...] para qualquiera qualidad de personas desseosas de saber hablar y scribir Español y Francés*, de Gabriel Meurier (Amberes, 1568), *Pleasant and Delightfull Dialogues in Spanish and English, Profitabletothe Learner, and Not Unpleasant to Any Other Reader*, de John Minsheu, profesor de Lenguas en Londres (Londres, 1599), y *Diálogos familiares y comunes [...] / sehr freundliche und gemaine Gespräch begriffen, auff daß man Spanisch lesen, verstehen und außsprechen lerne, sampt die Teutsche Außlegung. Bayden Nationen zu gutem...*, de Juan Ángel Zumaran (Viena, 1634). La autora muestra la divergencia entre estos textos tanto en su “contenido léxico y fraseológico como en la metodología” empleada, debido a las “habilidades del autor, del marco sociocultural en el que se inscriben y de las expectativas del público destinatario” (364).

Es de gran interés para el que escribe estas líneas el trabajo de Emilio Vega, “Aspectos de la alimentación en el tratado *Menor daño de la medicina* de Alonso de Chirino” (367-383). Tras una breve alusión al escaso conocimiento que se tiene sobre la biografía del médico castellano, el autor insiste en la importancia de que la obra estudiada se haya redactado en lengua vulgar (castellano) y no en latín, la lengua científica del momento. Lo cierto es que Chirino participó del movimiento de difusión del castellano como lengua divulgativa de la ciencia, un hecho que también sucedió con el catalán durante la Baja Edad Media. Los veintidós capítulos de la obra de Chirino se estructuran en dos grandes apartados. Por un lado, aquellos que “explican de manera general cómo uno se debe alimentar” y, por otro lado, los que tratan de “modo específico qué alimentos son buenos para la salud y qué combinaciones de alimentos se deben evitar” (369-370). El resto del trabajo es la exposición descriptiva, por parte de Vega, de las pautas dietéticas (entendiendo dieta como régimen general de vida del individuo) propuestas por el galeno castellano. Es, quizás, un trabajo demasiado descriptivo, puesto que hace falta algún tipo de comparación con estudios que traten esta materia, pues los hay y son buenos. Asimismo, la bibliografía utilizada es escasa. Un mayor abanico de lecturas posiblemente le hubiera llevado a no considerar como cierta, o por lo menos a dudar, la afirmación de que una de las funciones de las especias en el periodo medieval fue la de “conservación para el transporte y almacenamiento de los alimentos” (380). Esta es una opinión muy generalizada todavía, pero ampliamente rechazada en el ámbito académico. ¿Por qué Chirino dijo lo que dijo? ¿Cuáles son los precedentes literarios de la obra de Chirino? Estas son dos de las preguntas que quedan sin respuesta.

El último de los trabajos corresponde al mencionado Rolf Eberenz, “Alimentos, platos y bebidas en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias” (385-407), quien busca la repercusión que la alimentación y el arte culinario tuvo en la obra de Covarrubias; una importancia nada desdeñable, pues el autor recoge cerca de seiscientas entradas que sirven para enfocar la alimentación desde puntos de vistas variados, como son los culturales, sociales y antropológicos. Eberenz reconoce que hay otros muchos temas que quedan por explorar, como la reconstrucción del “sistema de sensaciones gustativas que distinguía la sociedad castellanohablante de los siglos XVI y XVII” (403), cuyas consideraciones fueron publicadas en el

2013, en el número 72 de la revista *Vox Románica* con el título “La salsa a de quedar un poco entre agra e dulce’. El área semántica de los sabores en el castellano medieval y áureo”. El interés de estos últimos años del profesor Rolf Eberenz por las cuestiones de carácter alimentario y su plasmación en la literatura augura interesantes aportes, pese a su jubilación como profesor universitario estudioso de la literatura de los siglos XIV al XVII.

En definitiva, el libro que se reseña incluye, desde una perspectiva lexicográfica, un amplio abanico de trabajos en los que desde puntos de vista y temáticas muy variadas se estudian cuestiones alimentarias y culinarias, en su mayoría a partir de la literatura hispanoamericana (los menos) y española, ubicados en un amplio periodo cronológico que va desde los últimos siglos de la Edad Media hasta nuestros días. Este es un libro que marca la senda a futuros estudios de esta índole que, según parece, van tomando fuerza en estos últimos años; una magnífica recopilación que, como casi todas aquellas obras que recogen contribuciones de jornadas científicas, no guarda una estricta homogeneidad temática. Con todo, nos encontramos ante una publicación muy recomendable, dirigida no solo a filólogos y a especialistas en la literatura, sino también a historiadores de la alimentación, como es mi caso. Es un compendio que debe presentarnos nuevos campos de investigación en temática culinaria, pero que sobre todo nos muestra la necesidad de aunar esfuerzos para estudios de carácter multidisciplinar con objetivos más ambiciosos.

Fernando Serrano Larráyo

Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, España



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

LITERATURA Y TRADUCCIÓN

vol. 19, n.º 2 (2017)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre
del 2016

Lanzamiento de la publicación: 1 de junio del 2017

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

La traducción literaria es un tema de la mayor importancia para los estudios literarios. En cuanto proceso de transformación del texto literario, participa de la escritura creativa y de la exégesis crítica; acompaña también, de muchas maneras, la enseñanza de la literatura. En cuanto institución que siempre ha formado parte de la vida de la literatura, plantea problemas importantes, tanto históricos como teóricos, relativos a la difusión y recepción de las obras. Además, los estudios sobre traducción aportan muchos temas de investigación al área de la literatura comparada actualmente. El número 19.2 de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* sobre "Literatura y traducción" solicita contribuciones sobre las múltiples aristas de este tema.

Se considerarán textos sobre:

- las relaciones transformacionales o interpretativas que pueden existir entre una obra literaria y sus traducciones;
- el papel de la traducción en la difusión y recepción de autores o de obras y/o corrientes literarias en medios culturales nuevos;
- la vida del texto traducido como obra autónoma con un papel propio en la historia literaria;
- el papel de la traducción y de las traducciones en la enseñanza de la literatura;
- el reto de enseñar traducción literaria.

Pautas de presentación

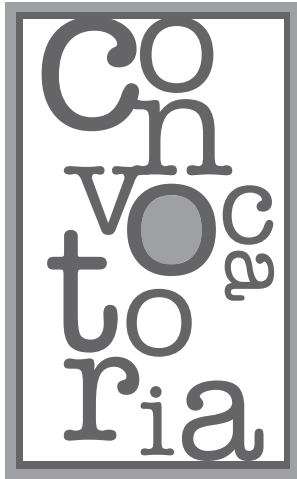
Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número temático estará abierta hasta noviembre de 2016. Los trabajos que se envíen al especial serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación de los pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos por correo electrónico al buzón oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número temático al correo electrónico de la revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia
LITERATURE AND TRANSLATION

vol. 19, n.º 2 (2017)

Deadline for submission: 30 November 2016

Publication date: 1 June 2017

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Objective and Topics of the Issue

Literary translation is a topic of the highest importance for literary studies. As a process of transformation undergone by the literary text, it has connections with creative writing and critical interpretation; it also goes hand in hand with the teaching of literature. As an institution which has always formed part of the life of literature, it poses important historical and theoretical problems concerning the dissemination and reception of literary works, and translation studies are currently providing abundant research topics to the area of comparative literature. Issue 19.2 of *Literatura: teoría, historia, crítica* on “Literature and Translation” calls for papers on the many aspects of this topic.

We will consider texts on:

- the transformational or interpretive relations that may exist between a literary work and its translations;
- the role of translation in the dissemination and reception of authors or of literary works and/or movements;
- the life of the translated text as an autonomous work playing a specific role in literary history;
- the role of translation and translated works in the teaching of literature;
- the challenge of teaching literary translation.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the *MLA* citation system. This information can be found on the journal's SCIELO web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this monographic issue is November 2016. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this monographic issue, please send them to the journal's e-mail address.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia

LITERATURA E TRADUÇÃO

vol. 19, n.º 2 (2017)

Data limite para envio de artigos: 30 de novembro
de 2016

Lançamento da publicação: 1º de junho de 2017

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

A tradução literária é um tema de grande importância para os estudos literários. No papel de processo de transformação do texto literário, participa da escrita criativa e da exegese crítica; acompanha também, de muitas maneiras, o ensino da literatura. No papel de instituição que sempre fez parte da vida da literatura, apresenta problemas importantes, tanto históricos quanto teóricos, relativos à difusão e à recepção das obras. Além disso, os estudos sobre tradução contribuem com muitos temas de pesquisa na área da literatura comparada atualmente. O número 19.2 da revista *Literatura: teoría, historia, crítica* sobre “Literatura e tradução” receberá contribuições sobre os múltiplos aspectos desse tema.

Serão considerados textos sobre:

- as relações transformacionais ou interpretativas que podem existir entre uma obra literária e suas traduções;
- o papel da tradução na difusão e recepção de autores ou de obras e/ou correntes literárias em meios culturais novos;
- a vida do texto traduzido como obra autônoma com um papel próprio na história literária;
- o papel da tradução e das traduções no ensino da literatura;
- o desafio de ensinar tradução literária.

Normas de apresentação

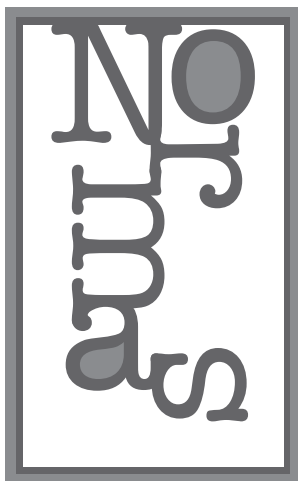
Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês, português ou francês. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação MLA. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envio

A recepção de trabalhos para este número temático estará aberta até novembro de 2016. Os trabalhos que forem enviados ao especial serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número temático ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

LTHC ha formulado unas políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los Estudios Literarios. Su enfoque es académico y propiciará el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la de Dirección editorial y la de Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores, para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a la revista.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulan a la revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán bajo condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Sugerimos a los autores enlazar los trabajos publicados en la revista a nuestro sitio web desde páginas web personales o desde repositorios institucionales.

Para los lectores que así lo prefieran, la revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto en la revista, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado de la revista después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La revista ha formulado un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics* (COPE), en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en *LTHC*:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema, o proponen una posición personal y crítica con respecto al mismo. Los artículos hacen contribuciones importantes a los debates de la disciplina. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en el que se hace una aproximación crítica a un texto o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación a la revista. Su extensión es de mil quinientas palabras (máximo), incluyendo referencias.

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal pre publicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés. Al momento de la postulación, solo es necesario enviar el título, resumen y palabras clave de los artículos y notas, en el idioma en el que se han presentado.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato de Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, no deben entregarse en formato de imagen sino en formato editable. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos TIFF o JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

Open Journal Systems de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia y universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país, correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, Doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo-e: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe dejarse en claro el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que se busque siempre la

claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyen en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association*, MLA, para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación “parentética” para hacer una referencia a un autor o texto dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separado cada ítem por punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de

páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impreso.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo del 2014

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado

una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La revista tiene unas normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y sigan. Asimismo, la revista no recibe borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente por sus autores. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido enviados simultáneamente a concurso a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. El uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios, no es aceptable.

“Refritos” o “autoplagio”. La postulación de textos que ya han sido publicados anteriormente, en su idioma original o en otros idiomas, en contenido parcial o completo, no es aceptable. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar

la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje de la revista se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un

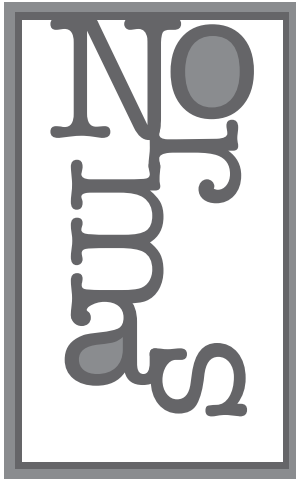
trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores de la revista sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación, y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context in which its various collaborators interact.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, criticism, and research in the area.

Editorial organization. The journal is composed of two areas: editing and management. The editorial board includes the chief editor and three academic support committees (the internal advisory committee, the editorial committee and the scientific committee). All the committees are made up of research faculty from various fields of literary studies. The management team includes the editor responsible for editorial coordination and his/her respective assistants. The team also includes associate academic editors or editors who are invited to coordinate special issues.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all its processes are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different collaborators in order to facilitate the reception and evaluation of work submitted to the journal.

Arbitration process. All work submitted to the journal shall be subject to arbitration. Articles are evaluated through a “double-blind” arbitration system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three evaluators before a decision is made as to its publication. Notes and translations are evaluated by an external arbitrator, or by a member of the editorial committee. Evaluation of book reviews or interviews will also be conducted by a single evaluator, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues has no priority in the evaluation process; the criteria are the same as for the miscellaneous issues.

Work submitted by the editor or any other member of the editorial board will be evaluated in equal conditions, in accordance with the protocols designed to ensure “blind” and independent arbitration.

Conflict of interest. The journal will ensure that its different collaborators participate with the greatest possible independence and without affecting the academic and editorial processes and their results. Authors and evaluators must disclose any potential conflicts of interest that might compromise the arbitration or affect the quality of the contents published.

Confidentiality. The details of the evaluation process and the identity of those involved shall only be known to the journal’s team, not to third parties. As the “double-blind” arbitration system stipulates, the evaluators will always be anonymous.

Funding and publication costs. The journal is non-profit, and is financed with resources from the Faculty of Human Sciences of the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process involves no cost to the authors.

Access to the contents. Articles are published with open access, in the journal’s online version, under a Creative Commons license of “attribution, non-profit, no derivatives” (BY-NC-ND), through an Open Journal Systems platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. We suggest that authors link the papers they publish in the journal to our website from personal or institutional web sites.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant

involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and evaluators which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

These are the types of articles that *LTHC* publishes:

Articles. These are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or a comprehensive review of the relevant bibliography. They constitute an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. Articles represent important contributions to the debates in the discipline. Their length is between eight thousand and twelve thousand words, including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject under debate, or a work or academic topic which is of interest for the literary studies community. Maximum length is five thousand words including references.

Book reviews. These are informative texts which present a critical approach to one or several published texts that are of interest to the literary studies community. Priority is given to reviews of texts published in the two years prior to the moment of submitting the review to the journal. Maximum length is one thousand five hundred words including references.

Translations. Translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar about his/her work or trajectory, or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. Work submitted to the journal must be the author's own original creations, must respect copyrights and must not have been published in any other media or in other languages (except in the case of translations).

If earlier versions of the papers have appeared as work in progress or preprints in institutional repositories or on personal or institutional websites, this would not theoretically disqualify the work for publication in the journal, but we ask authors to indicate when and under what circumstances such a pre-publication or preliminary diffusion has occurred.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French. At the time of submission, the title, abstract and key words of the articles and notes may be left in the language in which the work is being submitted.

Format. Papers should be sent in unprotected (fully editable) Word format. Any tables or figures accompanying the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 300 dpi in TIFF or JPEG files.

Submitting work. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the journal's Open Journal Systems platform (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will be neither accepted nor processed.

Author information. When submitting a paper, every author must attach a condensed or full version of his/her resume. The first page of the paper must also include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliation (department and University or organization), city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and should correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) in what logical order are the subjects or contents of the article discussed?; (3) what is the author's main point of view, or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions or repercussions of the article, its key aspects, of interest to the reader?

Notes will include abstracts no more than 100 words long, written in the same language as the note itself. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues it addresses.

There should be a minimum of three and a maximum of six key words accompanying the abstract. Like the title, they must correspond to the content discussed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on how the author hopes to most effectively reach his/her readers. We are not suggesting a single format for writing a research or reflective article in literary studies, or a review of the existing literature. However, we ask that authors always seek to express their arguments as clearly as possible. It is important that the reader should receive the message of the article distinctly and identify its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents should not be an obstacle.

Tables and figures. Any tables or figures included in the paper must come with a full reference in the body of the text, and they must appear in close proximity to this reference. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above the table, with the source below. For figures, the number as well as the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text fulfills two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which will allow him/her to expand or deepen the topic under discussion; 2) to clarify something or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that some mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at the end of the paper (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the list of references that must appear at the end of every paper.

How to cite in the text?

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, the paper may provide only the page number after the quote:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be

included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics, and article or chapter titles in quotation marks:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are several works by the same author in the list of references, and the author’s name is not mentioned in the text or section in which he/she is being quoted, then the last name may also be included in the parenthesis, separated by a comma, in order to avoid confusion:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

(Naipaul, “The Heart” 101)

When there are two or more different authors with the same last name in the list of references, the initial of the name can be included with each quotation in the body of the text in order to distinguish the source (or even the full name, if the initials should happen to be the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

When quoting dramatic works, the numbered act, scene and verses can be included in parentheses, with a period after each item, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be indicated; then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

How to construct the references?

The MLA conventions stress the need to indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). Adopting this citation

style requires authors to closely follow the conventions and orthographic signs when and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Here are some examples of the most common examples of references:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.

Book chapter

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that the list of references and the quotes made in the body of the text match perfectly. A reference not used in the body of the text should not be included in the reference list, nor should any source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

Before submitting papers to the journal, authors must take into account the following considerations:

Editorial guidelines. The journal has formal rules for the presentation of papers which authors should read, understand and follow. The journal does not accept rough drafts, but final versions which have been carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclude submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and pose copyright problems. If at some point in the process, an author decides to submit his/her article to another journal, he/she should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal of the paper.

Plagiarism. An author's use of other writers' texts, by incorporation of complete sections into his/her own work, by reproduction of fragments or by paraphrase, without full references or the necessary permissions, is not acceptable.

"Self-plagiarism". Submitting texts that have been published before, compete or in part, in their original language or in other languages, is not acceptable. A paper's contribution to the field of literary studies should not be identical or very similar to that made in other publications by the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But should this occur, a paper should avoid crediting authors who have had no real participation in the writing process. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or debate that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions leading to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the arbitration and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to editorial observations (stylistic corrections, diagramming, reviewing proofs), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution to the field. The purpose of publishing an article is almost always to open a dialogue with readers. In the case of academic articles, most of these readers belong to the community of the field: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such exchanges

depends on the coherence and strength of the arguments developed, and on the contribution aimed at within a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies —to embrace critical positions, generate stimulating dialogues, raise or pursue discussions of interest to contemporary readers.

Evaluators

Suitability. Evaluators should only agree to review papers on subjects that they know well. If, after receiving an article for review, the evaluator discovers that for some reason it does not correspond to his/her field of interest or knowledge, he/she must inform the editor of this so that the paper may be assigned to another reader.

Independence. The journal's arbitration process follows a «double-blind» system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the evaluator finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, he/she must inform the editor of this without delay.

Content of the evaluations. Evaluators are expected to approach papers from a rigorous and coherent academic standpoint. Superficial, badly-supported opinions, whether for approving or rejecting papers, are not acceptable. The results of the arbitration must be useful both for the author and for the editor. Authors must be able to revise, correct or validate their work with the help of the comments received. The editor must be able to make a justified decision as to the publication or rejection of a paper on the basis of the evaluators' recommendations.

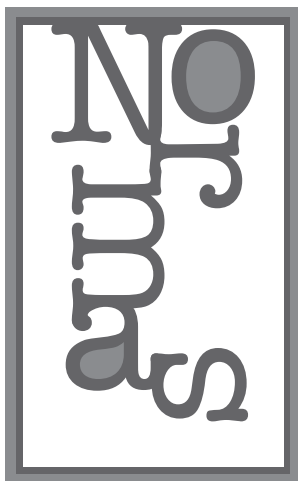
Diligence. Evaluators must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability. If, during the evaluation, the reader cannot comply with the delivery time, he/she must inform the editor of this in order to rearrange the schedule initially agreed upon. The journal's timely response to the authors also depends on the collaboration of the evaluators.

Follow-up. Evaluators should also, as far as possible, help the editor in verifying corrected versions of the work. The contribution of the evaluator to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites an evaluator to participate in the reading of an article after examining his/her academic training,

background and experience in research and publications. It is not acceptable that an evaluator, after accepting an article for review, should transfer this responsibility to a third party (e.g., co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work an evaluator receives for review is mostly unpublished and original. Any use or misappropriation of the arguments developed in the paper, or of information or passages from the text of the paper under review, will be considered very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A *LTHC* formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Sugerimos aos autores vincularem os trabalhos publicados na Revista às páginas web pessoais ou repositórios institucionais.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na *LTHC*.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão é de 1.500 palavras (máximo), incluindo as referências.

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês. No momento do envio, só é necessário enviar o título, o resumo e as palavras-chave dos textos no idioma no qual se apresentaram.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 300 DPI em .TIFF ou .JPEG.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impresso.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se, no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se

tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILLIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

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, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

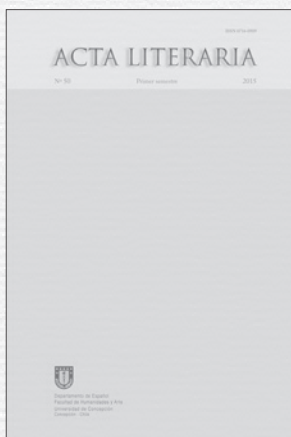
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



ILyD

Instituto de Investigaciones
Literarias y Discursivas



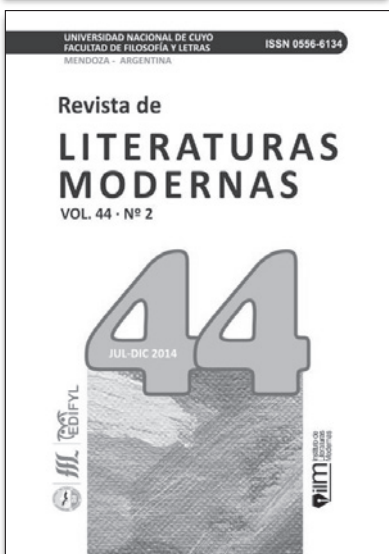
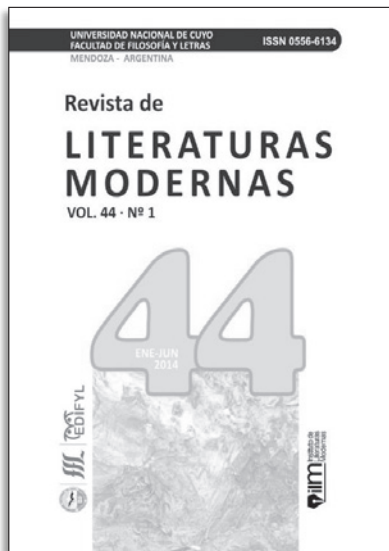
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFIA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas*,
ISSN 0556-6134,
está dedicada a la difusión de
investigaciones literarias,
que atiendan tanto a los problemas
teórico-críticos y metodológicos
inherentes a la especificidad de
su objeto de estudio,
como a las interrelaciones con otras disciplinas.

Es una publicación semestral del
Instituto de Literaturas Modernas,
Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza, Argentina.

También en <www.bdigital.uncu.edu.ar>.

Contacto: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar
Más información en <www.revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com>



NUESTRAS REVISTAS

Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia
WWW.REVISTAS.UNAL.EDU.CO

PUNTOS DE VENTA
UN la librería bogotana
Plazaleta de Las Nieves
Calle 20 N° 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490

Ciudad Universitaria
Ciudad de Greiff, piso 1
Tel.: 316 50000, ext. 200040

• Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 50000, ext. 200040
www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

• Edificio Ontano Fals Borda (205)
• Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmons (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN
Siglo de hombre Editores
Humanas Rogelio Salmons (225)
www.siglodehombre.com

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas
Ciudad Universitaria, ed 205, of. 222
Tel.: 316 50000, ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co www.humanas.unal.edu.co


UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
CENTRO EDITORIAL

PROFILE ISSUES IN TEACHERS' PROFESSIONAL DEVELOPMENT

A1 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co . rprofile_fchbog@unal.edu.co

REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGÍA

A1 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.una.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

FORMA Y FUNCIÓN

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co
revff_fchbog@unal.edu.co

CUADERNOS DE GEOGRAFÍA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

ANUARIO COLOMBIANO DE HISTORIA SOCIAL Y DE LA CULTURA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Historia

www.anuariohistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

LITERATURA: TEORÍA, HISTORIA, CRÍTICA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

IDEAS Y VALORES

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

REVISTA MAGUARÉ

B PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

REVISTA COLOMBIANA DE SOCIOLOGÍA

C PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Sociología

www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
resc@unal.edu.co

TRABAJO SOCIAL

C PUBLINDEX COLCIENCIAS

Departamento de Trabajo Social

www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrajosoc_bog@unal.edu.co

DESDE EL JARDÍN DE FREUD «ESTRUCTURA DEL SUJETO Y LAZO SOCIAL CONTEMPORÁNEO»

C PUBLINDEX COLCIENCIAS

Revista de Psicoanálisis

www.jardindefreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 18, n.º 1 / 2016



EL TEXTO FUE COMPUESTO
EN CARACTERES MINION.
SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ
EN EDITORIAL KIMPRES SAS