

Literatura:

teoría, historia, crítica

VOL. 19, N.º 1, ENERO-JUNIO 2017

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 electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Carmen Elisa Acosta Peñaloza
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, 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, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (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 (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Beatriz J. Rizk (Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, 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 Kcelrud 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), Lina Cuellar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia).

Asistentes editoriales

Johny Andrés Martínez Cano (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Ana Virginia Caviedes Alfonso (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

Jaime Franky Rodríguez

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo

Vicedecana Académica

Nohra León Rodríguez

Vicedecana de Investigación y Extensión

Constanza Moya Pardo

Directora del Departamento de Literatura

María del Rosario Aguilar Perdomo



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

Director de Centro Editorial: Camilo Baquero Castellanos
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Diagramación: Juan Carlos Villamil Navarro
Corrección de estilo: William Castaño Marulanda
Traducción de resúmenes al inglés: Paul Priole
Traducción de resúmenes al portugués: Roanith Dalpiaz
Impresión: La Imprenta Editores S.A.

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en



Publindex
(Colciencias, Colombia)
Categoría A2



Emerging Sources
Citation Index
(Thomson Reuters)



Academic
Search Premier



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)



MLA
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior Abstracts
(LLBA)



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)



Google Scholar

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 Ancizar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: 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.lalibriariadelau.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 · La estética idealista de la tradición clásica: una
lectura del “Soneto gongorino” de García Lorca**

*The Idealist Aesthetic in Literary Tradition: a Reading
of “Soneto gongorino” by García Lorca*

*A estética idealista da tradição literária: uma leitura
do “Soneto gongorino” de García Lorca*

*A estética idealista da tradição literária: uma leitura
do “Soneto gongorino” de García Lorca*

FRANCISCO GARCÍA JURADO

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

**39 · El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions
d’Afrique* de Raymond Roussel y sus influencias
en la obra de Marcel Duchamp**

*The Immanent Return of Language: Impressions d’Afrique by
Raymond Roussel and its Influences in the Work of Marcel Duchamp*

*O retorno iminente da linguagem: Impressions d’Afrique de Raymond
Roussel e as suas influências na obra de Marcel Duchamp*

PEDRO ALBERTO CRUZ SÁNCHEZ

Universidad de Murcia, Murcia, España

**63 · El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías
iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung**

*The Book as Support of the Visionary Experience in the Illuminated
Prophecies of William Blake and The Red Book of Carl Gustav Jung*

*O livro como suporte da experiência visionária nas profecias iluminadas
de William Blake e O Livro Vermelho de Carl Gustav Jung*

DANIELA PICÓN BRUNO

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

- 87 · **Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo cibernético. A propósito de “Primera línea” de Carlos Gardini**
Argentina 1982, First Attempt for the Construction of a Cyborg Body. Regarding “Primera línea” by Carlos Gardini
Argentina 1982, primeiro ensaio para a construção de um corpo cibernético. A propósito de “Primera línea”, de Carlos Gardini
 LUCIANA MARTINEZ
 Universidad Nacional de Rosario — Conicet, Rosario, Argentina
- 111 · **Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad**
Life of Dogs: between Children’s Literature and Philosophy of Animality
Vida de cães: entre literatura infantil e filosofia da animalidade
 PAULA FLEISNER
 Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
- 139 · **Poesía, provincia, nación. En torno a una antología poética argentina de 1965**
Poetry, Province, Nation. Regarding an Argentinian Poetry Anthology of 1965
Poesia, província, nação. Referente a uma antologia poética argentina de 1965
 SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI
 Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina
- 161 · **Las polémicas inaugurales de la transición a la democracia: los casos argentino y paraguayo**
The Inaugural Controversies of the Transition to Democracy: the Argentinian and Paraguayan cases
As polémicas iniciais da transição à democracia: os casos argentino e paraguaio
 CARLA DANIELA BENISZ
 Universidad Autónoma de Entre Ríos — Conicet, Paraná, Argentina
- 197 · **Conventualización de la escritura en las Vidas de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo**
Conventualization of the writing in the Vidas of Saint Teresa of Jesus and Francisca Josefa de Castillo
Conventualização da escritura nas Vidas de Santa Teresa de Jesús e Francisca Josefa de Castillo
 DIEGO FABIÁN ARÉVALO VIVEROS
 Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos

- 225 · **La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot**
A Philosophical Reading of Literature in Rafael Gutiérrez Girardot
A leitura filosófica da literatura em Rafael Gutiérrez Girardot
LEONARDO MONROY ZULUAGA
Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

Notas Notes Notas

- 253 · **Ficciones académicas: imágenes de una institución en ruinas**
Academic Fictions: Images of an Institution in Ruins
Ficções acadêmicas: imagens de uma instituição em ruínas
RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE
Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

- 287 · **Los orígenes de la creación. *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector**
The Origins of Creation. A Breath of Life, by Clarice Lispector
As origens da criação: Um sopro de vida, de Clarice Lispector
INÉS FERRERO CÁNDENAS
Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México

Entrevista Interview Entrevista

- 307 · **Entrevista al poeta e investigador Felipe Cussen: sobre la nada, el silencio y la literatura experimental**
LUIS HERRERA
Universidad de Talca, Talca, Chile

Reseñas Reviews Resenhas

- 319 · **Fino Gómez, Carlos Orlando. *La sustancia de lo inexistente. Estética e historiografía del arte en la obra crítica de José Lezama Lima***
JUAN DAVID ESCOBAR
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 327 · **Moreno H., Francy. *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo xx***
JOHNY MARTÍNEZ CANO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- 334 · **Castañón López, Óscar R. *Asedios a la ciudad letrada. Ensayos críticos***
MANFRED AYURE FIGUEROA
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

340 · Freja de la Hoz, Adrián Farid. *Literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*

LINA CUELLAR

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia

345 · Padilla Chasing, Iván Vicente. *Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886)*

RUBÉN DARÍO SÁNCHEZ CITA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

353 · Almandós Mora, Laura y Ronald Forero Álvarez, eds. *Estudios filológicos en honor del profesor Enrique Barajas: aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina*

NATALIA MARITZA RAMÍREZ REYES

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

361 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 20, n.º 2

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 20, n.º 2

Editat Literatura: teoría, historia, crítica vol. 20, n.º 2

373 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

408 · Anuncios



Artículos

La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del “Soneto gongorino” de García Lorca

Francisco García Jurado

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

pacogj@ucm.es

Este trabajo propone la pertinencia de estudiar la tradición literaria del “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” de Federico García Lorca desde las bases teóricas de la crítica estética de su tiempo. Nos referimos, sobre todo, a la superación del positivismo historicista heredado del siglo XIX. Pedro Salinas resume bien esta actitud cuando concibe la tradición literaria como un cúmulo de estímulos cuyos componentes, si bien pertenecen al pasado, se vuelven absolutamente actuales en el momento de la creación. Se trata de una tradición que supera el concepto de “fuente” y se decanta por el estilo y el diálogo entre los textos. El “Soneto gongorino” de García Lorca constituye un buen ejemplo de lo que decimos; su gongorismo reside en una doble relación: la planteada por sus audaces junturas léxicas y la que nos ofrecen las reminiscencias con otros textos posibles de esa tradición.

Palabras clave: tradición literaria; crítica estética; dialogismo; fuente; poesía.

Cómo citar este artículo (MLA): García Jurado, Francisco. “La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del ‘Soneto gongorino’ de García Lorca”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 11-37.

Artículo de reflexión. Recibido: 08/04/16; aceptado: 08/06/16.



The Idealist Aesthetic in Literary Tradition: a Reading of “Soneto gongorino” by García Lorca

This work proposes the relevance of studying the literary tradition of Federico García Lorca's “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” (“Sonnet in the Style of Góngora in which the Poet Sends His Beloved a Dove”) from the theoretical basis of the aesthetic criticism of his time. We refer, above all, to the overcoming of the inherited historicist positivism of the nineteenth century. Pedro Salinas summarizes this attitude well when he conceives the literary tradition as an accumulation of stimuli whose components, while belonging to the past, become absolutely current at the moment of creation. It is a tradition that overcomes the concept of “source” and leans towards style and dialog between texts. García Lorca's “Soneto gongorino” is a good example of this; its gongorism resides in a double relationship: one raised by its audacious lexical junctions and another that offers us reminiscences of other possible texts of that tradition.

Keywords: literary tradition; aesthetic criticism; dialogism; source; poetry.

A estética idealista da tradição literária: uma leitura do “Soneto gongorino” de García Lorca

Este trabalho propõe a pertinência de estudar a tradição literária do “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” (“Soneto gongorino em que o poeta manda ao seu amor um pombo”) de Federico García Lorca a partir das bases teóricas da crítica estética do seu tempo. Referimo-nos, principalmente, à superação do positivismo historicista herdado do século XIX. Pedro Salinas resume bem esta atitude quando compreende a tradição literária como um conjunto de estímulos cujos componentes, ainda que pertençam ao passado, tornam-se absolutamente atuais no momento da criação. Trata-se de uma tradição que supera o conceito de “fonte” e inclina-se mais pelo estilo e pelo diálogo entre os textos. O “Soneto gongorino” de García Lorca constitui um bom exemplo do que dizemos; seu gongorismo reside numa dupla relação: a exposta por suas audaciosas conexões lexicais e a que nos oferecem as reminiscências com outros textos possíveis dessa tradição.

Palavras-chave: tradição literária; crítica estética; dialogismo; fonte; poesia.

No quiero referirme a las famosas *influencias*,
a los igualmente famosos *precursores*, ni mucho
menos a las *fuentes*, adormideras de tantas labores críticas.

Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*

Vivimos, en el momento actual, los días de lucha de las
supervivencias positivistas con el nuevo espíritu estético.

Dámaso Alonso, *Reseña de El vocabulario de don Luis de Góngora*

El hecho es que cada escritor crea sus precursores.
Su labor modifica nuestra concepción del pasado,
como ha de modificar el futuro.

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*

1. Introducción. Circunstancias de este trabajo

EN EL 2015 FUI INVITADO a participar en el congreso “Lorca, la generación del 27 y los clásicos”, que se iba a celebrar en la madrileña Fundación Pastor de Estudios Clásicos, entre los días 11 y 12 de marzo del 2016. El interés de los organizadores por mi presencia en este congreso tenía que ver, sobre todo, con los estudios que yo mismo había llevado a cabo unos años antes acerca de la creación oficial de la filología clásica en España durante la llamada Edad de Plata de la cultura española.¹ De esta manera, debería trazar el marco adecuado para contextualizar los, así llamados, ecos clásicos de la obra de García Lorca y su generación.² Dado tal planteamiento, pero

- 1 Básicamente, se trata de “El nacimiento de la filología clásica” y el volumen que he coordinado con el título *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*. Para el concepto historiográfico de la llamada Edad de Plata sigue siendo imprescindible la monografía *La Edad de Plata* de José Carlos Mainer.
- 2 Para un acercamiento al tema puede verse la obra compilada por José María Camacho Rojo; Vicente Cristóbal López, por su parte, ha llevado a cabo también algunas reflexiones pertinentes acerca de la presencia de los autores clásicos en la Generación del 27. De manera más precisa, acerca de la relación entre lo clásico y la vanguardia, contamos ahora con el monumental estudio de Andrés Ortega Garrido, donde se dedica una parte específica a la propia Generación del 27. Conviene saber, no obstante, que el estudio de la relación entre García Lorca y los clásicos grecolatinos se ha centrado sobre todo en los temas mitológicos y algunos motivos, dejando más al margen aspectos estilísticos o específicamente intertextuales.

sin poder evitar que mi ponencia comenzara con un texto lorquiano, me decanté por el precioso poema que lleva el título de “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”. Esta composición me permitiría dar a entender una idea clave, como es la del peso específico, que la reflexión filológica de ese momento tenía en la propia creación literaria³ y, de manera más precisa, la actitud crítica acerca de la propia naturaleza de la tradición dentro de la dialéctica planteada por el idealismo frente al positivismo.⁴

Así pues, entrando en el mundo de la filología por los estudios gongorinos, y habida cuenta de la imponente sombra virgiliana que cabe adivinar en el poeta cordobés de nuestro Siglo de Oro, mi intención era llegar hasta los estudios clásicos gracias a una obra ciertamente controvertida: el *Vocabulario de don Luis de Góngora*, cuyo autor, Bernardo Alemany Selfa, era por aquel entonces catedrático de latín y literatura latina en la Universidad de Madrid, al tiempo que contemporáneo de García Lorca y granadino de nacimiento.⁵ Esta obra de Alemany no dejaba de ser el tímido reflejo que el gongorismo del 27 había tenido en la incipiente filología clásica de la época, aunque la obra apenas reflejara el espíritu que con respecto a Góngora mostraban los poetas de aquella generación. Alemany me permitía, además, contraponer su figura con la de otro catedrático y latinista también ubicado en la Universidad

3 Fundamentales resultan los estudios de Alfonso Reyes (*Cuestiones gongorinas*, publicadas nada menos que en el año 1927) y Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*, del año 1933 —reeditada en 1935— y “Góngora y la literatura contemporánea”, de los años 1931 y 1932), la tesis doctoral de Jorge Guillén (*Notas para una edición comentada de Góngora*, edición redescubierta a comienzos del siglo xx), la labor de Antonio Marichalar como crítico (así como su antología gongorina en Austral) o la labor de Gerardo Diego para llevar a cabo la imbricación de Góngora en la poesía de su tiempo. Para un breve y preciso panorama puede consultarse Mainer, *Historia de la literatura española* (87).

4 Desde el propio concepto de “tradicionalidad literaria” de Menéndez Pidal (25) hasta la irónica “crítica hidráulica” (expresión atribuida a Pedro Salinas para referirse al modelo positivista del estudio de fuentes en su reconocido ensayo sobre Jorge Manrique).

5 Hijo del entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, José Alemany Bolufer, antes del arribo de la II República, con la que llegó Manuel García Morente. Los Alemany se hicieron fuertes en la facultad madrileña durante los años de la dictadura de Primo de Rivera. Bernardo Alemany Selfa (1896-1972) nace en Granada y cursa el bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros, tras lo cual pasó a cursar la carrera de Filosofía y letras en la Universidad Central. Alemany Selfa había ganado por oposición, en mayo de 1922, la cátedra de Lengua y literatura latinas de la Universidad de Granada. Tras un polémico concurso de traslado, se mudó luego a Madrid en 1927 para desempeñar la cátedra de filología latina que había ocupado Julio Cejador. Por una triquiñuela legal quedó fuera del concurso quien desde la muerte de Cejador había desempeñado tal cátedra en calidad de catedrático interino: Pedro Urbano González de la Calle, de claras ascendencias krausistas y republicanas.

de Madrid: Pedro Urbano González de la Calle. Si Alemany representaba el positivismo más recalcitrante heredado del siglo XIX, González de la Calle se situaba en las modernas claves del idealismo y la estilística, tan en boga durante estos primeros decenios del siglo XX, tanto en la lingüística como en los estudios hispánicos y los clásicos (figuras como las de Karl Vossler, Leo Spitzer y Eduard Norden representan en cada uno de sus ámbitos, respectivamente, ese nuevo estado de cosas). De hecho, el pensamiento de González de la Calle estaba a la altura de los grandes pensadores y filólogos europeos de su época. En otro momento, publiqué un trabajo acerca de su traducción de la *Literatura romana* de Friedrich Leo,⁶ perfecta contraposición a la *Historia de la Literatura Latina* que habían preparado Alemany y su ayudante Honorio Cortés en 1933.⁷ González de la Calle había llevado a cabo su traducción durante los años de la II República en España, si bien no apareció publicada hasta 1950, ya en Bogotá, durante el exilio del profesor.⁸ Contamos, asimismo, con una reseña suya publicada en 1935 por la revista *Emerita*, perteneciente al Centro de Estudios Históricos, acerca de un libro de Vincenzo Ussani, un manual de literatura latina durante la edad republicana y augustea. Pedro Urbano muestra su inteligente admiración por el planteamiento idealista que el autor italiano confiere a la literatura latina, por lo que es destacable en la breve reseña el eco de la crítica estética de Croce frente al positivismo dominante en la historiografía literaria; además, puede verse la herencia intelectual krausista que viene de su propia familia, pues el padre de Pedro Urbano, Urbano González Serrano, había

6 García Jurado, “Cuando el tiempo se detiene”. Este trabajo ha sido publicado en Bogotá, como homenaje y recuerdo al maestro exiliado.

7 El manual de Alemany Selfa y Cortés Rodríguez, del que solo se publicó una primera parte, dedicada a la etapa arcaica y preliteraria de la literatura latina, apareció en el año de 1933. Este contrapunto idealista de González de la Calle frente al positivismo de Alemany tiene su notable paralelo en el campo de la literatura española. Así podemos verlo, respectivamente, en los manuales de Valbuena Prat (primera edición de 1937) frente al de Hurtado y González Palencia, manual que tuvo varias ediciones, entre otras, la de 1932. Tales manuales, entre otros de la época, han sido estudiados por Martín Ezpeleta.

8 Esta traducción de Friedrich Leo encontró su natural acomodo editorial en el Instituto Caro y Cuervo, donde González de la Calle trabajó intensamente, en particular para llevar a cabo sus estudios sobre el español de Bogotá. En el año 2014, aprovechando la celebración del I Congreso de Tradición Clásica en la Universidad Nacional de Colombia, aproveché para visitar el instituto y firmar en su libro de visitas, en recuerdo del profesor exiliado. De esta visita dejé constancia en uno de mis blogs (“La magia del Caro y Cuervo”).

sido discípulo dilecto de Nicolás Salmerón (García Jurado, “Idealismo”). Hay en esta reseña un pasaje especialmente interesante por las claves de lectura que arroja con respecto a la nueva estética:

Piensa Ussani que en dicha obra puede y debe intentar una rectificación, no sin duda del método histórico, mas sí de las viciosas y superficiales aplicaciones de ese procedimiento eurístico, para conservar a la crítica estética su cardinal papel y su significación legítima en la historia de la literatura. El indicado propósito nos parece tan justificado como laudable, y contra sus posibles, aunque siempre muy problemáticos, impugnadores nos creemos capaces de romper alguna lanza de nuestra pobre dialéctica.

Advirtamos, sin embargo, que, como nuestro autor cree que una historia de la literatura no es, ni puede, ni debe ser un confuso amasijo de referencias biográficas, rótulos de obras y nombres y fechas de manuscritos, ediciones y versiones, sino una artística y sistemática construcción doctrinal que refleje las cardinales directivas y vicisitudes de la evolución literaria estudiada, no piensa que su labor de expositor puede quedar reducida a la fría y superficial relación de los hechos literarios narrados.

En esa narración hay que poner calor de alma y acuidad de visión interior para “percibir lo entre las cosas” —como decía un maestro inolvidable, D. Nicolás Salmerón y Alonso— y para superar, por tanto, el plano de la corriente trivialidad, en que se agostan muy valiosas energías. De la posición doctrinal que implican los asertos precedentes, ofrece Ussani, en el capítulo ix de la obra que glosamos [...] un claro testimonio. (376)

Esta polaridad dada entre el positivismo y el idealismo era, por tanto, materia común dentro de los diferentes ámbitos de los estudios humanísticos del momento y conviene tenerla muy en cuenta a la hora de analizar las propias ideas en torno al sentido de la tradición literaria en general y de la tradición clásica en particular.⁹ No podemos olvidar que esta había sido

9 María Rosa Lida de Malkiel, en su doble condición de estudiosa de la literatura grecolatina y española, sería el máximo exponente de lo que decimos. La compilación que de sus trabajos hizo su esposo, Yakov Malkiel, en 1975, da buena cuenta del rigor filológico y crítico de la autora. En el mundo anglosajón, no debe pasarse por alto la interesante aportación teórica que suponen las conferencias impartidas en la Universidad de Harvard por el helenista australiano Gilbert Murray con el título general de *The Classical Tradition in Poetry*, obra que, curiosamente, cita Pedro Salinas en su ensayo sobre Jorge Manrique.

concebida a finales del siglo XIX desde el punto de vista de los presupuestos positivistas e historicistas de aquel momento.¹⁰ De esta forma, no tardé en darme cuenta de que el planteamiento más adecuado para mi estudio venía dado por la manera específica de concebir, desde el punto de vista estético, la propia tradición literaria, hecho común tanto para los romanistas como para los clasicistas de aquel momento. Finalmente, las figuras de García Lorca, Alemany y González de la Calle ejemplificarían con sus diversos destinos el desenlace trágico de la guerra civil española: muerte, permanencia y exilio, respectivamente.

2. Nuevos presupuestos para la tradición literaria: crítica estética y dialogismo

Este era, por tanto, el planteamiento de mi trabajo cuando lo que no iba a ser más que un mero pretexto para la introducción, es decir, el “Soneto gongorino” de García Lorca, terminó por convertirse en el argumento inesperado y profundo de la incipiente investigación. Resulta que, al comenzar a analizar las diferentes discusiones críticas en torno a tal soneto de García Lorca y sus posibles fuentes gongorinas, observé que el punto de partida más general para tal análisis seguía siendo el de la tradición literaria asentada en los presupuestos de la influencia y la imitación, sin caer en la cuenta de que durante aquellos primeros decenios del siglo XX se había desarrollado una nueva manera de concebir esta tradición en calidad de hecho estético, más allá de la mera búsqueda de fuentes. El fenómeno interpretativo es amplio y diverso, pero parte de un frente común, como es el de la crítica al positivismo (el conocido como “modelo A en B”).¹¹ La llamada “estética de la expresión” de Benedetto Croce y, en dependencia con ella, la lingüística idealista de Karl Vossler (tan importante, por lo demás, para el bagaje teórico de la llamada Escuela española de filología)¹² dieron lugar, entre otras cosas,

10 Acerca de los orígenes de la tradición clásica como disciplina, véase García Jurado, “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. Menéndez Pelayo definía la tradición clásica como la historia de cada uno de los autores antiguos en la literatura española.

11 Puede encontrarse una revisión sobre este asunto en García Jurado, *Teoría de la tradición clásica* (34-35).

12 Muestra de esta relación es la fundamental traducción a la lengua española de su obra *Positivismo e idealismo*, publicada en Madrid en 1929.

a la revisión del historicismo del siglo XIX. Este fenómeno es afín, además, al interés por los estudios de estilística, hecho que afectó tanto al terreno del romanismo (pensemos en Leo Spitzer) como al del propio mundo de los estudios clásicos (es el caso de Eduard Norden y su preocupación por la “prosa artística” latina). Todo ello contribuyó, de igual manera, a la reconsideración de los presupuestos de la tradición literaria, que devolvió —pongamos un caso significativo— la obra de Virgilio, desde el mero historicismo al terreno de la estética, actualizando sus imágenes literarias más allá de las meras figuras retóricas. De esta forma, la famosa doble hipálage virgiliana *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* del libro sexto de la *Eneida* dejaba de ser tan solo una figura retórica para convertirse en un singular hecho estético que autores como Jorge Luis Borges van a recuperar a la luz de la propia “estética de la expresión” de Benedetto Croce:¹³

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*; “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos “iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche” (“solitaria” tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir “iban oscuros bajo la solitaria noche” como decir “iban solitarios bajo la oscura noche”.

El lenguaje es una creación estética. (*Siete noches* 256)

Es importante considerar que, frente a los planteamientos historicistas, el texto antiguo mantiene una relación sincrónica con el texto moderno. Así lo vieron autores de la talla de T. S. Eliot¹⁴ o, desde la atenta lectura del

13 Para la deuda que Borges mantiene con el pensamiento de Croce, véase García Jurado, *Borges, autor de la Eneida*. Las ideas de Croce resultan esenciales para poder entender la relectura que Borges hace de la *Eneida* de Virgilio, particularmente a la hora de analizar las imágenes virgilianas.

14 Recordemos uno de sus más conocidos textos al respecto: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new” (15).

anterior, nuestro Pedro Salinas, como tendremos ocasión de señalar más adelante. El texto moderno no dejaría, en este sentido, de formar parte de una fundamental pluralidad de voces, en una idea muy cercana al dialogismo propuesto por Mijail Bajtín, es decir, el planteamiento de que “el texto solo vive en contacto con otro texto”.¹⁵ De esta forma, pasaríamos del esquema de la fuente literaria, de carácter arqueológico y discreto, al de los “textos posibles y subyacentes” que dialogan con el texto moderno, gracias a ser evocados mediante algún rasgo concreto. Este planteamiento de la relación entre textos es el que ya en la segunda mitad del siglo xx comenzó a denominarse “intertextualidad” y que hunde sus raíces en los planteamientos idealistas del estructuralismo. Consecuentemente, frente a la mera relación de influencia del texto antiguo sobre el moderno, el texto moderno puede también influir, de manera sorprendente para los pensadores historicistas, en la percepción que tenemos de los textos antiguos. Borges lo expone de la siguiente manera en su ensayo titulado “Kafka y sus precursores”:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. (*Otras inquisiciones* 88-90)

15 Bajtín desarrolla tales presupuestos en trabajos como el titulado “Per una metodologia delle scienze umane” (citado en Ponzio 190). Por lo demás, el análisis que Augusto Ponzio desarrolla sobre las teorías bajtinianas es fundamental, al contextualizar los orígenes de la interpretación de la literatura como una entidad esencialmente polifónica en un momento en el que estaban aflorando los totalitarismos políticos.

Por tanto, desde las ideas de T. S. Eliot, Borges plantea el inquietante asunto de romper con la noción causal de la tradición literaria, es decir, con la idea de que el autor B se parece a A porque A ha influido sobre B. De manera significativa, el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiera existido. Cabe preguntarse, desde tales presupuestos, qué hubiera sido de un poeta como Góngora sin el ulterior gongorismo. En cualquier caso, resulta muy simplista afirmar tan solo que Góngora influyó en los autores del 27.

Debemos hacer notar un hecho importante: tanto la crítica estética como el dialogismo comparten un principio común, a saber, que el aspecto fundamental del estudio literario está en la “relación”, bien sea la habida entre las palabras dentro de una obra o entre diferentes textos literarios. A partir de tales presupuestos, vi lo pertinente que era la posibilidad de analizar esta conciencia de la tradición literaria en el soneto gongorino de García Lorca según los paradigmas de la crítica estética y el dialogismo. Habida cuenta de la existencia de ciertos latinismos en el soneto, como la juntura “cándida virtud”, advertí, gracias al propio *Vocabulario* de Alemany, que ambas palabras figuraban en el magno acervo de términos gongorinos, si bien Góngora jamás había enlazado tales palabras de esta admirable manera. Observé, a su vez, que este fenómeno ocurría con otras tantas asociaciones de palabras dentro del soneto, y este hecho me llevó, finalmente, a revisar todas sus palabras de contenido plenamente léxico a la luz de tal vocabulario, con un resultado curioso: aunque casi todas las palabras del soneto habían sido utilizadas por Góngora, estas aparecían recombinadas en su mayoría de forma novedosa, e incluso recordaban versos de otros autores que no eran necesariamente Góngora. El vocabulario de Góngora es tan amplio que resulta ciertamente difícil que otro poeta no recurra a un número significativo de palabras que ya hayan sido usadas por aquel previamente. Otra cosa muy distinta sería determinar, entre las palabras usadas por García Lorca, las que pudieran resultar más prototípicamente gongorinas, como, por ejemplo, el término “lirio”.¹⁶ Asimismo, también dentro de este juego entre junturas e intertextualidades, me pareció significativa la presencia de la palabra “oscuro”, vocablo que, por ejemplo, Góngora utiliza en la primera

16 En el momento en que me propuse este cotejo no sabía que Joseph Velasco ya había llevado a cabo uno parecido en su obra *Lorca: poésie d'une vie* (136).

de sus soledades —“fingieron día en la tiniebla oscura” (683)—, pero al que, además, tanto García Lorca como Alemany recurren para referirse también al propio poeta, siguiendo ya una larga tradición crítica. El término “oscuro” adquiere, de esta manera, tanto una dimensión literaria como una metaliteraria. A ello se unía el carácter de palabra clave que el adjetivo “oscuro” tiene en el conjunto de sonetos lorquianos, al que se adscribe esta composición gongorina, y en igual medida la larga tradición de versos notables (desde Virgilio, llegando hasta San Juan de la Cruz) que pueden engarzarse gracias al hilo conductor del sublime adjetivo, en atención a la resonancia poética que en nuestra memoria produce la palabra, si bien tales textos no tienen por qué ser necesariamente “fuentes” del soneto lorquiano.

En resumen, he encontrado en el soneto gongorino de García Lorca dos aspectos diferentes pero complementarios: de un lado, inéditas junturas con términos que ya había usado Góngora y, de otro, reminiscencias intertextuales que nos recuerdan a otros poetas de la tradición literaria, si bien es dudoso que puedan formularse formalmente como fuentes del poeta. El análisis de tales cuestiones nos llevará a lo que considero que es el enlace más certero entre García Lorca y la filología de su época: la naturaleza estética de la tradición literaria tal y como se formula en los primeros decenios del siglo xx.

3. La debatida cuestión de la fuente gongorina del soneto de García Lorca: ¿circunstancia o argumento?

Es sabido que los *Sonetos [del amor oscuro]* de García Lorca constituyen una obra controvertida tanto en lo que respecta a las circunstancias históricas de su manuscrito como de su propia publicación, en un principio bajo la forma de una edición clandestina aparecida en 1983.¹⁷ Ya de manera más concreta, el soneto gongorino ha suscitado muchas discusiones acerca de sus posibles fuentes literarias y de su razón de ser un soneto gongorino. Por remitirnos tan solo a las dos discusiones más recientes que conocemos, Ponce Cárdenas¹⁸ ha destacado algunos símbolos que conllevan ciertas marcas formales de clara derivación gongorina, entre otras, el empleo de hipálages sencillas como “cándida virtud” y “nevada melodía”; el uso de latinismos

17 Para la intensa y accidentada historia de estos sonetos lorquianos, véase Reverte.

18 El estudio de Ponce Cárdenas analiza con todo detalle los diferentes aspectos literarios y estilísticos relativos al soneto gongorino.

como los ya citados “cándida” y “virtud”; las complejas bimembraciones en los versos 5 y 6, por la presencia de un quiasmo; la utilización de epítetos con valor metafórico; las sinestesias, y otros muchos aspectos desvelados por el autor. También ha señalado el posible e interesante influjo de un poema árabe traducido por Emilio García Gómez, hecho que ya supondría de por sí una nueva incursión de la labor filológica, en este caso, del arabismo, en la moderna creación poética. Frente a la indefinición de un texto subyacente concreto, en opinión de Ponce Cárdenas, Sara Pezzini¹⁹ sí propone dos posibles fuentes en las que pudo pensar García Lorca para esta composición a partir de una serie de claves tópicas, como el ofrecimiento votivo o la relación entre el amor y la amistad.

Estudios como los de Ponce Cárdenas o Pezzini, así como el análisis previo llevado a cabo por Jack de Groot (225-252),²⁰ quien intenta trazar un amplio diálogo intertextual entre Góngora y García Lorca, revelan la gran dificultad habida a la hora de establecer un correlato indiscutible que revele, entre otras cosas, la supuesta fuente gongorina del soneto lorquiano. Por mi parte, considero que tal dificultad, lejos de ser una mera circunstancia, constituye un poderoso argumento que avala la lectura de la tradición literaria en términos de crítica estética. El elemento básico de la composición de García Lorca no es tanto un texto previo concebido materialmente, sino la asunción de las claves literarias gongorinas (los estilemas, aunque no solamente), abstraídas de la propia poesía de Góngora, al margen de que haya una correlación o no con respecto a ciertos textos en particular.

Habida cuenta de este hecho, quizá debamos cambiar el enfoque de estudio, que continúa siendo positivista de una forma defectiva en su búsqueda de fuentes más o menos precisas, para considerar, pensando en los planteamientos ya señalados acerca de la crítica estética y del dialogismo, que el soneto se constituye sobre inéditas relaciones entre palabras, fundamentalmente

19 “Ahora bien, si por un lado estoy de acuerdo con Ponce Cárdenas en que el soneto ‘gongorino’, como todos los que forman parte de la serie amorosa, no establece en absoluto relaciones directas con un poema concreto de Góngora, por otro lado me preguntando el porqué de su epígrafe. De hecho, las marcas formales y retóricas, muy evidentes en este como en otros textos de la serie, como acabamos de ver, no son suficientes para justificar el estatuto gongorizante del soneto. Tal vez cuando le dio título al texto, Lorca no pensaba en un solo soneto de Góngora. Tal vez pensaba en varios de ellos. O por lo menos en dos” (67).

20 Curiosamente, y pese a la especificidad del análisis intertextual que lleva a cabo, este autor no es citado ni por Ponce Cárdenas ni por Pezzini.

gongorinas, así como sobre una polifonía de voces poéticas que establecen un incesante diálogo con el propio soneto. Tales hechos, basados no tanto en la materialidad de las palabras y los textos, sino en las relaciones que plantean unas y otros, no nos permiten hablar en términos de fuentes del poema, sino de otra manera cualitativamente distinta. En este punto, debemos recurrir a la crítica del propio positivismo del modelo “A en B” que había dominado los estudios de tradición literaria hasta aquel momento (aunque perduran hasta el presente). La obra en la que cabe encontrar una exposición general acerca de esta novedosa visión de la tradición literaria es el libro titulado *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, de Pedro Salinas, publicado por primera vez en 1947 (aquí se citará por la edición de 1974). De manera particular, la parte de este libro que más nos interesa es la correspondiente al capítulo titulado “La valla de la tradición”, donde una distorsionante errata, la de la palabra “valla” en lugar de la correcta “valía”, aparece ya desde la primera edición.²¹ En este capítulo, Salinas da perfecta cuenta de las tres características esenciales para comprender la tradición literaria desde unos presupuestos estéticos y no historicistas:

a La tradición literaria debe ser concebida como la atmósfera donde crece la creación poética “mediante un gran número de estímulos conjuntos, los cuales funcionan tan misteriosamente [...] que son, por eso, imposibles de captación total ni definición rigurosa” (103).²²

21 Juan Marichal, yerno de Pedro Salinas, señala en una conferencia titulada “Pedro Salinas y la ampliación del ensayo” que en el libro que su suegro escribió acerca de Jorge Manrique aparece, ya a partir de la primera edición, una monumental errata en el título de uno de los capítulos: donde debía decir “La valía de la tradición” dice erróneamente “La valla de la tradición”. La errata no deja de ser elocuente por la involuntaria antífrasis creada: de la idea de la tradición como “cercado” a su formulación como entidad en potencia (García Jurado, “Pedro Salinas”).

22 Este planteamiento es afín al que expone, por su parte, Gilbert Murray en sus conferencias sobre poética y tradición clásica acerca de la unidad de la tradición. Salinas traduce uno de sus párrafos: “En su libro sobre la tradición clásica en la poesía dice Gilbert Murray algo muy a este respecto, y de aleccionadora lectura —lección de moral— para muchos poetas modernos: ‘Al acentuar la palabra Tradición quiero considerar la poesía como una cosa que une y no que separa. No es la poesía a modo de competencia y concurso en que cada escritor individual tiene que producir algo nuevo, afirmar sus derechos, aventajar al vecino y dejar a los poetas de antes en la sombra. Es un culto común donde todos los sirvientes de las Musas se afanan en un servicio común, ayudándose todos’” (114-115).

b La tradición literaria debe ser entendida como una materia donde “sus componentes son cronológicamente pasados, pero el horizonte que con ellos se erige resulta todo presente” (110).²³

c La tradición es un hecho electivo y combinatorio: “Ahí delante está la tradición. En ella hay que arriesgarse a la gran jugada de elegir” (114).²⁴

Según tales principios (“atmósfera”, “simultaneidad” y “elección”), García Lorca habría adoptado las maneras gongorinas haciéndolas propias, de manera que, aunque el nuevo soneto pueda sonar a Góngora no tiene necesidad de remitirse a un modelo textual concreto, en lo que puede considerarse ya una nueva y original composición que da un giro de tuerca al propio proceso de la influencia y la imitación como hecho causal. El proceso creador, sin embargo, no sería nuevo, pues el propio Góngora lo habría seguido ya al transformar profundamente sus propios modelos de partida. La diferencia está en que ahora los escritores son más conscientes del hecho mismo de la tradición gracias a la moderna filología. Como expone García Lorca en su interesante conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora”, el poeta, “cansado de castellanos y de ‘color local’, leía su Virgilio con una fruición de hombre sediento de elegancia” (*Prosa* 1312). Llama la atención el uso del adjetivo posesivo que precede al nombre del poeta latino en este texto lorquiano, lo que, en buena medida, apunta a la apropiación del poeta antiguo por parte del moderno. No muy diferente habría de ser, por tanto, la propia asunción que lleva a cabo García Lorca, asimismo, de “su” Góngora, al igual que habrían hecho sus propios compañeros de generación poética (Jorge Guillén,²⁵ Pedro Salinas o Gerardo Diego). De esta forma, reitero que el gongorismo del soneto no se definiría tanto por la idea de un modelo previo como por la adopción de un modo de hacer poesía basado, de una parte, en audaces junturas de términos y, de otra, en evocaciones literarias que llegan, inconscientemente, hasta el propio poeta Virgilio. Así pues, al mismo tiempo que hace uso de una de las

23 Se trata de una idea inspirada en T. S. Eliot, como el propio Salinas declara.

24 La idea no deja de estar cercana a la propia propuesta de Saussure acerca del “eje de combinación” y el “eje de selección” que luego utilizaría Roman Jakobson como criterio básico en su conferencia titulada “Lingüística y poética”.

25 Jorge Guillén, en su tesis doctoral sobre García Lorca, antes citada, también redescubierta hace unos años, se fijó, por ejemplo, en el uso de las formas nominales, de manera afín a lo que se examinaba la propia poética de este autor del 27. Cada poeta encontró, pues, “su” Góngora.

más vivas tradiciones literarias de su generación poética, la gongorina, García Lorca llega indirectamente a una de las más arraigadas tradiciones literarias que sigue el propio Góngora, la latina. Góngora se convierte, *de facto*, en un perfecto intermediario entre esa tradición clásica y las vanguardias de los años veinte, de forma que al actualizarse la lectura y recreación de Góngora también se está volviendo, sin necesidad de leerlo, a las audaces imágenes poéticas de Virgilio. El hecho de que podamos encontrar textos previos que demuestren, en un caso, la adscripción de Góngora a Virgilio o, en el otro, de García Lorca a Góngora, no constituye, a nuestro entender, un problema sino un síntoma de lo dinámico que puede ser el proceso de la relectura: un texto puede sonar a Virgilio sin que tenga que haber un hipotexto virgiliano concreto que lo atestigüe. Acaso la idea, la asimilación del procedimiento para crear imágenes poéticas o junturas audaces, importe más que la supuesta fuente concreta. En este sentido, de igual manera que, por ejemplo, Borges disemina la poesía virgiliana en algunas palabras esenciales, como el uso del adjetivo “lento”,²⁶ cabría pensar que García Lorca habría podido partir, como si de una materia prima se tratase, de un vocabulario gongorino específico. En la conferencia ya citada vemos que García Lorca se refiere a este aspecto concreto de la obra de Góngora:

Una de las causas que hacían a Góngora oscuro para sus contemporáneos, que era el lenguaje, ha desaparecido ya. Su vocabulario, aunque sigue siendo exquisito, no tiene palabras desconocidas. Y es usual. Quedan sus sintaxis y sus transformaciones mitológicas.

Sus *oraciones*, con ordenarlas como se ordena un párrafo latino, quedan claras. Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. (1323-1324)

Ese vocabulario gongorino es el que, desde unos presupuestos absolutamente positivistas, desmenuzó Alemany en *El vocabulario de don Luis de Góngora*, y no con demasiada brillantez, a la vista de lo que escribe sin piedad Dámaso Alonso en su reseña publicada en la *Revista de Filología Española*.²⁷ Como bien señala Dámaso Alonso, Alemany no se ha enterado

26 Véase García Jurado, “Borges y los inicios de la seducción virgiliana”.

27 La reseña apareció publicada en 1931 y es un documento extraordinario para tomar el pulso al estado de los estudios gongorinos de la época. Debo agradecer al profesor José Polo que me diera a conocer esta reseña.

del “extraordinario florecimiento de estudios gongorinos” que había tenido lugar durante aquellos años, y mucho menos del nuevo espíritu que habría animado este florecimiento (40). El libro de Alemany apareció en 1930 a expensas de la Real Academia Española, hecho en el que Dámaso Alonso ve una grave responsabilidad. La obra nos ofrece, ordenado alfabéticamente, el léxico del poeta cordobés con entradas propias de diccionario, algunas muy generales. El vocabulario de Alemany representa perfectamente una caduca concepción de Góngora que está en las antípodas de la nueva exégesis del poeta, la que es propia de un Dámaso Alonso o de un Jorge Guillén. En Alemany todo se vuelve plano, ciegamente alfabético, de manera que se hace un canto al positivismo de las “palabras-objeto” y se pierde de vista lo que acaso resulta ser el verdadero “objeto” de estudio gongorino: la audacia de sus junturas, es decir, aquello que está entre las propias palabras, y la audacia de las reminiscencias literarias, verdadero dialogismo literario. En este sentido, Pedro Urbano, al reseñar en 1935 la ya citada *Storia della Letteratura latina* de Ussani, daba cuenta de la necesidad de poner “calor de alma y acuidad de visión interior” para poder “percibir lo entre las cosas”. Solo de esta forma sería posible, según el impar latinista, superar “el plano de la corriente trivialidad, en que se agostan muy valiosas energías” (376). Probablemente es por esta razón, tan propia del idealismo de comienzos de siglo, como apunta Dámaso Alonso en su demoledora reseña (que por razones humanitarias no quiso incluir, sin embargo, en su libro de recopilación titulado *Estudios y ensayos gongorinos*),²⁸ por lo que Alemany no se había enterado de nada en lo que a la creación gongorina respecta, aunque paradójicamente su obra no deja de ser, en su descarnado planteamiento analítico y plano, un libro útil. Así ha venido siendo para muchos gongoristas desde entonces hasta nuestros días. A nosotros nos ha servido, de momento, para analizar el soneto de García Lorca desde una curiosa perspectiva.

28 Así consta en una carta escrita por Dámaso Alonso al profesor y filólogo Guillermo Díaz Plaja con fecha del “12 de noviembre del Año de la Victoria”: “Suprimo también mi metedura con [Bernardo] Alemany, y lo siento, porque hay en ella cosas que quería recoger. Pero Alemany está ahora muy enfermo, tuberculoso creo, y me parece crueldad” (Amat Fusté, Bravo Cela y Díaz Plaja 65-66).

4. Análisis del soneto gongorino: entre las palabras y los textos

Como dije al comienzo, el análisis de las palabras del soneto gongorino con la ayuda del *Vocabulario de don Luis de Góngora* muestra que prácticamente todos los términos que en él aparecen ya habían sido utilizados por Góngora. Los hemos resaltado en negrita:²⁹

Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma

Este **pichón** del **Turia** que te **mando**,
de **dulces ojos** y de **blanca pluma**,
sobre **laurel** de Grecia³⁰ **vierte** y **suma**
llama lenta de **amor do** estoy **parando**.³¹
Su **cándida virtud**, su **cuello blando**,
en **lirio**³² **doble** de **caliente espuma**,
con un temblor³³ de **escarcha**,³⁴ **perla** y **bruma**
la **ausencia** de tu **boca** está **marcando**.
Pasa la **mano** sobre su **blancura**
y **verás** qué **nevada melodía**
esparce en **copos** sobre tu **hermosura**.
Así mi **corazón** de **noche y día**,
preso en la **cárcel** del **amor oscura**,
llora sin **verte** su **melancolía**. (*Sonetos* 631-632)

Como podemos ver, todas las palabras de contenido propiamente léxico están recogidas en el vocabulario de Góngora con dos pequeñas excepciones, las de “temblor” y “escarcha”, si bien se trata de términos que sí aparecen

29 Excluimos de este cotejo, por parecernos baladíes, preposiciones, conjunciones y adjetivos demostrativos y posesivos, si bien son partes de la oración que Alemany, en su afán analítico, también recoge en su vocabulario. Según Velasco (136), el vocabulario que aparece en el soneto es mayoritariamente el que Góngora utilizó en sus primeras obras.

30 Sí aparece en Góngora el gentilicio “griego”.

31 Definido como “llegar a un estado o cualidad determinada” en Alemany, s. v. “parar”.

32 Góngora escribe la forma latinizada “lilio”.

33 En Góngora sí aparece el verbo “temblar”.

34 En Góngora sí aparece “escarchado” y “escarchar”.

usados por Góngora en sus correspondientes formas verbales “temblar” y “escarchar”. En el vocabulario de Góngora tampoco figura la palabra “Grecia”, aunque sí lo hace el gentilicio “griego”. Mención especial merece también la forma desusada del adverbio “donde” como “do”, que supone un consciente arcaísmo por parte de García Lorca, dado que lo utiliza Góngora. Frente a ello, otras grafías se modernizan, como “lirio”, que en Góngora sería “lilio”,³⁵ u “oscura”, que en Góngora aparecería con la grafía etimológica “obscura”. Si bien los términos del soneto resultan familiares a Góngora no ocurre lo mismo, sin embargo, con las junturas, que en su mayor parte son propias de García Lorca (“pichón del Turia”, “vierte y suma”, “cándida virtud”, “cuello blando”, “lirio doble”, “temblor de escharcha, perla y bruma”, “ausencia de tu boca”, “nevada melodía”, “copos sobre su hermosura”). García Lorca ha acomodado las palabras, que no son patrimonio de ningún poeta en concreto, a su propia poética.³⁶

Dentro de lo que sería el dialogismo del poema, o su capacidad para evocar otros textos, podemos seguir las pautas señaladas por Martínez Fernández (103-108) a la hora de estudiar la reelaboración de los intertextos en una nueva composición:³⁷ alteración del orden, omisión de elementos, sustitución y ampliación. He aquí algunos ejemplos posibles. Alteración del orden: “dulces ojos” (García Lorca), “ojos dulces” (Góngora, *Sonetos* 282). Sustitución: “llama lenta de amor” (García Lorca), “llama de amor viva” (Cruz 101); “lirio doble” (García Lorca), “lirio bello” (Góngora, *Sonetos* 149). La sustitución puede ser mínima, al afectar únicamente a una letra: “cuello blando” (García Lorca), “cuello blanco” (Vega 167).

En este último ejemplo, debemos considerar el carácter “electivo” que, según Pedro Salinas, tiene la tradición literaria, y que en este caso tanto nos recuerda, como ya he señalado, a los presupuestos que Saussure establecía para los llamados “eje de selección” (lo paradigmático) y “eje de combinación” (lo sintagmático). De esta manera, el lector, al leer “cuello blando” y pensar

35 En un primer momento se interpretó que García Lorca había escrito el término “limo”, palabra que jamás utiliza Góngora. Parece más adecuado el término que las ediciones actuales del soneto conjeturan: “lirio” (Groot 232).

36 En este sentido, me parece muy acertado el juicio de López Martínez cuando habla de la “acomodación de las palabras de antaño a su poética” (292) o el de Soria Olmedo cuando nos dice: “En suma, la tradición al servicio de la pasión” (396).

37 La monografía de Martínez Fernández sobre la intertextualidad literaria en la poesía española resulta fundamental para este tipo de estudios.

en la juntura “cuello blanco” establecería mentalmente una sutil tensión entre lo que lee realmente (lo sintagmático) y lo que piensa y relaciona mentalmente (lo paradigmático). Este hecho podría parecer meramente circunstancial, pero no deja de tener una dimensión profunda que amplía las posibilidades de lectura hacia la idea de un texto dinámico. Además de las posibles transformaciones, no debemos descartar el valor que puede tener una coincidencia exacta entre junturas, como en el caso de “cándida virtud”, expresión que también hemos encontrado en el poeta del siglo XVIII Meléndez Valdés: “la cándida virtud, cual pura rosa”, en su Oda VIII, “La noche y la soledad” (268). Tal coincidencia es, muy probablemente, casual, pues los poetas que suelen servir como hipotextos a García Lorca no son otros que los del llamado Siglo de Oro;³⁸ no obstante, debemos considerar que, frente a la causalidad obligada de los estudios positivistas (B se parece a A porque A ha influido en B), esta posibilidad azarosa también cuenta en el interminable juego de las intertextualidades.

Desde el punto de vista intertextual, el verso que nos parece más interesante es “preso en la cárcel de amor oscura”, pues en él puede encontrarse todo un incesante ejercicio de sustitución, omisión y ampliación con respecto a varios intertextos posibles. En principio, cabe establecer una primera relación con otro de los sonetos lorquianos, el “Soneto de la carta”, donde se dice “noche del alma para siempre oscura”, y que tanto recuerda a la “noche oscura [del alma]” de San Juan de la Cruz (86).³⁹ Como ya he hecho notar anteriormente, es significativa la presencia del adjetivo “oscura”, al tratarse de una palabra clave en el caso del conjunto de los sonetos lorquianos, hasta el punto de que algunos la han colocado incluso en el título de la colección.⁴⁰ Asimismo, volviendo al verso “preso en la cárcel del amor oscura”, podemos establecer otra relación con la “cárcel de amor” que da título a la conocida novela de Diego de San Pedro. Pero lo que más notable nos resulta en este verso concreto es el juego entre el posible hipérbaton (“cárcel del

38 En este aspecto, tanto poetas como estudiosos de la tradición clásica coincidirían en tener como referentes centrales de sus creaciones o estudios a Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz o Góngora.

39 “En el último terceto se repite el ruego, haciendo sinónimos ‘amor’ y ‘locura’, y se da la alternativa, en la cual se entretajan dos frases celeberrimas de la literatura clásica española, el título del poema de fray Luis de León ‘Noche serena’ y la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, aunque alterando ligeramente su sentido” (Soria Olmedo 396).

40 Sobre el sentido del adjetivo “oscuro” en estos sonetos de García Lorca, véase García-Posada (43-44).

amor oscura”, frente al esperable “cárcel oscura del amor”) y lo que, dado el orden de palabras establecido, acaso esperaría leer el lector (“del amor oscuro”) frente a lo que finalmente lee (“del amor oscura”). Una vez más, se produce una delicada tensión entre lo sintagmático, o lo ya elegido, y lo paradigmático, o potencialmente elegible. Esta sutil y posible ambivalencia (“amor oscura/o”) nos hace pensar, asimismo, en una inmaterial hipálage que, sin embargo, no llega a realizarse; como ya vimos, Borges calificaba de “insuperado” el verso virgiliano que contiene la doble hipálage: “ibant obscuri sola sub nocte per umbram” (*Siete noches* 256). De esta manera, atendiendo a la condición dialógica de la literatura que señala Bajtín y que luego va a dar lugar a la fructífera propuesta de la intertextualidad, el adjetivo “oscuro” sería capaz de engarzar diferentes versos, desde Virgilio al propio García Lorca: “ibant obscuri sola sub nocte per umbram” (Virgilio 268), “mi ritrovai per una selva oscura” (Dante 2), “al triste reino de la oscura gente” (Vega 175), “noche oscura” (Cruz 86), “fingieron día en la tiniebla oscura” (Góngora, *Soledades* 683), “cárcel del amor oscura”, “noche del alma para siempre oscura” (García Lorca, *Sonetos*).

Tales asociaciones entre versos de poetas diversos no están lejos, por lo demás, de lo que Alfonso Reyes expone en su ensayo titulado “Teoría de la antología”, donde nos dice que “toda historia literaria presupone una antología inminente” (137).⁴¹ Gracias a esta antología inmaterial, los versos viajan y se transponen de unas composiciones a otras. Analizada de este modo la propia dinámica intertextual, dentro de esta singular forma de tradición literaria no podríamos hablar tanto de fuentes (improbables a ciencia cierta) como de reminiscencias, que puede crear incluso el propio lector gracias a su atenta lectura. Asimismo, la clave del gongorismo lorquiano no residiría tanto en las palabras que utiliza, aunque usadas en su mayoría por el mismo Góngora, sino en lo que hay “entre” tales palabras, a manera de audaces junturas, y “entre” los textos con los que el soneto establece posibles relaciones. En algunos casos, una juntura puede tener la doble función de ser novedosa con respecto a Góngora y servir para establecer asociaciones con otros textos posibles.

41 En el presente trabajo he recurrido al virgiliano término “oscuro”, mientras Reyes se refiere a otro término no menos virgiliano, “lágrimas”: “Las lágrimas, desde Pantaleón hasta Urbina, pasan por el fuerte Díaz Mirón que, aunque de bronce, poseía como Virgilio, don de llanto” (141).

5. A modo de conclusión

Desde el punto de vista del estudioso, cabe hacer notar que la primera impresión que recibimos ante un análisis como el presente es que la tradición se vuelve más etérea y mucho menos evidente, sobre todo, si comparamos esta composición lorquiana con otras que sean deudoras de estéticas más abocadas a la tradición clásica en concreto, como la renacentista o la neoclásica, donde los modelos literarios aparecen con mayor claridad. En cierto momento, para ejemplificar lo que ocurre con la tradición y el arte de las vanguardias, me atreví a hablar de una “tradición no figurativa”,⁴² a la manera de lo que ocurriría con el propio arte abstracto de la época.⁴³ Como ya he señalado antes, merece la pena considerar el hecho de que tales dificultades, lejos de ser una mera circunstancia, constituyen un poderoso argumento para definir esta forma de tradición desde el punto de vista estético.

En cualquier caso, la imposibilidad o, cuando menos, la enorme dificultad a la hora de determinar una fuente concreta para el soneto lorquiano (como ha visto Ponce Cárdenas) deja de ser una mera circunstancia para convertirse en un poderoso argumento. Por ello, la tesis fundamental de mi trabajo ha consistido en analizar la tradición literaria gongorina de este soneto no tanto desde los presupuestos positivistas que nos hablan de influencias o de fuentes como desde los principios de la crítica estética, herederos del

42 García Jurado, “Tradición frente a Recepción clásica” (29). En la “tradición no figurativa” la materia clásica aparece tan transformada que apenas es reconocible. Un buen ejemplo de lo que decimos en las artes plásticas puede hallarse en la representaciones que Matisse hace del mito de Ícaro, donde únicamente una pequeña mancha roja en la parte del corazón, las estrellas que rodean la figura y cierta posición de caída recuerdan el antiguo mito, sin mayores conexiones mitográficas (faltarían las alas de cera derretidas, por ejemplo).

43 Curiosamente, esta profunda reelaboración de los elementos que forman parte de la tradición literaria también es constatable en otros poetas del momento que, incluso, son clasicistas de profesión, como Bernardo Clariana, traductor de autores latinos como Catulo (Mariscal de Gante 18-22), entre otros clásicos, y cuya obra poética, si bien no carente de algunas reminiscencias puntuales al mundo antiguo, junto a otras vanguardistas, no permite que apreciemos con facilidad esa cualidad de filólogo clásico. Por ejemplo, de su paso por Nueva York como exiliado, Clariana combina la ineludible referencia lorquiana de *Poeta en Nueva York* con la evocación del poeta Ovidio durante su destierro, en el poema “Primavera sin ti”: “¿Dónde va tu pámela este abril de tu ausencia? / Es muy difícil leer en Manhattan a Ovidio / Como solíamos hacer de novios en Valencia” (*Poesía completa* 257).

idealismo, y que encontramos, sin ir más lejos, en las reflexiones que hace Pedro Salinas acerca de la tradición literaria como la materia esencial de la que vive la creación moderna. Desde ese punto de vista, lo gongorino en este soneto no se explicaría mediante un texto previo que sirva de fuente, sino gracias a una atmósfera que provendría de un complejo y elaborado hipotexto, fruto del dialogismo entre diversos textos. Lo gongorino del soneto estaría, básicamente, “entre las palabras y los textos”, dentro de una estilística quintaesenciada, un afán que reposa en las audaces junturas léxicas y una polifonía literaria que seducen al lector.

Obras citadas

- Alemany Selfa, Bernardo. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930. Impreso.
- Alemany Selfa, Bernardo, y Honorio Cortés Rodríguez. *Historia de la Literatura Latina. Volumen I. Períodos preliterario y arcaico*. 1.^a ed. Madrid: Hernando, 1933. Impreso.
- Alonso, Dámaso. Reseña de *El vocabulario de don Luis de Góngora*, por Bernardo Alemany Selfa. *Revista de Filología* 18 (1931): 40-55. Impreso.
- . *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955. Impreso.
- . “Góngora y la literatura contemporánea”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2 (1932): 246-284. Impreso.
- . *La lengua poética de Góngora [Parte primera]*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, 1935. Impreso.
- Amat Fusté, Jordi, Blanca Bravo Cela, y Ana Díaz-Plaja Taboada, eds. *Querido amigo, estimado maestro: cartas a Guillermo Díaz-Plaja (1929-1984)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones. Obras completas. Tomo II*. Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.
- . *Siete noches. Obras completas. Tomo III*. Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.
- Camacho Rojo, José María, ed. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006. Impreso.

- Clariana, Bernardo, trad. *Odi et amo*. Por Catulo. Nueva York: Las Américas Publishing, 1954. Impreso.
- . *Poesía completa*. Eds. Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro Rodríguez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015. Impreso.
- Cristóbal López, Vicente. “Virgilio en Jorge Guillén”. *CFC (Lat)* 13 (1997): 37-47. Impreso.
- Cruz, San Juan de la. *Poesía completa*. Ed. José Jiménez Lozano. Madrid: Taurus, 1983. Impreso.
- Dante Alighieri. *Comedia. Infierno*. Ed. y trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1951. Impreso.
- García Jurado, Francisco. *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*. Madrid: ELR, 2006. Impreso.
- . “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”. *Bulletin of Hispanic Studies* 92.6 (2015): 992-1011. Impreso.
- . “Cuando el tiempo se detiene. Los avatares de una historia de la literatura latina publicada en Colombia: Pedro Urbano González de la Calle”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 11 (2009): 303-332. Impreso.
- . “El nacimiento de la filología clásica en España. La Facultad de filosofía y letras de Madrid (1933-1936)”. *Estudios Clásicos* 134 (2008): 77-104. Impreso.
- . “Idealismo y krausismo en las ideas literarias de Pedro Urbano González de la Calle”. *Historias no académicas de la literatura* (2009): s. pág. 12 de noviembre del 2009. Web. 15 de enero del 2016.
- . “La magia del Caro y Cuervo”. *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (2014): s. pág. 13 de junio del 2014. Web. 30 de marzo del 2016.
- . “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. *Ínsula* 790 (2012): 14-16. Impreso.
- . “Pedro Salinas cita y traduce un texto del helenista Gilbert Murray”. *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (2016): s. pág. 18 de marzo del 2016. Web. 18 de marzo del 2016.
- . *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México: UNAM, 2015. Impreso.
- . “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”. *Nova Tellus* 33.1 (2015): 9-37. Impreso.

- García Jurado, Francisco, Ramiro González Delgado, y Marta González González, coords. *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*. Málaga: Analecta Malacitana, 2005. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Poesía. Obras completas*. Ed. M. García-Posada. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996. Impreso.
- . *Prosa. Obras completas*. Ed. M. García-Posada. Vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997. Impreso.
- García-Posada, Miguel. “Un monumento al amor”. *ABC. Sábado Cultural* 164 (1984): 43-44. Impreso.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. John Berveley. Madrid: Cátedra, 1979. Impreso.
- . *Sonetos completos*. Ed. Biruté Cipliauskaitė. Madrid: Castalia, 1969. Impreso.
- González de la Calle, Pedro Urbano. Reseña de *Storia della Letteratura latina nelle età repubblicana e augusta*, por V. Ussani. *Emerita* 3 (1935): 376-378. Impreso.
- , trad. *Literatura romana*. Por Friedrich Leo. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950. Impreso.
- Groot, Jack de. *Intertextuality through Obscurity. The Poetry of Federico García Lorca and Luis de Góngora*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2002. Impreso.
- Guillén, Jorge. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén; Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Impreso.
- Hurtado, Juan, y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española*. 3.^a ed. Madrid: Olózaga, 1932. Impreso.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981. 347-395. Impreso.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. Impreso.
- López Martínez, María Isabel. “La mirada de Lorca a los clásicos”. *Anuario de estudios filológicos* 24 (2001): 285-301. Impreso.
- Mainer, José Carlos. *Historia de la literatura española*. 6. *Modernidad y nacionalismo (1930-1939)*. Madrid: Crítica, 2010. Impreso.
- . *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.

- Marichal, Juan. "Pedro Salinas o la expansión del ensayo". *Fundación Juan March*. Fundación Juan March. 1991. Web. 30 de marzo del 2016.
- Marichalar, Antonio. Prólogo. *Antología*. Por Luis de Góngora. Madrid: Espasa, 1960. Impreso.
- Mariscal de Gante, Carlos. "Catulo en el exilio. La traducción de Bernardo Clariana (1954)". Tesis de doctorado. Universidad Complutense, 2014. Impreso.
- Martín Ezpeleta, Antonio. *Las historias literarias de los escritores de la generación del 27*. Madrid: Arco/Libros, 2008. Impreso.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Meléndez Valdés, Juan. *Obras en verso*. Eds. Juan H. R. Polt y Jorge Demerson. Oviedo: Cátedra Feijoo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1983. Impreso.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la literatura*. 2.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1971. Impreso.
- Murray, Gilbert. *The Classical Tradition in Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1927. Impreso.
- Ortega Garrido, Andrés. *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012. Impreso.
- Pezzini, Sara. "Claves gongorinas en un soneto de Lorca". *AnMal Electrónica* 38 (2015): 63-73. Web. 30 de marzo del 2016.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispanoarábica". *Lectura y Signo* 3 (2008): 365-381. Impreso.
- Ponzio, Augusto. *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Ed. y trad. Mercedes Arriaga. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Reverte, Isabel M. "Lorca: la historia oculta de los sonetos del amor oscuro (1)". *ABC*. 22 de mayo del 2015: s. pág. Web. 30 de marzo del 2016.
- Reyes, Alfonso. *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927. Impreso.
- . "Teoría de la antología". *Obras completas XIV. La experiencia literaria*. Ciudad de México: FCE, 1962. 137-141. Impreso.
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- San Pedro, Diego de. *Obras completas II. Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1982. Impreso.

- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. Impreso.
- Soria Olmedo, Andrés. *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004. Impreso.
- Ussani, Vincenzo. *Storia della letteratura latina nelle età repubblicana e augustea*. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1929. Impreso.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Vols. I-II. Barcelona: Gustavo Gili, 1937. Impreso.
- Vega, Garcilaso de la. *Cancionero (Poesías castellanas completas)*. Ed. Antonio Prieto. Barcelona: Bruguera, 1982. Impreso.
- Velasco, Joseph. *Lorca: poésie d'une vie*. Nueva Orleans: University Press of the South, 1996. Impreso.
- Virgilio, Publio. *P. Vergili Maronis Opera. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors*. Oxford: Oxford University Press 1969. Impreso.
- Vossler, Karl. *Positivismo e idealismo en la lingüística y el lenguaje como creación y evolución*. Trad. José Francisco Pastor. Madrid: Pobllet, 1929. Impreso.

Sobre el autor

Doctor en filología clásica por la Universidad Autónoma de Madrid. Es catedrático de filología latina en la Universidad Complutense desde 2017. En sus estancias de estudio figuran la Universidad de Ámsterdam, la de Bolonia y el Real Colegio Complutense, adscrito a la Universidad de Harvard, donde fue miembro de un grupo avanzado de investigación. Actualmente dirige el grupo UCM de investigación “Historiografía de la literatura grecolatina en España” (grupos de investigación consolidados) y ha sido investigador principal de varios proyectos financiados por los ministerios de Educación y Ciencia y de Economía y Competitividad. Sus campos de estudio son la historia cultural de los estudios clásicos y los estudios de tradición clásica, enfocados en la recepción de la literatura latina en las letras de los siglos XIX y XX. Tiene cerca de doscientas publicaciones científicas, entre las cuales destaca su libro *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, y la coordinación de tres monografías dedicadas a la historia de la literatura grecolatina en España.

Sobre el artículo

Este trabajo está en la línea de investigación “Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad”, cuyo propósito es considerar a los estudios de recepción como claves a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural.

Agradezco a Marina Solís de Ovando y a Oliver Baldwin, que permitieron que este trabajo se llevara a cabo. No menos agradecido quedo con Jesús Ponce Cárdenas por sus atinadas sugerencias y con David Castro de Castro por algunas recomendaciones bibliográficas. Asimismo incluyo aquí a los dos evaluadores anónimos de este trabajo, cuyos magníficos informes lo han mejorado sustancialmente.

El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel y sus influencias en la obra de Marcel Duchamp

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Universidad de Murcia, Murcia, España
pacruz@um.es

La presencia de Marcel Duchamp en una de las representaciones de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel en el Théâtre Antoine de París, en mayo de 1912, constituye uno de los hitos ineludibles a la hora de estudiar la vida y obra del autor del *Grand Verre*. El objetivo de este artículo es ampliar el estrecho marco de reflexión en el que usualmente se abordan las conexiones entre ambas figuras de la vanguardia europea, y encontrar reflejos del célebre *procédé* de Roussel en la obra de Duchamp. Para ello se priorizarán aspectos clave dentro de la construcción de *Impressions d'Afrique* como su estructura bipartita, la homofonía y la materialidad del signo lingüístico.

Palabras clave: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influencia.

Cómo citar este artículo (MLA): Cruz Sánchez, Pedro Alberto. “El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel y sus influencias en la obra de Marcel Duchamp”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 39-61.

Artículo de reflexión. Recibido: 24/05/16; aceptado: 09/08/16.



The Immanent Return of Language: *Impressions d'Afrique* by Raymond Roussel and its Influences in the Work of Marcel Duchamp

The presence of Marcel Duchamp at one of the showings of *Impressions d'Afrique* by Raymond Roussel, at the Théâtre Antoine in Paris in May of 1912, constitutes one of the inescapable landmarks when studying the life and work of the author of the *Grand Verre*. The objective of this article is to broaden the narrow frame of reflection in which usually are addressed the connections between both figures of the European vanguard, and to find echoes of Roussel's famous *procédé* in the work of Duchamp. To do so, the study will focus on key aspects in the construction of *Impressions d'Afrique* including its bipartite structure, homophony and materiality of the linguistic sign.

Keywords: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influence.

O retorno iminente da linguagem: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel e as suas influências na obra de Marcel Duchamp

A presença de Marcel Duchamp numa das representações de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel no Théâtre Antoine, de Paris, em maio de 1912, representa um dos âmbitos inevitáveis na hora de estudar a vida e obra do autor do *Grand Verre*. O objetivo deste artigo é ampliar o estreito âmbito de reflexão no qual, usualmente, abordam-se as conexões entre ambas as figuras da vanguarda europeia e encontrar reflexos do célebre *procédé* de Roussel na obra de Duchamp. Para isso serão priorizados aspectos fundamentais dentro da construção de *Impressions d'Afrique* como sua estrutura bipartida, a homofonia e a materialidade do signo linguístico.

Palavras-chave: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influência.

ENTRE JULIO Y NOVIEMBRE DE 1909, *Le Gaulois du Dimanche* publicó las veinte entregas de *Impressions d'Afrique*, la novela de Raymond Roussel que mayor influencia ejerció sobre el heterogéneo movimiento cultural de las vanguardias. En un contexto literario dominado por la incomparable dimensión social del teatro, Roussel decidió adaptar su obra a la escena, alumbrando dos versiones distintas: una primera que se representó la última semana de febrero de 1911, en el Théâtre Fémina de París, y una segunda que, estrenada en mayo del año siguiente en el Théâtre Antoine, estuvo en cartel durante cuatro semanas. Fue precisamente en este segundo intento de Roussel de popularizar su relato que los destinos de *Impressions d'Afrique* y del ya incipiente proyecto vanguardista se cruzaron en un punto cuya capacidad para actuar como potente caja de resonancia se demostraría en breve. Entre el público de una de las funciones en el Théâtre Antoine se encontraban Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, su esposa Gabrielle Buffet y Marcel Duchamp.

Aunque el impacto causado por la puesta en escena de las asombrosas invenciones descritas por Roussel resultó notable, el rastro que esta experiencia dejó en la obra venidera de todos ellos resultó desigual: entre las referencias, por ejemplo, que Apollinaire realiza hasta 1918 sobre el trabajo de Duchamp, jamás se llega a nombrar o sugerir la existencia o posibilidad de un “efecto Roussel”; mayor huella, sin embargo, se aprecia en el “estilo mecanicista” que Picabia perfeccionó hasta convertir en una de sus más sobresalientes *hallmarks* (Camfield), y, sin duda alguna, en la configuración de la identidad discursiva y visual de Marcel Duchamp, el artista más determinante e influyente del siglo xx. En la amplia entrevista concedida a Pierre Cabanne, Duchamp alude a aquella representación como algo “fantástico. Había en escena un maniquí y una serpiente que se movía un poquito. Era de verdad algo de una demencia insólita. No me acuerdo gran cosa del texto. No atendíamos en realidad. Me llamó mucho la atención” (Cabanne 37). Pese a que el texto teatral jamás se llegó a publicar y, por tanto, resulta imposible precisar las conexiones entre ese espectáculo en concreto y su particular universo artístico, el propio Duchamp reconoce a Cabanne que más adelante leyó la novela original y pudo relacionarla con lo contemplado sobre el escenario del Antoine. Sea como fuere, y aunque autores como John F. Moffitt tiendan a rebajar el influjo ejercido por este *performance* sobre su

revolucionario vocabulario artístico (75), Duchamp reconoce en *Impressions d'Afrique* algo muy parecido a un momento epifánico:

Aquel hombre hizo algo que tenía, de verdad, el toque revolucionario de Rimbaud, una escisión. No iban ya los tiros ni por el simbolismo ni tan siquiera por Mallarmé, porque Roussel no tenía ni idea de todo eso. Y, además, aquel personaje asombroso vivía encerrado en su carromato con las cortinas echadas. (Cabanne 37)

Lo que Duchamp percibe en Roussel es un cambio de paradigma en un contexto de doble agotamiento: el cultural de la época, lastrado, como él afirma, por la autoridad agotadora del simbolismo; y el personal, singularizado por el callejón sin salida al que le había conducido su adhesión al cubismo. *Impressions d'Afrique* se cruza en el camino de Duchamp en un periodo en el que todo su bagaje artístico es puesto en crisis y requería de novedosos referentes que le permitieran dar un vertiginoso salto hacia adelante sin caer en el abismo.¹ La interrogante que, de inmediato, surge a este respecto, es identificar aquellos elementos introducidos por Roussel en su obra que pudieron disparar la imaginación de Duchamp hacia territorios todavía no transitados por el arte. Máxime cuando, con la excepción de Lisa Dalrymple Henderson (51-57), el “episodio Roussel” ha terminado por convertirse más en una anécdota biográfica solventada en unas pocas líneas que en una fuente de estudio para la determinación de algunas de las singularidades de la revolución emprendida por Duchamp a partir de la segunda mitad de 1912.

1 Pocos días después de asistir a la representación de *Impressions d'Afrique*, e impulsado por el rechazo de su *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) en el Salon des Indépendants, Duchamp abandona París para marchar a Múnich, en donde permanecerá durante todo el verano. Los dibujos y pinturas que realiza durante su estadía comienzan a vislumbrar aspectos determinantes de lo que sería su gran obra, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). El hecho de que la génesis de la revolución artística duchampiana se localice en un periodo inmediatamente posterior al descubrimiento de Roussel permite dimensionar la importancia que *Impressions d'Afrique* tuvo en la cadena de acontecimientos que propiciaron una de las más decisivas transformaciones estéticas del siglo xx (Herz).

1. El *modelo irradiante* y la *bipartición en tres*

Impressions d'Afrique se articula como una novela dividida en dos partes claramente diferenciadas: una primera, en la que el lector asiste a la concatenación de las asombrosas demostraciones científicas y artísticas que conforman la denominada Gala des Incomparables, y una segunda, en la que Roussel relata el naufragio sufrido por el Lyncée en su travesía hacia Buenos Aires. Como consecuencia de este accidente, los tripulantes son tomados como prisioneros por el ejército del emperador Talou VII. Durante las tres semanas que tarda en llegar el rescate solicitado por el mandatario africano, los retenidos preparan una serie de sorprendentes números a ejecutar en la referida gala. Esta subdivisión del relato en una primera parte descriptiva y una segunda explicativa implica el retraso de su causa desencadenante hasta el capítulo 10. Por este motivo, la narración no solo se desarrolla, en su mitad inicial, sin contexto alguno, sino —lo que es tanto más turbador— en suspenso, recogida en un pliegue descriptivo a la espera de un accidente que la sacará del *impasse* en el que se demora desde el inicio. En realidad, como afirma Ginette Adamson,

la segunda parte es una repetición de la primera con elaboración y explicaciones. Es como si Roussel, después de haber escrito la primera parte, se hubiera dado cuenta de todas sus complicaciones, de sus dificultades de comprensión, y hubiera decidido realizar una investigación. (68)

Ahora bien, el hecho de que Roussel duplique explicativamente la parte primera no quiere decir que la historia se reorganice en la forma clásica de una narración causal de acontecimientos. Si las páginas que describen las diferentes escenas de la Gala des Incomparables funcionan como *tableaux* autónomos, yuxtapuestos a partir de un estricto criterio cronológico, en la segunda parte, a la vez que se justifica, mediante el incidente del naufragio, la reunión de todos aquellos personajes en un mismo tiempo y lugar, la presentación de estos preserva un carácter autárquico. Cada uno de ellos, de hecho, se articula como un territorio insular dentro de la novela, en el que lo que interesa a Roussel es su dimensión genealógica. De cada protagonista importa no tanto su interrelación con el resto de los naufragos retenidos, sino una exploración de su pasado que actúa como estrategia

multiplicadora. Los personajes, tal cual los introduce Roussel, no operan como anclajes sobre los cuales fijar el relato, sino, antes bien, como motivos de fractura continua y de dispersión de la historia. De ahí que su configuración real sea la de constelaciones de anécdotas. En la línea de cultivadores de *anecdotes littéraires* de la talla de Voltaire, el abate Raynal, Voisenon o Marmontiel, Roussel incorpora a *Impressions d'Afrique* una cualidad básica de este género, que consiste en que la anécdota se afirma “al reproducirse en forma de infinitas imágenes especulares, distorsionadas, contradictorias, paradójicas, inverosímiles, pero alimentando siempre el imaginario de un público ávido de historietas” (Vázquez Jiménez 169). Desde este prisma, la narración pierde su estructura progresiva, teleológica, para derivar hacia un *modelo irradiante*, por el que cada personaje se desarrolla por medio de una multiplicación de su unidad. El gesto de fractura que permite la diseminación espacio-temporal es el único movimiento que rescata al relato de su suspensión y le otorga lo más parecido a una tensión narrativa.

Robbe-Grillet, en uno de los análisis más certeros hasta la fecha acerca de la obra de Roussel, sostiene que ninguno de los aspectos reflejados en sus textos tienen “‘contenido’, profundidad alguna; no pueden hacer en ningún caso la más modesta contribución al estudio del carácter humano o de las pasiones, la mínima contribución a la sociología, inspirar la más ligera meditación filosófica” (79-80). Según Robbe-Grillet, lo que permanece en la consunción del sentido son “las cosas mismas, los objetos, los gestos”, de manera que nada trasciende el orden de la pura observación, lo que incisivamente denomina como el “reino del ‘hay’” (80). El *modelo irradiante* desarrollado por Roussel procura una expansión del campo fenomenológico de la novela, pero no su ganancia en profundidad. Tras la descripción, no hay nada. Las palabras amplían el paisaje ante los ojos del lector y le otorgan la condición de realidad autoevidente, no interrogable. De ahí que, en ningún momento de esta segunda mitad de *Impressions d'Afrique*, el esfuerzo explicativo desemboque en la insinuación de un sentido fuerte o exclusivo que centralice la prolija reverberación de escenas. Esta segunda parte explica, pero no *redime* narrativamente a la historia. O lo que es igual: explicar, para Roussel, implica añadir más hechos, no más sentido. Se explica por multiplicación, no por reducción. El sistema es por completo entrópico y prioriza el crecimiento fenomenológico sobre el desarrollo o la evolución narrativa.

La primera edición de *Impressions d'Afrique* contaba con un pequeño encarte verde pegado a la página 1 en el que se leía:

ADVERTENCIA

Se aconseja a los lectores no iniciados en el arte de Raymond Roussel que lean este libro desde la página 212 a la 455, y luego de la página 1 a la 211. (Citado en Ford 156)

Una interpretación rápida de este breve aviso podría llevar a pensar en la existencia de un orden de lectura correcto, por el cual los acontecimientos descritos adquieren un sentido especial. En caso de ser así, la estrategia de Roussel de retrasar la inserción de la catástrofe marítima supondría una mera y gruesa inversión de dos bloques narrativos que el lector solo habría de recomponer para restituir la tan deseada linealidad. Sin embargo, apréciase que el escritor no exige, sino que aconseja, y que, además, acota el objetivo de su advertencia a los “lectores no iniciados”, para los cuales comenzar desde la página 212 puede resultar la opción más fácil, aunque no la única. No en vano, y como ya se ha especificado con anterioridad, la segunda mitad constituye, en el fondo, la repetición de la primera, solo que con un “refuerzo explicativo”. De manera que, con independencia del grado competencial del lector, la novela posee dos posibles inicios y dos posibles finales; o formulado en términos más enfáticos e ilustrativos: cualquier final reenvía a un principio y viceversa. Por cuanto lo que Roussel está proponiendo, en cualquiera de sus opciones, es una estructura circular.

Es justamente en esta circularidad, que le permite la composición bipartita del relato, que el influjo de *Impressions d'Afrique* comienza a percibirse sobre la obra de Duchamp y, concretamente, sobre su ambicioso *Grand Verre* (1915-1923). Quizás, en tal sentido, la conexión más palmaria que, a partir de este parámetro específico, se puede establecer entre ambos trabajos sea la idea inicial que Duchamp tuvo para *La boîte verte* (1934), y que queda elocuentemente precisada en una de sus notas:

Hacer un libro redondo, es decir, / sin principio ni fin / (ya sea que las hojas estén / sueltas y sean ordenadas / por la última palabra de la página / repetida en la página siguiente (no / páginas numeradas) – ya sea que /

el lomo esté hecho con aros / alrededor de los cuales / giren / las / páginas.
(Duchamp, *Notas* 45)²

Evidentemente, la íntima relación existente entre *La boîte verte* y el *Grand Verre* —la primera pretendía operar como el conjunto de notas que complementara textualmente el despliegue visual del segundo— conlleva a que esta pretendida circularidad, que, en origen, poseía el libro encargado de explicar el funcionamiento del cristal, suponga una proyección de la intención primera que albergó Duchamp cuando lo concibió. En otra de sus más citadas notas, expresa su deseo de “ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que / no tenga ni cara, ni reverso; ni arriba, ni / abajo” (45). Pese a que la factura final del *Grand Verre* establece una clara diferenciación entre su cara y su reverso, el anhelo de Duchamp de lograr una obra que, al menos, cuestionara el sentido del espacio de la geometría tridimensional y redujera la oposición arriba-abajo parece haberse alcanzado. El *Grand Verre* se encuentra dividido en dos mitades mediante tres bandas metálicas: la parte superior es el reino femenino de la *mariée* (la novia), mientras que la parte inferior supone el dominio de los *célibataires* (los solteros). Si se atiende al funcionamiento general de la “máquina”, funcionamiento que constituye en sí mismo al *Grand Verre*, los *célibataires* producen, en su actividad onanista, un gas que, después de un proceso de filtrado y transformación, asciende al cielo de la *mariée* con la intención de provocar su *striptease*. Quiere esto decir que, desde este prisma, la ceremonia de cortejo y desnudamiento de la *mariée* que se muestra en el *Grand Verre* posee una lectura direccional de abajo hacia arriba. Ahora bien, como Duchamp escribe en una de las notas clave de *La boîte verte*: “la *mariée* se presenta desnuda bajo dos apariencias: la primera, la de la puesta al desnudo por los *célibataires*, la segunda apariencia, la imaginativa-voluntaria de la *mariée*” (*Duchamp du signe* 63).

El alcance de esta última aclaración es significativo, en la medida en que supone reconocer dos orígenes para el desnudo de la *mariée*: el inferior-masculino y el superior-femenino. La estructura bipartita del *Grand Verre* no se resuelve en un relato lineal, en virtud del cual se figurase una máquina

2 Duchamp escribía en líneas muy cortas y la edición de sus *Notas* contempla estas barras. Por otra parte, se han usado las versiones en español siempre que han estado disponibles. En todos los otros casos las traducciones del francés y del inglés son del autor.

unidireccional. Los *célibataires* elevan su gas hacia el firmamento de la *mariée* con el fin de precipitar su *striptease*; pero, al mismo tiempo, el gas que producen es su reacción a los estímulos incesantes enviados por la celiibe. Duchamp escinde el deseo en un doble trayecto inverso que genera una estructura circular, viciosa e imposible de romper mediante el énfasis en un itinerario maestro unidireccional. Pese al esfuerzo de los “moldes málicos”, figuras masculinas, por someter el “vuelo” de la *mariée* a través de un desnudo impuesto, en el *Grand Verre* “es la mujer la que dicta la ley” (Suquet 53).

La *mariée* es el único elemento de la composición con autonomía de funcionamiento; autonomía que se la proporciona el “motor” (*moteur*) que tiene en su base, y en el cual se produce la “automobilina” (*automobile*) o “esencia del amor” (*essence d'amour*), que se distribuye a los “cilindros débiles” (*cilindres bien faibles*) (Duchamp *du signe* 62). La *mariée* incorpora en su funcionamiento la misma bipartición del *Grand Verre*: es agente de deseo y, en esa medida, paciente de este mismo deseo. Su disposición hegemónica no la emplea para establecer una relación diacrónica entre las dos mitades de la obra; antes bien, el tiempo de la acción y el de la pasión, esto es, el acto de desnudar y el de ser desnudado, se cubren el uno al otro, de suerte que no existe la habitual precedencia del primero sobre el segundo. La circularidad que deriva de esta implicación mutua del antes y el después tiene como objeto convertir la mencionada estructura bipartita en una invalidación de su lógica: realmente, aquello que surge de la interpenetración circular de ambas partes del *Grand Verre* es un desmantelamiento de la lógica del dos; por decirlo de la manera más clara posible: la bipartición es vaciada del sentido de lo dual.

Como resultado de esta reinterpretación del dos contra lo dual, Duchamp transforma la circularidad del deseo en el *Grand Verre* en un exponente paradigmático de su “pensamiento del tres”:

Para mí es importante el número tres —admite Duchamp—, pero ni mucho menos desde un punto de vista esotérico, sencillamente desde el punto de vista de la numeración; uno, es la unidad; dos, es el doble, la dualidad; y tres, es lo que queda. Una vez que se ha llegado al número tres, se puede llegar también a tres millones, que da lo mismo que tres. (Cabanne 56)

La lógica de Duchamp desafía completamente el sentido de la dialéctica occidental: el número tres no aporta la síntesis de dos argumentos antitéticos, sino que deja en suspenso la cadena de interpretación. La tercera vez de cualquier cosa sitúa a la experiencia en abismo y, a raíz de ello, la desencadena, queda suelta, liberada. Resulta difícil plantear una hipótesis que no atienda a ningún sentido específico. Pero ese es precisamente el cometido que Duchamp confiere al tres: sustituir la dialéctica por una contabilidad que se limita a multiplicar las unidades, sin que en este proceso de expansión exista un diseño o un referente concreto.

Las conexiones existentes entre el *modelo irradiante* de Roussel y la *bipartición en tres* de Duchamp son evidentes. Tanto en *Impressions d'Afrique* como en el *Grand Verre* la división en dos partes de la obra genera un itinerario narrativo que vence la distancia entre el *uno* y el *dos*, no mediante ninguna relación causal, sino por medio de un sistema de permuta. La equivalencia continua que se da entre sendos números consecutivos los hace intercambiables y reduce hasta prácticamente su desaparición sus elementos de contraste y de oposición. Pero entiéndase bien este extremo: tal equivalencia no resulta de la síntesis de ninguna dialéctica; el salto del *uno* al *dos* no se consigue por medio de un *tres* concluyente, que recoge y cierra las aspiraciones de los dígitos anteriores, sino justamente por la imposibilidad de definir un final para su interacción. El *tres* reenvía especularmente el uno hacia el otro y alimenta así una circularidad que jamás extrae consecuencias. En términos narrativos, se trata de una maniobra improductiva, que nace y muere en el gesto retórico de comenzar allí donde finaliza, y de finalizar en el punto preciso donde se comienza. Desde el punto de vista narrativo, la relación entre el *uno* y el *dos* no es, por tanto, de antagonismo. Duchamp, a este respecto, declaraba encontrarse “contra la palabra ‘anti’ porque es un poco como ateo en relación a creyente. El ateo es tan religioso como el creyente, y el antiartista es tan artista como el artista” (Schwarz 50). La circularidad improductiva del *tres* no actúa negativamente, afirmando las diferencias que “son” por contraste con las que “no son”. Esto no quiere decir que lo que persiguen tanto Duchamp como Roussel sea un escenario de homologación de la heterogeneidad, en detrimento de sus singularidades y de sus aspectos irreducibles. Antes bien, la clave que permite comprender en toda su magnitud la estructura básica de obras como el *Grand Verre* e *Impressions d'Afrique* es que el *tres* facilita el despliegue adialéctico de todas las diferencias. Ni el

uno para el *dos*, ni el *dos* para el *uno* funcionan como fondo de contraste sobre el cual recortar negativamente su otredad: se reflejan mutuamente, por cuanto su interacción adquiere la forma de un circuito expedito por el que circulan infinito número de veces. Si la base del pensamiento dualista es “uno = positivo”, “dos = negativo”, la reinterpretación llevada a cabo por Duchamp y Roussel resulta por entero desafiante: “uno = positivo”, “dos = positivo”. De suerte que, suspendido indefinidamente el impulso dialéctico, los relatos jamás hallan un punto de síntesis y curvan reflexivamente su final para retornar al principio. Una narración “positivada” se abisma en la radicalidad otra del *tres* y frustra su sentido de avance: está condenada a girar y girar, sin más ganancia que su propio movimiento.

2. *Alter-ar* la repetición: el *procédé* y el *infra mince*

En su clarificador libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, publicado de manera póstuma, Raymond Roussel desvela los diversos secretos de la construcción de sus obras, entre ellos, aquel que mayor trascendencia y receptividad ha tenido en la literatura contemporánea: el denominado *procédé* (procedimiento). Roussel lo explica de la siguiente manera:

Escogí dos palabras casi parecidas (que hacían pensar en los metagramas). Por ejemplo *billard* (billar) y *pillard* (pillastre). Después añadía palabras parecidas pero tomadas en dos sentidos diferentes, y obtenía frases casi idénticas.

En lo que concierne a *billard* y *pillard*, las dos frases que obtuve fueron éstas:

1ª *Las lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* (las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar)

2ª *Las lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillastre). (*Comment j'ai écrit* 12)

Con estas dos frases, Roussel comienza y finaliza *Parmi les noirs*, el relato que sirve de embrión a *Impressions d'Afrique*. En esta última novela el autor no mantiene ninguna de las dos sentencias para la apertura y el cierre,³

3 Concretamente *Impressions d'Afrique* se abre así: “Vers quatre heures, ce 25 juin, tout

pero sí utiliza la mínima distancia fonética existente entre *billard* y *pillard* para desencadenar una serie de palabras que se engendran las unas a las otras por aproximación: así, por ejemplo, *queue de billard* (taco de billar) da origen a la cola (*queue*) del vestido de Talú; o, como desvela Roussel, buscó

una palabra que pudiera añadirse a la palabra *bandes* y pensé en unas orlas (*bandes*) a las que hubiera que hacer *reprises* (zurcidos). Y la palabra *reprises*, en su acepción musical (repeticiones) dio origen a Jerukka, la epopeya que cantan las *bandes* (hordas guerreras) de Talú, y cuya música consiste en *reprises* (repeticiones) continuas de un breve motivo. (*Comment j'ai écrit* 13)

Tal y como se advierte, *Impressions d'Afrique* habita el espacio mínimo que separa dos palabras homofónicas como *billard* y *pillard*. La naturaleza de este espacio es liminal y, como no podía ser de otro modo, a una realidad liminal solo le puede corresponder un “relato de transición” (Salceda 50). Lo interesante de la “liminalidad” propuesta por Roussel es que, al igual que sucede con la estructura circular generada por la bipartición de la novela, lo que se persigue con ella no es nombrar las diferencias que saltan como resultado de recorrer la diferencia habida entre *billard* y *pillard*; aquello que resulta prioritario para el escritor es profundizar en la confusión, restarle claridad a los territorios intermedios entre las palabras con el fin de lograr un paisaje lingüístico lo más isomorfo posible. La diferencia abunda en la confusión: esa parecía ser la idea de Roussel a la hora de encarar *Impressions d'Afrique*. De hecho, una realidad liminal es aquella que *pliega* el espacio a fin de acortar una distancia entre dos puntos, insalvable *a priori* por la lógica. Su función de *in-between* le viene dada por la capacidad para doblar la topografía racional de la realidad y generar así superposiciones de significados todavía no codificados. Cualquier palabra que habita el *limen* desafía de este modo la división definitiva de los territorios de la experiencia: el umbral, en

semblait prêt pour le sacre de Talou VII, empereur du Ponukélé, roi du Drelchaff” (“Hacia las cuatro horas de este 25 de junio todo parecía dispuesto para la coronación de Talou VII, emperador de Ponukélé, rey de Drelchaff”). Mientras que en su última frase se lee: “La traverse s'accomplit sans incident, et le 19 juillet nous primes congé les uns des autres sur le quai de la Joliette, après un cordial échange de poignées de mains, auquel seul Tancrede Boucharessas dut rester étranger” (“La travesía finalizó sin incidentes, y el 19 de julio nos despedimos los unos de los otros en el muelle de Joliette, después de un cordial apretón de manos, al que solo Tancrede Boucharessas permaneció extraño”).

este caso, no es un lugar de exclusión, sino de *absorción*. Si alguna cualidad destacada e irrenunciable posee el “relato liminal” es, precisamente, la de situar la palabra en el lugar de máxima entropía en que su *casi-idéntica* repetición, desde un lado y desde otro, desde el umbral de *billard* y desde el de *pillard*, provoca solapamientos, desgarros, tormentas. Eldrich Priest expresa esta situación con especial agudeza cuando afirma que “Roussel escribía siempre dos veces, la misma cosa de nuevo, hasta que las palabras eran forzadas a ceder en su sentido usual y confesaban un exceso oculto” (3). Desde el prisma que aporta el “relato de transición” entre *billard* y *pillard*, la repetición no se realiza siempre desde el mismo umbral u orilla, sino desde los dos márgenes del relato, desde lo “mismo” y lo “casi-mismo”. De este modo, y como indica Foucault, “el lenguaje repetitivo tiene la función de denunciar el defecto, de iluminar el minúsculo desgarrón que le impide ser la representación de lo que representa” (34).

En la medida en que *Impressions d’Afrique* surge como resultado de repetir *billard* como *pillard*, y que, por tanto, la identidad de la palabra es, a la vez, su propio sentido y la mínima distancia que lo separa de él, no parece haber otra conclusión que la conducente a establecer que el *procédé* de Roussel y el *infra mince* (infraleve) duchampiano comparten una misma aspiración. Con frecuencia, las posibles influencias que el *procédé* ha podido tener sobre la obra de Duchamp suelen resumirse en alusiones casi de compromiso al recurso de este a los juegos de palabras, retruécanos, calambures. Preguntado por Cabanne sobre la realidad de tal influjo, el artista optaba por una confirmación tibia:

Sí, seguramente, aunque todo esto no tiene gran cosa que ver con Roussel, me inspiró la idea de que yo también podía intentar algo en ese sentido o, más bien, en ese anti-sentido. Yo ni siquiera estaba enterado de su historia, ni de cómo explicaba en un opúsculo su forma de escribir. Cuenta que, partiendo de una frase, hacía un juego de palabras con algo así como unos paréntesis. El libro de Jean Ferry, que es notable, me aclaró mucho la técnica de Roussel; en su juego de palabras había un sentido oculto, pero no como los de Mallarmé o de Rimbaud; es otro tipo de oscuridad”. (Cabanne 47-48)

Reconocer con un “sí” inicial la influencia de Roussel, para decir, a continuación, que sus juegos de palabras poco tenían que ver con él, es un

desenvolvimiento característico de Duchamp ante el intento del entrevistador de llegar al tuétano de alguna cuestión crucial de su obra. Parece manifiesto, no obstante, a tenor del hilo de su respuesta, que lo que le atraía de Roussel era la existencia diferente de un “sentido oculto” o, mejor, de un “antisentido”. Françoise Le Penven se refiere precisamente a los elementos identificadores de un hipotético “système Duchamp” de escritura a partir del supuesto de que no había necesidad de romper las palabras,

porque ellas nunca decían lo que parecían querer decir. Se deslizan siempre de un sentido a otro cuando se cree estar en la tierra firme de uno en concreto. Las palabras designan una realidad siempre otra. El desvío incesante del sentido inducido por la disposición en círculo asegura la encriptación. (83)

Este continuo “desvío” del sentido —propio, por otra parte, de los espacios liminales— parece una proyección sin demasiados reajustes de lo que Roussel, en la explicación de su *procédé*, denominaba como *dislocation*, y que no consiste sino en la fijación de la palabra en el plano superficial de la fonética, mientras el sentido se mueve y se desplaza, desprovisto de un anclaje que lo arraigue (Roussel, *Comment j'ai écrit* 23). Frente al dualismo metafísico, Roussel convierte el sentido en lo contingente y relativo, aquello que resbala continuamente en relación a la fijeza no ya del significante, sino de la “familiaridad fonética” con la que este se dice usualmente.

Ahora bien, como ya se ha anotado con antelación, el *procédé* de Roussel parece converger con los intereses de Duchamp en unos términos más amplios incluso que la evidente y continua recurrencia de este último a los juegos de palabras. Si se retorna al foco de atención abierto por Foucault en torno a las consecuencias de la repetición del lenguaje, el modo en que describe este desdoblamiento podría extrapolarse perfectamente, y sin modificaciones de ningún tipo, a cualquier análisis sobre el *infra mince* de Duchamp. En efecto, Foucault indica que la función de este lenguaje duplicado es

inmiscuirse en el minúsculo intervalo que separa una imitación de lo que imita, en hacer surgir una falla y desdoblarla en toda su densidad. Lenguaje, capa delgada que hiende la identidad de las cosas, que las muestra irremediabilmente dobles y separadas de sí mismas hasta en su repetición. (35)

Tras reproducir el ejemplo primero y paradigmático empleado por Roussel para ilustrar su *procédé*, la inferencia de Foucault difícilmente puede acercarse más al pensamiento de Duchamp sobre el *infra mince*: “la repetición y la diferencia están tan sumamente imbricadas una en la otra, y se ajustan con tanta exactitud, que no es posible decir qué es primero y qué es derivado” (Foucault 36).

La sutileza y naturaleza destilada de un concepto como el de *infra mince* impidieron a Duchamp un acercamiento que no fuera a través de ejemplos orientativos y que, en cierta medida, pudieran siquiera evocar el rumor de una idea por entero inasible y plurívoca. Unas veces, por ejemplo, el *infra mince* aparece como el potencial de las cosas para ser algo diferente: “la posibilidad de que varios / tubos de colores / lleguen a ser un Seurat es / ‘la explicación’ concreta / de lo posible como infra / leve” (Duchamp, *Notas* 21). En otras, sin embargo, lo *infra mince* se ofrece como la separación inadvertida para cualquier sentido, imposible de confirmar por parte de una empírica cotidiana, de dos realidades diferentes: “el calor de un asiento (que se acaba / de dejar) es infra-leve” (21); o “la pana que al rozar contra / misma pana / da infra-leve / auditivo” (23). También Duchamp abarca con la noción de *infra mince* la cuestión de la identidad de un objeto en el tiempo, y las posibles “microalteraciones” que pudiera sufrir en su transcurso: “en el tiempo un mismo objeto no es el / mismo en el intervalo de 1 segundo — / ¿qué / Relaciones con el principio de identidad?” (21). Pero, sin duda alguna, la acepción de *infra mince* que mayor grado de similitudes muestra con el *procédé* rousseliano es la que afecta al molde y la repetición: “semejanza / similitud / Lo mismo (fabricación en serie) / aproximación práctica de la similitud” (21); “la diferencia 7 (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie (sacados del / mismo molde) / es un infra leve / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida” (25); y por último:

2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve —. Todos los ‘idénticos’ por muy / idénticos que sean, (y / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve. (35)

De la misma manera que el *procédé* fundamenta su efectividad en un juego de parecido (fonético) y diferencia (semántica) (Kristeva 173), así el

infra mince plantea una cuestión de enorme envergadura para una cultura como la contemporánea, articulada por la producción en serie y la repetición: en la medida en que la semejanza entre dos objetos cualesquiera es mayor, las diferencias inapreciables a simple vista, aunque existentes, radicalizan sus disimilitudes. La diferencia multiplica su impacto sobre la repetición en la medida en que constituye un hecho de escala molecular. Y ello se debe a que conforme crece el esfuerzo por lograr varias formas idénticas, la más mínima divergencia en el proceso de repetición de cada una de ellas pone de manifiesto que la exactitud de lo múltiple es imposible. En tanto que una consecuencia elaborada y libérrima de la patafísica, el *infra mince* estudia ese mínimo margen de excepción que se introduce como una cuña entre los pares de idénticos, convirtiendo de este modo a la realidad isomorfa en la expresión máxima de la diferencia. Solo la confusión, la proximidad máxima entre dos palabras o sentencias, acentúa la desemejanza como marca irreductible e insobornable de singularidad. Roussel y Duchamp demostraron que la dimensión revolucionaria de la repetición es precisamente la confirmación de que, en una cadena de elementos idénticos, no se hallan dos casos exactamente iguales. Repetir supone, en consecuencia, *alter-ar* la unidad identitaria del lenguaje, de manera que cada nueva reproducción de un semejante incorpora la otredad como una mínima distancia entre uno y sí mismo.

3. Materialismo lingüístico y subjetividad (sin sujeto)

Uno de los argumentos esgrimidos con mayor vehemencia por los detractores de *L'Etoile au front*,⁴ y que estuvo en el origen de su gran y escandaloso fracaso, fue el siguiente: “no pasa nada; no hay intriga, ni siquiera una intriga estúpida” (Ezra 62).⁵ Y, a decir verdad, más que el hecho de que no suceda nada, lo que provoca el descontento del público y de los lectores apenas iniciados en el universo rousseliano es esa nula voluntad para trascender la pura descripción y explorar la región subcutánea y emocional de la realidad. John Tresch no titubea a la hora de hablar directamente de una ausencia de

4 *L'Étoile au Front* es un drama teatral de tres actos que Roussel estrenó en el Théâtre du Vaudeville el 5 de mayo de 1924, y que, en 1925, fue publicado por la editorial Alphonse Lemerre.

5 “il ne s'y passe rien; il n'y a pas d'intrigue, pas même une intrigue stupide”.

emociones en la obra de Roussel, así como de una “deliberada y subyacente racionalidad” (311). En *Impressions d’Afrique*, esta falta de emotividad patente en sus relatos adquiere la forma más precisa de una homologación de las afecciones, en virtud de la cual cada uno de los perfiles psicológicos y de los géneros implícitos en la historia son reducidos a un único patrón descriptivo. En palabras de Mark Ford, “de forma desconcertante, la escritura de Roussel no hace distinción entre hazañas maravillosas y tormentos espantosos; cada episodio, asombroso o atroz, pone en práctica una adivinanza lingüística y, por consiguiente, rezuma su propio y perfecto éxito” (166). El *procédé* jamás se puede mostrar poroso a las diferentes curvas emocionales trazadas por el comportamiento de los personajes por cuanto se trata de un rígido esquema lingüístico que expande la realidad no por la causalidad del *yo* experiencial, sino por la objetividad de las constelaciones de sonidos semejantes. Las palabras determinan el destino de los personajes. Se produce algo así como un *fatalismo lingüístico* que arrastra consigo todo cuanto es nombrado y cae dentro de los límites del relato. Y, dentro del paisaje desapasionado y neutral que este delimita, resulta plausible que el patrón estético que lo gobierna no distinga entre la vida y la muerte, el placer y el dolor, la alegría y la tristeza (Ford 167).

Esta indiferencia del *procédé* por los pliegues emocionales condujo a Foucault a manifestar que, en el caso de Roussel, el *yo* posee una lejanía tan desmesurada que, sobre la praxis, llega a funcionar como un *él* (177). La primera persona queda atrapada por el exterior que se encarga de propagar la disciplina del *procédé*, no permitiendo ninguna fisura emocional por la que pudiera asomar y echar raíces un atisbo de incandescencia. La tercera persona reabsorbe la interioridad de los personajes y la proyecta sobre el relato en la forma de un discurso petrificado, que torna lo mismo en un otro que avanza sin obstáculos ni vacilaciones (Foucault 181-182). Hasta tal punto llega el rigor del desapego que Roussel muestra por sus personajes que, como asevera Foucault, les impone “la rigidez del cadáver” (182). Resulta interesante, a este respecto, cómo esta eyección del *yo* narrador hacia la exterioridad configurada por la pragmática lingüística se manifiesta en los términos paradójicos de una “subjetividad sin sujeto”, por la cual aquello que convendría seguir llamando sujeto ya no se articula mediante una simple labor autorreflexiva, sino que se asume desde el punto de vista del otro, desde un lugar periférico o marginal que desafía la tradicional centralidad del *yo*

(Maschere y Celestin 49). Lo que el *procédé* promueve es un desplazamiento de la plasticidad del sujeto desde el lugar de su autoconciencia hasta la trama de palabras que se multiplican fonéticamente. Son estas palabras las que delimitan con su otredad el espacio vacío de una ausencia, las que aligeran al extremo al sujeto hasta convertirlo en un contorno que nada conserva de sí y que solo permanece como realidad identificable por los límites de la tercera persona. El sujeto se convierte en una objetividad exterior a lo subjetivo; lo que equivale a reconocer que las palabras constituyen un afuera radical que integra lo propio como impropio, lo personal como impersonal.

La “transferencia de plasticidad” desde el *yo* al *él* se resuelve en una materialidad del signo lingüístico cuyas consecuencias no pueden ser esquivadas. Frente a aquellos autores que consideran que las palabras iniciales que activan el *procédé* son elegidas por algo más que su pura naturaleza material, otros, en cambio, como Ricardou, prefieren ver en ellas la consecuencia de su explotación como una materialidad no-semántica (Hill 825). Para Roussel, la gestión material del signo lingüístico no supone tanto un menoscabo de sus potencialidades cuanto su definitiva redención. Liberada de servilismos, de la tiranía del interior, la palabra se sostiene en pie exclusivamente por sus cualidades estéticas, por su plasticidad visual y auditiva. Mientras que la palabra posee un origen ligado al significado, nunca podrá escapar a su carácter instrumental, a una condición *cristalina* que la hace valer solo por su capacidad para dejar pasar, para dejar ver *a través* suyo. El origen transitivo de la palabra la condena a la invisibilidad, a una vida completamente vicaria de la realidad que se expresa y se ilumina por medio de ella. De ahí que la auténtica finalidad del *procédé* sea el cierre del signo sobre sí mismo, su opacamiento e intransitividad. Cuando Foucault se refiere al relato rousseliano como “visible aunque no transparente” (49), viene a la mente esta facultad de la palabra para atrapar la luz en su superficie y *oscurecerla* a causa de su falta de motivo. La luz no atraviesa la pared cristalina de la palabra para alumbrar una realidad pretendida. Se trata de una luz sin razón de ser y, como tal, debido a su ensimismamiento en la superficie del signo, solo sabe expresarse como materialidad. Roussel demuestra que la luz sin finalidad, la luz por la luz, se consume en un efecto de eclipse, se ofusca y se transmuta en sombra.

Desde la falta de emotividad de sus textos hasta el opacamiento de la palabra y su redención material, Roussel realiza una ruptura con la

tradición que Duchamp reproduce de una manera casi exacta. De hecho, tras su regreso de Múnich, y la visita del Salon de la Locomotion Aérienne junto con Fernand Léger y Constantin Brancusi, donde admiró la belleza incomparable de un motor de propulsión, Duchamp decide romper con lo que él denomina pintura retiniana:

Se le ha dado demasiada importancia a lo retiniano. Desde Courbet se piensa que la pintura se dirige a la retina; ese ha sido el error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica, moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura anti-retiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante: todo este siglo es retiniano, con excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa! Breton podrá decir lo que quiera; cree que opina desde un punto de vista surrealista, pero en el fondo lo que le sigue interesando es la pintura en el sentido retiniano. Es completamente ridículo. La cosa debería cambiar, que no fuera siempre así. (Cabanne 50-51)

La impugnación de la pintura retiniana no supone una enmienda a la totalidad de la pintura como tal, como tantas veces se piensa y se afirma. Duchamp se apartó de lo retiniano para salvar a lo pictórico de la “grasa” ilusionista que tanto lo había debilitado, e introducir así nuevas consideraciones ópticas que “reactivaran el espacio óptico de consumo visual” (Judovitz 4). Evidentemente, en esta suelta del lastre retiniano, la pintura se deshace de toda su dimensión expresiva (Ades, Cox y Hopkins 71). Desde la óptica de Duchamp, el proyecto de una pintura fría, revigorizada intelectualmente, resultaba incompatible con todo el revestimiento emocional adquirido desde Courbet. Desde la primera versión de la *Broyeuse de chocolat* (1913), Duchamp se sumerge en la ingente tarea de definir una “pintura de precisión” que corrija los excesos emocionales del arte retiniano. Por un sencillo juego de equivalencias, la vieja e impotente visualidad se equipara con el desmán expresivo, y este, a su vez, con una subjetividad que arruinaba las estrategias del intelecto. En cuanto su intención, con el *Grand Verre* ya en el horizonte, no era otra que pintar como si de una máquina se tratase, con el rigor y la ausencia de emociones que requería esta nueva empresa.

Este deseo de maquinizar el acto pictórico no puede dejar de generar rápidas y evidentes conexiones con Roussel, y más concretamente con la escena de *Impressions d'Afrique* en la que Louise Montalestot se vale de una máquina provista de un brazo mecánico que desenvuelve el pincel sobre el lienzo con una precisión y maestría asombrosas. Más allá del amplio registro de analogías entre lo humano y lo maquínico explorado por Roussel, y de las posibles influencias que esta nueva iconografía pudiera haber tenido sobre Duchamp (Golding 49), lo interesante de este episodio de la Gala des Incomparables es que expresa la traducción, al lenguaje pictórico, de la idea narrativa depositada en el *procédé*. La racionalidad sobre la que se sustenta, así como la obsesión casi enfermiza por estirar el influjo de su método hasta las últimas consecuencias, lo convierten en un mecanismo de precisión, encargado de cortar todos los flecos emocionales de la escritura. Duchamp se sirve de su ataque a la pintura retiniana para hacer pivotar su transformación en el tránsito desde el *yo* al *él*. De hecho, la propia elección de un soporte como el cristal para el *Grand Verre* viene explicada por la necesidad de lograr una factura pictórica que redujera *ad minimum* las marcas autorales. El aspecto más epatante del *Grand Verre* es la imposibilidad, por parte del espectador, de adscribir un *yo* a la representación. Las formas se extienden arriba y abajo del vidrio sin huellas de ningún tipo que poder asignar a una mano. Frente a otras experiencias contemporáneas de vanguardia, como la del suprematismo de Malevich, Duchamp elimina el temblor de la mano, las pinceladas impresionistas y desbordantes, las vacilaciones y cambios de ritmo o de dirección. Su nueva pintura está más allá de la mano, en el dominio *otro* de la precisión maquínica. Ciertamente, este descrédito de la identidad del autor evolucionaría hasta afectar al propio hecho de la firma y de su apariencia pública, tal y como se ejemplifica con la aparición, en 1920, de su *alter ego* Rose Sélavy.⁶

Paradójicamente, y pese a que el objetivo de conseguir una “pintura intelectualizada” pudiera llevar a pensar en lo contrario, el vaciamiento subjetivo al que Duchamp somete al lenguaje pictórico se resuelve en una recuperación de la materialidad perdida de la imagen. La precisión no es una

6 David Joselitt establece, en este sentido, una interesante conexión entre la Louise Montalestot de *Impressions d'Afrique* y Rose Sélavy, a través de la máquina pictórica ideada por la primera y la interpretación maquínica de la pintura que se infiere de algunas de las obras realizadas por Duchamp en los años veinte (102-103).

estrategia que conduzca a la invisibilidad o a la desmaterialización, como una lectura precipitada del *ready-made* invitaría a concluir. La exigencia que se autoimpone Duchamp es devolver la pintura a su inmanencia, a su plano de máxima concreción y visibilidad. Como se desprende del análisis *in extenso* de su proyecto artístico, el exceso de visualidad de la tradición retiniana había conducido a la pintura a una situación insostenible de impotencia escópica. Mirar de la misma manera de siempre solo traía como resultado no ver. De ahí que, al contrario del modelo retiniano (añadir para finalizar no viendo), optara por un repliegue a su realidad inmanente (eliminar para devolver la visibilidad). Como se colige de uno de sus más oscuros *ready-mades*, *Apolinère Enameled*, la pintura solo puede ser salvada desde su lectura, pues no se entiende el retorno a la visualidad de lo pictórico si no es desde su “rematerialización”.

Un caso especialmente reseñable, en este sentido, lo constituye la obra *Rende-vous du dimanche*, compuesta de cuatro hojas de papel blanco mecanografiadas en una máquina de escribir Underwood. A simple vista, la pieza parece reproducir un texto en el que se pretende contar algo. Pero, cuando el espectador prueba a leerlo y a extraer algún sentido de él, toma conciencia de que no hay relación de significado alguna entre el sujeto, el verbo y el predicado de ninguna frase, y que, por tanto, el texto resulta ilegible. La cita a la que Duchamp alude en el título es la de la palabra con el sentido, cita que nunca llega a suceder, y condena al lector a una espera infinita, retroalimentada por un deseo inagotable. Las palabras, en consecuencia, se quedan “solas”, reducidas a su materialidad, a su plasticidad y apariencia visual. Pero, como sugería Duchamp en *Apolinère Enameled*, es la lectura la única que puede salvar a la pintura; la lectura en un sentido literal, sin esperar nada más de ella que el decir de las propias palabras. Se trata, en fin, de la devolución de la acción lectora a su cualidad más inmanente y material y, por extensión, a su dimensión más pictórica.

Obras citadas

Adamson, Ginette. *Le procédé de Raymond Roussel*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Impreso.

Ades, Dawn, Neil Cox, y David Hopkins. *Marcel Duchamp*. Londres: Times and Hudson, 1999. Impreso.

- Apollinaire, Guillaume. *Marcel Duchamp. 1910-1918*. París: L'Échoppe, 1994. Impreso.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Fundación Helga del Alvear, 2013. Impreso.
- Camfield, William A. "The Machinist Style of Francis Picabia". *The Art Bulletin* 48.3-4 (1966): 309-322. Impreso.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. París: Flammarion, 1994. Impreso.
- . *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998. Impreso.
- Ezra, Elizabeth. "The Sacrificial Difference: Raymond Roussel and the Structure of Stereotype". *SubStance* 25.1 (1996): 62-77. Impreso.
- Ford, Mark. *Raymond Roussel y la república de los sueños*. Madrid: Siruela, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Golding, John. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Londres: Penguin, 1973. Impreso.
- Henderson, Lisa Dalrymple. *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press, 2005. Impreso.
- Herz, Rudolf. *Marcel Duchamp. Le Mystère de Munich*. Múnich: Architekturmuseum der TU München, 2012. Impreso.
- Hill, Leslie. "Raymond Roussel and the Place of Literature". *The Modern Language Review* 74.4 (1979): 823-835. Impreso.
- Joselit, David. *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge: The MIT Press, 1999. Impreso.
- Judovitz, Dalia. *Drawing on Art. Duchamp & Company*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969. Impreso.
- Le Penven, Françoise. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003. Impreso.
- Maschere, Pierre, y Roger Celestin. "A Production of Subjectivity". *Yale French Studies* 88 (1995): 42-52. Impreso.
- Moffitt, John F. *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*. Nueva York: State University of New York Press. Impreso.
- Priest, Eldritch. "Obscurity and the Poetics of Non/Sense in the Writings of Raymond Roussel and Fernando Pessoa". *Mosaic* 45.2 (2012): 1-17. Impreso.

- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Nueva York: Grove Press, 1965. Impreso.
- Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. París: Gallimard, 2010. Impreso.
- . *Impresiones de África*. Trans. Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Impressions d'Afrique*. París: Flammarion, 2005. Impreso.
- Salceda, Hermes. "Raymond Roussel, el hombre minucioso". *Raymond Roussel. Teoría y práctica de la escritura*. Eds. Hermes Salceda y Gemma Andújar. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. 23-126. Impreso.
- Schwarz, Arturo. *La Mariée mise a nu chez Marcel Duchamp, même*. París: Georges Fall, 1974. Impreso.
- Suquet, Jean. *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*. París: L'Harmattan, 1998. Impreso.
- Tresch, John. "In a Solitary Place: Raymond Roussel's Brain and the French Cult of Unreason". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 35 (2004): 307-332. Impreso.
- Vázquez Jiménez, Lydia. "La especularidad anecdótica". *Cédille. Revista de Estudios Franceses* 3 (2007): 155-170. Impreso.

Sobre el autor

Pedro A. Cruz Sánchez (1972) es profesor de historia del arte en la Universidad de Murcia, teórico, crítico de arte y poeta. Entre 2002 y 2007 fue director del Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo). Entre sus publicaciones destacan: *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad* (2004); *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (2004); *Daniel Buren* (2006); *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen* (2008); *Pasión y objeto político. Una teoría de la pasividad* (2013), *Cuerpo, ingravidez y enfermedad* (2014) y *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino* (2016). Ha publicado tres poemarios: *No comparto las razones de la luz* (2011); *Cuerpo de un solo día* (2012); y *Tú y el afuera* (2014). Coordina la sección Las Razones de la Poesía en el diario *La Razón*.

El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung

Daniela Picón Bruno

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

danielapicon@gmail.com

En este artículo reflexionamos sobre dos obras pertenecientes al mundo moderno y contemporáneo en las que el manuscrito iluminado es utilizado como soporte de registro de la experiencia visionaria: los libros proféticos iluminados de William Blake (1757-1827) y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung (1875-1961). Estos autores consideraron el manuscrito iluminado como un formato más auténtico para la transmisión de sus visiones, ya que permitía superar la dimensión puramente estética del arte y convocar una síntesis entre la materia y el espíritu propia del pensamiento simbólico del neoplatonismo del siglo XII europeo. Desde esta perspectiva, indagamos en el carácter altamente espiritual que Blake y Jung confirieron a la creación artística y a la materialidad del libro como soporte de escritura y de lectura, estableciendo algunas correspondencias con las nuevas concepciones sobre el arte elaboradas en el contexto de las vanguardias europeas del siglo XX.

Palabras clave: literatura visionaria; soportes de escritura; manuscritos iluminados; William Blake; Carl Gustav Jung.

Cómo citar este artículo (MLA): Picón, Daniela. "El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 63-85.

Artículo de reflexión. Recibido: 31/05/16; aceptado: 22/07/16.



The Book as Support of the Visionary Experience in the Illuminated Prophecies of William Blake and *The Red Book* of Carl Gustav Jung

In this article we reflect on two works pertaining to the modern and contemporary world in which the illuminated manuscript is used to support the registry of the visionary experience: the Illuminated Prophetic Books of William Blake (1757-1827) and *The Red Book* of Carl Gustav Jung (1875-1961). These authors considered the illuminated manuscript as a more authentic format for the transmission of their visions, since it surpassed the purely aesthetic dimension of art and brought together a synthesis between the matter and spirit of the symbolic thought of the Neoplatonism of the European twelfth century. From this perspective, we investigate the highly spiritual character that Blake and Jung conferred to the artistic creation and the materiality of the book as a reading and writing support, establishing some correspondences with the new conceptions on art elaborated in the context of the European vanguards of the twentieth century.

Keywords: visionary literature; writing supports; illuminated manuscripts; William Blake; Carl Gustav Jung.

O livro como suporte da experiência visionária nas profecias iluminadas de William Blake e *O Livro Vermelho* de Carl Gustav Jung

Neste artigo refletimos sobre duas obras pertencentes ao mundo moderno e contemporâneo nas quais o manuscrito iluminado é utilizado como suporte de registro da experiência visionária: os Livros Proféticos de William Blake (1757-1827) e *O Livro Vermelho (Liber Novus)* de Carl Gustav Jung (1875-1961). Esses autores consideraram o manuscrito com iluminura um formato mais autêntico para a transmissão de suas visões, já que permitia superar a dimensão puramente estética da arte e convocar uma síntese entre a matéria e o espírito próprio do pensamento simbólico do neoplatonismo do século XII europeu. A partir desta perspectiva, indagamos o carácter altamente espiritual que Blake e Jung conferiram à criação artística e à materialidade do livro como suporte de escrita e de leitura, estabelecendo algumas correlações com os novos conceitos sobre a arte elaborados no contexto das vanguardas europeias do século XX.

Palavras-chave: literatura visionária; suportes de escrita; manuscritos com iluminura; William Blake; Carl Gustav Jung.

DESDE EL SIGLO XII EL pensamiento medieval comprendió la imaginación como la función del alma más cercana al cuerpo, intermediaria entre los sentidos corporales, especialmente la vista, y los sentidos espirituales. El ejercicio de la facultad imaginativa, se postuló, permitía ver “con los ojos del alma” el mundo invisible que se extiende más allá de las fronteras de lo visible, estimulando una transformación espiritual en los individuos (Schmitt 346-358). En este sentido, para el abad Suger (1081-1151), cuyas reflexiones nutrieron decisivamente el desarrollo del arte gótico, la materia, el mundo sensible, constituye una vía de conocimiento espiritual; de esta manera legitimaba el uso de imágenes en las prácticas de devoción y meditación asociadas a la espiritualidad monástica como un instrumento esencial para la elevación mística (Schmitt 98-100).¹ Ya en el siglo I, Dionisio el Areopagita había planteado en términos anagógicos la convicción de que las imágenes extienden una vía esencial de elevación desde lo visible a lo invisible, conduciéndonos a la contemplación de lo divino. Las reflexiones del Areopagita fueron inmensamente influyentes en las corrientes místicas occidentales y se asumieron como base de los fundamentos teóricos que pretendían justificar la importancia cada vez mayor que se atribuyó a las imágenes en la vida de la Iglesia (Freedberg 199-200).

Asimismo, las reflexiones de San Agustín en torno a la lectura como una actividad que facilita un tránsito entre lo material y lo espiritual fueron un referente fundamental para las prácticas de escritura y lectura medievales. En sus *Confesiones* (Libro VIII), San Agustín enfatizó la conexión existente entre la lectura, el pensamiento y la imaginación, y relata que fue la experiencia de la lectura la que desencadenó su propio proceso de conversión; da cuenta así de la importancia de esta actividad como un “agente de cambio”, como un acto visible a través del cual tiene lugar la acción invisible de Dios (Stock). Los manuscritos medievales iluminados constituyen la perfecta realización de estos principios en un artefacto artístico y cultural único en Occidente. En ellos se manifiesta la profunda vinculación que la cultura medieval estableció entre los actos de ver e imaginar, considerando los códices como “canales visibles que conducen hacia lo invisible” (Schmitt 22-26). Por esta razón, constituyeron un poderoso instrumento de meditación y los hábitos

1 En su *Imagen y culto*, Hans Belting reflexiona sobre la relación entre la experiencia de la imagen y la experiencia mística. Véase el capítulo “Mística e imagen en la práctica devocional”, en Belting (547-560).

monásticos relacionaron la experiencia de la lectura con la experiencia visionaria: textos e imágenes invitan en su conjunto a penetrar la superficie de los folios y transitar a través de la materialidad del soporte del libro hacia la visión interior (Hamburger, *The Rothschild Canticles*; Carruthers, *The Experience of Beauty*).

Los libros proféticos iluminados de William Blake

William Blake confirió a la creación artística un carácter altamente espiritual. Según su propio testimonio, cuando le faltaba inspiración se arrodillaba a rezar (Wilson 348) e invocaba a la imaginación, aquella facultad de carácter divino-humano que, según Blake, abre el acceso a la visión espiritual a través de la oración y la práctica artística. Los fundamentos de la profunda vinculación que extendió entre el arte y la espiritualidad se encuentran expuestos esencialmente en dos breves obras. En su *Laocoonte*, el visionario inglés planteó que la verdadera naturaleza del arte humano es hacer perceptible el mundo invisible de la imaginación y afirmó que la Biblia es “el gran código artístico” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 274). Por otra parte, en *Una visión del Juicio Final* resumió los fundamentos espirituales de su obra y se explayó sobre las relaciones entre el arte, la profecía y la visión: “La poesía, la música y la pintura son los tres poderes en el hombre para conversar con el paraíso” (*The Complete Poetry and Prose* 559).² Para Blake, el artista, como el profeta, tiene la misión de liberar y salvar a los hombres a través de la iluminación, de la apertura de la visión interior que tiene lugar gracias al arte y que permite ver las cosas tal como son (Arola 54).

Fuertemente arraigado en la tradición antimaterialista, Blake concibió el Apocalipsis como una auténtica revelación, como un “des-cubrimiento”, gracias al cual caería el velo de la naturaleza exterior, evidenciando el carácter ilusorio del mundo temporal (Paley 2). Por esta razón, el Juicio Final suponía también la derrota del “arte falso” —que no surge de la imaginación sino de la memoria y se somete a los modelos que proporciona el mundo materialista— y el triunfo del “arte verdadero” —que encuentra inspiración

2 “Poetry Painting & Music the three Powers [in Man] of conversing with Paradise”. A menos que se señale otra cosa, todas las citas son traducciones libres realizadas por la autora.

en el mundo espiritual y abre una comunicación con lo infinito—, cuya genuina expresión Blake admiró en el gótico medieval, tal como manifestó en su *Visión del Juicio Final*: “una catedral gótica es representativa del arte verdadero” (*The Complete Poetry and Prose* 559).³

Desde los inicios hasta el fin de su trayectoria artística, Blake se reveló como un versátil experimentador, que indagó y ensayó permanentemente con numerosas técnicas y materiales para encontrar un “sistema propio” de creación gracias al cual, tal como él señaló, “no se esclavizaría al de otro hombre” (*The Complete Poetry and Prose* 153). Entre las diversas innovaciones técnicas que introdujo en sus obras, el método de grabado en relieve fue, sin duda, la más importante, y sus libros proféticos iluminados son el testimonio más representativo de su audaz capacidad de experimentación técnica y conceptual (Simpson). El nuevo sistema ideado por Blake se constituyó como una inversión del proceso convencional de grabado, ya que en lugar de realizar hendiduras con ácido en el metal, utilizó un barniz resistente a los corrosivos como tinta y la plancha como una hoja de papel, lo que le permitía “dibujar” más ágilmente textos e imágenes directamente sobre el cobre (Viscomi). Más tarde, la plancha era sumergida en el ácido, que actuaba sobre toda la superficie sin proteger, haciendo emerger los textos e imágenes en relieve.

En su *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Blake se refirió alegóricamente a este proceso creativo como un “método infernal”, de naturaleza apocalíptica, asimilando la acción del ácido que corroe el cobre con el fuego que consumiría el mundo de las apariencias el día del Juicio Final para hacer resurgir la realidad infinita y eterna, hasta entonces invisible:⁴

La idea de que el hombre tiene un cuerpo distinto a su alma debe suprimirse. Esto lo haré imprimiendo según el método infernal, por medio de corrosivos, que en el Infierno son saludables y medicinales, fundiendo las superficies aparentes y mostrando lo infinito que se hallaba oculto. Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente

3 “a Gothic Church is representative of true art”.

4 La profecía que se revela a Blake en la plancha 14 de *El Matrimonio* señala: “The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell [...] the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 39).

es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna. (Blake, *Libros I* 105)⁵



Figura 1. Reproducción de una plancha de cobre de la portada de los *Cantos de Inocencia*, de William Blake, realizada por Michael Phillips, 2015.

- 5 “The notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 39).

En este pasaje, el visionario asocia directamente la transmutación de la materia, concretamente de un metal, el cobre, con la transformación de la percepción en visión, vinculando estrechamente el proceso de ejecución artística con una experiencia interior, gracias a que la manipulación de los materiales se concibe como un vehículo de perfección del espíritu, como en una operación alquímica. El ejercicio de la imaginación, entonces, permite suprimir “la idea de que el hombre tiene un cuerpo distinto a su alma”; es decir, superar la oposición entre la materia y el espíritu, gracias a la actividad del grabador, que, al sumergir las planchas de cobre en el ácido, “borra las superficies engañosas” del metal y permite que emerja la “perfección latente” que “yace oscura” en la naturaleza.



Figura 2. William Blake. *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*, 1, 1790.

Dada la concepción profundamente simbólica que tenía de la actividad artística, Blake rechazó las formas y técnicas convencionales de comunicación escrita que su propio tiempo le ofrecía, para así producir un tipo de libro completamente nuevo, que desafiaba las premisas del materialismo de la civilización occidental moderna y sustituía dicho saber por uno más antiguo, regido por unos términos completamente diferentes (Raine, *Ocho ensayos* 12-13).

Mientras los “oscuros molinos satánicos” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 95) de la Revolución Industrial se instalaban y propagaban velozmente por Londres, Blake trabajaba como un solitario artesano en un reducido y modesto espacio al interior de su casa, junto a su mujer, la única persona que lo asistía en la ejecución de sus libros proféticos.

La idea blakeana del libro como una obra artística integral, concebida y ejecutada por su propio autor según las técnicas artesanales de grabado, surge de la crítica que el visionario formuló contra los procesos industriales y los sistemas mecanicistas de reproducción masiva, como la imprenta, cuya invención había afectado radicalmente las nociones relacionadas con los autores, los textos y la lectura (De Hamel; Camille). De este modo, Blake optó por escribir, iluminar y perfeccionar manualmente cada uno de los detalles de sus planchas, otorgando a sus libros un color y apariencia únicos, como la de los salterios medievales del arte gótico que tanto admiraba y que fueron su principal fuente de inspiración (Raine, *William Blake* 46; Raine, Introduction 11).

La coexistencia de formas verbales y visuales que se presenta en los libros iluminados de Blake concierne, por una parte, a la doble naturaleza inherente al lenguaje profético, que pretende comunicar una experiencia que se oye y se ve, tal como expresa la tradición bíblica según la cual Dios “habló” en “visiones” a Israel (Hagstrum 89 y ss.).⁶ No obstante, fue justamente a partir de esta extraordinaria imbricación entre lo visual y lo textual que caracteriza a la profecía que Blake elaboró una estrategia artística propia que le permitió recobrar, como el artista y profeta que era a la vez, las prácticas espirituales de la lectura medieval. Blake manifestó que sus libros constituían una vía mediante la cual pretendía “enseñar a volar” a sus lectores (*The Complete Poetry and Prose* 662); es decir, estimular su imaginación y “mover a las

6 “Y habló Dios a Israel en visiones de noche” (Génesis 46:1) y “Entonces hablaste en visión a tu santo” (Salmos 89:19).

facultades a actuar con el fin de que lleven a la meditación de lo divino” (702). Con este objetivo, entretejió complejas relaciones entre los textos y las imágenes de sus visiones, conformando, como en los códices iluminados medievales, un entramado visible que oculta una realidad invisible. De este modo, la experiencia de la lectura de estos libros se propone como un descubrimiento, como una actividad cuya dimensión apocalíptica fue enfatizada por Blake del mismo modo que en el contexto del arte religioso medieval, que estableció una vinculación simbólica entre la experiencia de la apertura del libro y la revelación mística (Hamburger, “Openings”).⁷ En los libros proféticos iluminados, textos e imágenes constituyen en su conjunto una síntesis que Blake elaboró como una aplicación estética de la dialéctica de los contrarios, un “arte compuesto” que conforma una totalidad dinámica que es más que la suma de sus partes (Mitchell, *Blake’s Composite Art*).

En este sentido, al concebir sus libros proféticos, Blake no solo adoptó el “estilo” medieval de los manuscritos iluminados desde una perspectiva estética, sino también la comprensión de las páginas del libro como un “cuadro perceptual” que estimula un tránsito progresivo entre la percepción (física, de lo visible) y la visión (espiritual, de lo invisible) (Mitchell, “Style as Epistemology” 159). De este modo, se refirió frecuentemente a las planchas de sus libros proféticos como si fuesen ventanas, puertas o cuevas que los lectores-espectadores debían atravesar, y que funcionan, al modo de los manuscritos medievales, como aperturas (Hamburger, “Openings”) que permiten contemplar otro mundo. En los versos finales de su *Visión del Juicio Final*, por ejemplo: “Yo no interrogo a mi ojo corporal o vegetal más de lo que interrogaría a una ventana con respecto a la vista. Miro a través de él, pero no con él” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 566);⁸ o en la descripción de su “método infernal” que hemos citado más arriba, donde relaciona directamente la purificación de las puertas de la percepción con la visión del infinito. Así comprendemos que el que Blake haya calificado

7 En la tradición bíblica esto se encuentra expresado en la Primera Carta del apóstol Pablo a los Corintios: “Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco solo en parte, entonces conoceré como soy conocido” (I Cor. 13, 12), mientras que en el Antiguo Testamento el día del Juicio Final “el cielo se enrollará como un pergamino” (Isaías, 34, 1 y también en Apocalipsis 6, 14).

8 “I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro’ it & not with it”. Desde esta perspectiva, Mitchell describe el “estilo” de Blake como una “epistemología”, un “proceso de conocimiento” (“Style as Epistemology” 163).

su método de impresión como iluminado no solo nos remite a este como una imitación de los manuscritos pintados manualmente, sino que también refleja la percepción que Blake tenía de sí mismo como un artista que ejecuta su obra *al modo de* un iluminador medieval, trabajando en un método característico de tiempos más cristianos, es decir, más imaginativos, lo que manifiesta el alcance simbólico que este modo de producción tenía para el visionario inglés (Blunt 58 y ss.; Viscomi 59).

El libro rojo de Carl Gustav Jung

En el año 1913, durante un viaje en tren a Schaffhausen, el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung experimentó una visión decisiva, en la que vio a Europa inundada en sangre. Más tarde se repetiría una visión similar en la que vio “torrentes de sangre” y oyó una voz interna que le dijo que aquello se volvería completamente real (Shamdasani, “Liber Novus” 199). A pesar de que en primera instancia Jung las interpretó como una señal de su propia crisis personal, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial estas visiones evidenciaron un carácter claramente profético.⁹

Durante el periodo en que tuvo la visión en el tren a Schaffhausen, que Jung identificó como el punto de partida de su viaje de “regreso al alma”, este se hallaba en búsqueda de una técnica que le permitiera vivir su propio mito y al mismo tiempo “llegar al fondo de esta actividad” (Shamdasani, “Liber Novus” 198); es decir, comprender las fantasías que eran fruto de su propia imaginación, cuyo análisis introspectivo no podía realizarse por la vía del conocimiento racional. De este modo, desde fines de 1913 y hasta 1930, Jung se sometió a su propia confrontación con lo inconsciente a través del método que denominó como “imaginación activa”, un ejercicio personal que culminó en la elaboración de un “experimento literario” (Shamdasani, *C. G. Jung: A Biography* 68) del que resultó un libro único: el volumen

9 Ciertamente, estas experiencias acontecieron durante un periodo crítico de la vida del psiquiatra, luego del cual tendría lugar su ruptura colaborativa con Freud. “Cuando tuve en octubre de 1913 la visión del diluvio, aconteció esto en una época significativa para mí como hombre. Tenía cuarenta años y había alcanzado todo cuanto había deseado. Tenía fama, poder, riqueza, sabiduría y toda felicidad humana. [...] La visión del diluvio se apoderó de mí, y sentía al espíritu de las profundidades, pero no lo comprendía. Me presionaba con una nostalgia interior insoportable, y dije: Mi alma, dónde estás...” (citado en Cirlot, “Visiones de Carl Gustav Jung” 153).

caligráfico ricamente iluminado y encuadernado en cuero rojo, conocido como *El libro rojo*.

El propio Jung lo catalogó como su trabajo más importante y es, por cierto, la obra medular de su pensamiento, en la que se encuentran los fundamentos de su trabajo teórico posterior (Nante 87). No obstante, cumpliendo con la voluntad de su autor, la familia de Jung lo mantuvo reservado de la esfera pública, hasta que en el año 2009 se decidió publicarlo por primera vez, en una edición facsimilar que reproduce el asombroso carácter del manuscrito original.¹⁰



Figura 3. Carl Gustav Jung. *El libro rojo*. Liber primus. Fol. i, r.

10 A pesar de que el epílogo de *El libro rojo* está dirigido a un eventual lector, el temor a la incompreensión del público llevó a Jung a dudar sobre su publicación, tal como se puede leer en la correspondencia escrita en la que discutió sobre este tema con algunos amigos que pertenecían al estrecho grupo de confianza en el cual Jung permitió que su experimento circulara (Shamdasani 213 y ss.). Las ediciones inglesa y alemana fueron publicadas en el año 2009: *The Red Book* (Philemon: Series & W.W. Norton & Co.) y *Das Rote Buch* (Düsseldorf: Patmos Verlag), respectivamente. Utilizamos aquí la versión castellana, publicada en el año 2010 en Buenos Aires por la editorial El Hilo de Ariadna.

Sustraído, por una parte, de su contexto original de elaboración, al diferirse su publicación en casi un siglo, y constituyendo en sí mismo un libro anacrónico respecto a las formas y normas de publicación modernas, *El libro rojo* aparece hoy como una “obra inexplicable”, “inclasificable”, difícil de inventariar según los parámetros contemporáneos (Nante 33). No obstante, tal como ha advertido Victoria Cirlot, este corona el corpus occidental de textos místicos, haciéndose asimilable, por tanto, a las obras de Hildegard von Bingen, Matilde de Magdeburgo, el Maestro Eckhart o Santa Teresa de Ávila (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 179). Si prolongamos esta sucesión en el tiempo, los libros proféticos iluminados de William Blake emergen, indiscutiblemente, como el modelo visionario más cercano a *El libro rojo*.¹¹

Jung, quien formuló una concepción de la vida psíquica profundamente enraizada en la mística (Maillard), concibió la creatividad como la vía de expresión natural de la psique, postulando que el verdadero arte se encuentra al servicio del desarrollo espiritual del hombre. En esta perspectiva, señaló que el “gran arte” tiene como fuente aquellas imágenes primigenias y arquetípicas que pertenecen a la esfera de la mitología del inconsciente colectivo, y que el “gran artista”, por tanto, es como un médium, que da una voz y expresión adecuadas a esas imágenes primordiales. El artista creador es, para Jung, quien conduce y expresa como un mero instrumento las imágenes y los símbolos primigenios de la psique colectiva, subyacente a la individual, y en ese sentido experimenta, como el místico, la trascendencia hacia lo universal, abandonando sus fantasías personales para servir a la psique de la sociedad.

Tal como ha señalado Sonu Shamdasani, la teoría de la creatividad expresada por Jung expone una nueva comprensión del canon artístico occidental (*C. G. Jung: A Biography* 144), según la cual se valora la expresión espontánea de las profundidades del inconsciente colectivo por sobre la destreza artística consciente del creador. El valor terapéutico que Jung otorgó al arte y, más concretamente, a la elaboración escrita y visual de las imágenes que surgen del inconsciente, lo llevó a promocionar actividades creativas en su trabajo profesional y a formular el método de la “imaginación activa”, que consiste en la expresión activa y consciente, por medio de alguna actividad artística como la escritura y la pintura, de las fantasías e imágenes que surgen de

11 Esta relación ha sido sugerida por algunos estudiosos de *El libro rojo*, como Gary Lachman, Sonu Shamdasani y Victoria Cirlot.

manera inconsciente. Según testimoniaron algunos de sus pacientes, Jung mantenía abierto *El libro rojo* en su despacho y los alentaba a realizar sus propias autoexperimentaciones, instruyéndolos acerca de cómo poner en práctica la “imaginación activa, sostener diálogos internos y pintar sus fantasías” (Shamdasani, “Liber Novus” 108), con el fin de alentar a quienes quisieran emprender sus propias exploraciones hacia el reencuentro con sus almas.

En “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” (1922), Jung se refirió a los estrechos vínculos que existen entre los campos de la psicología y el arte, pero la descripción concreta de su método de la imaginación activa se encuentra en un trabajo realizado en el año 1916: “La función trascendente”. En este, el psiquiatra propone la suspensión de la atención crítica como recurso terapéutico, con el fin de posibilitar que las fantasías del inconsciente emerjan y fluyan naturalmente. Una vez rebajado el nivel de consciencia, el individuo tiene acceso a los contenidos del inconsciente colectivo, los que debe formular creativamente. Sin embargo, es necesario que este principio creativo (estético, de la destreza artística consciente) sea sucedido por el principio de comprensión del significado de las fantasías, ya que solo si se supera la dimensión puramente estética en virtud de la comprensión tendrá lugar la integración de los contenidos conscientes e inconscientes que supone la función trascendente.

Es importante señalar que Jung solo considera la dimensión de la obra artística que es susceptible a ser sometida a un análisis psicológico, es decir, el proceso psíquico de la actividad de la creación artística, pero no la obra de arte en sí misma, que debe ser abordada, según señaló, desde un enfoque estético-artístico. No obstante, el experimento literario que Jung elaboró en su *Libro rojo* no debe aislarse del intenso cruce entre psicología y experimentación artística que se manifestó durante las primeras décadas del siglo xx; un contexto de crisis y renovación espiritual y cultural en el que el entorno artístico contemporáneo exploró nuevas formas, o recuperó otras antiguas, con el fin de encontrar los medios adecuados que permitieran describir y registrar en textos e imágenes la experiencia interior, como la de los sueños y visiones (Shamdasani, “Liber Novus” 194).¹²

12 Las diferentes técnicas del automatismo constituirán una fuente fundamental en la exploración que los artistas de vanguardia realizaron de los contenidos que surgen espontáneamente del inconsciente, con el objetivo de descubrir los territorios más

De aquí que para las vanguardias el libro se haya transformado en un espacio de experimentación elemental, convirtiéndose en uno de sus vehículos de expresión artística más representativos. Al integrar textos e imágenes, la forma del libro acogió la sólida hibridación artística que en esta época manifestaron poetas y pintores, tal como se puede apreciar, por ejemplo, en las publicaciones independientes producidas por el movimiento de secesión vienés y la vanguardia rusa.¹³ Algunos años más tarde, en la década de 1920, en París, las obras artísticas surrealistas en formato de libro expresarán, asimismo, la imaginería alucinatoria y de los sueños a través de una constante intersección de imágenes y textos, dando cuenta de la especial preocupación que estos artistas manifestaron por el tratamiento visual del lenguaje en la creación de una escritura destinada a la vista, ya que esta era considerada como indispensable para la activación de lo imaginario.

En el primer folio de *El libro rojo*, Jung alude a la ineficacia de las palabras para dar cuenta de la experiencia visionaria, mientras que las imágenes se presentan como su lenguaje natural: “Mi lenguaje es imperfecto, no ya porque quiera brillar con palabras, sino por la impotencia de encontrar cada palabra, es por lo que hablo en imágenes. Pues no deseo otra cosa sino reproducir las palabras de las profundidades” (citado en Cirlot, “Visiones de Carl Gustav Jung” 147). Para Jung, el contenido del alma se revela a través de las imágenes que fluyen espontáneamente, como los símbolos, desde el inconsciente tras el rebajamiento de la consciencia y ofrecen, por tanto, un puente inmediato hacia la interioridad (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 190). De este modo, Victoria Cirlot ha definido las ilustraciones de *El libro rojo* como “imágenes simbólicas”, aludiendo al carácter abrupto con el que estas surgen desde el interior, en correspondencia con la idea de la “floración espontánea” del símbolo de la que habla Henry Corbin para distinguirlo del carácter voluntario que caracteriza la expresión alegórica (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 189). En otro de sus estudios, Cirlot explica la estrecha relación

“auténticos” de la existencia humana (Picón). Así lo expresó André Breton en *Los vasos comunicantes*: “Deseo que [el surrealismo] sea considerado por no haber intentado nada mejor que tender un *hilo conductor* entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior e interior, de la razón y de la locura, de la calma del conocimiento y del amor, de la vida por la vida y de la revolución, etc.” (Breton 76).

13 Me refiero, por ejemplo, a *Die Träumenden Knaben* (*El niño soñando*, 1908), del artista Oskar Kokoschka, y a *Mirskontsa* (*Mundo invertido*, 1912), libro de la vanguardia rusa que integra impresiones litográficas diseñadas en estilo neoprimitivo por la artista Natalia Goncharova y textos manuscritos del poeta visionario Velimir Khlebnikov.

que Jung estableció entre las imágenes y el alma (“Visiones de Carl Gustav Jung” 147 y ss.). James Hillman, por su parte, definió la psicología profunda como la “psicología de la imagen”, en la medida en que esta se considera como el lenguaje del alma (17-18).

Tal como señalábamos al comienzo de este trabajo, la asociación entre la imagen y el conocimiento espiritual se encontraba fuertemente arraigada en el pensamiento europeo medieval. Así lo evidencia el códice manuscrito e iluminado, que se ofreció primero a Blake y más tarde a Jung, como un soporte especialmente apropiado para el registro de sus experiencias interiores. El volumen caligráfico del *Liber Novus* encarna el intento de Jung, afín al de Blake, de regresar a un tiempo anterior a la aparición de la imprenta, con el fin de recobrar los valores de un pasado cultural preindustrial, aún no afectado por el surgimiento del racionalismo moderno y la consecuente separación entre ciencia y religión (Shamdasani, *C. G. Jung: A Biography* 130). En la forma del manuscrito medieval, Jung encontró la expresión adecuada para los asuntos del alma, ya que este le permitía superar la dimensión exclusivamente estética que reconoció como predominante en el arte moderno. En este sentido expresó, al final del *Liber Secundus*, el intento de recuperar la sacralidad de la obra de arte medieval: “Tengo que recuperar un pedazo de Edad Media en mí” (Jung, *El libro rojo* 331).¹⁴

Las mismas razones que llevaron a Blake a rechazar el “arte falso”, que atañe a las “cosas mortales”, para poner su obra al servicio del “arte verdadero” (*The Complete Poetry and Prose* 562) explican que Jung se negara a definir *El libro rojo* como una obra de arte moderna, es decir, como una obra artística producida para el deleite estético, porque la suya, como la de Blake, tenía fines proféticos y espirituales. En *El libro negro 2* Jung escribió:

14 Al dejar de trabajar en su *Liber Novus*, Jung continuó elaborando su propia mitología en las paredes y murales del torreón de Bollingen, una vivienda primitiva con estructura medieval que el psiquiatra había empezado a construir a fines de la década de 1920, a orillas del Lago de Zürich. En Bollingen, Jung prescindió de agua, electricidad y de cualquier vestigio del tiempo presente, con el fin de construir un espacio que le permitiera trasladarse a un pasado por siglos más remoto, donde afirmó haber encontrado una atmósfera espiritual, un “espacio para el ilimitado reino del subconsciente” (Jung, *Recuerdos* 267). El psiquiatra afirmó que, como *El libro rojo*, la Torre de Bollingen constituía una “representación de la individuación” (*Recuerdos* 266) y, en este sentido, Shamdasani propone que esta puede ser comprendida como una continuación tridimensional del *Liber Novus*: un “Liber Quartus”, donde Jung pretendió perpetuar la “recuperación de la Edad Media” que había dejado inconclusa al finalizar el *Liber Secundus* (Shamdasani, “Liber Novus” 214).

“¿Qué es lo que estoy haciendo? Seguro que no es ciencia, ¿Qué es?”. Entonces una voz me dijo: “Es arte”. Esto me provocó la impresión más curiosa que se pueda concebir, pues no me parecía en lo más mínimo que lo que yo estaba escribiendo fuese arte. Entonces sostuve: “Quizá mi inconsciente esté formando una personalidad que no soy yo, pero que a toda costa quiere llegar a expresarse”. No sabía exactamente por qué, pero sabía con seguridad que la voz que me había acabado de decir que mi escritura era arte provenía de una mujer [...]. Pues bien, le dije muy enfáticamente a esta voz que lo que hago no es arte y sentí crecer una gran resistencia en mí. Mientras tanto ninguna voz tuvo éxito, y yo continué escribiendo. Luego experimenté otro sobresalto como el primero: “Eso es arte”. Esta vez la pude asir y respondí: “No, no lo es”, y aguardé una pelea. (Citado en Shamdasani, “Liber Novus” 200)

Tal como ha señalado Gary Lachman, esta negativa de Jung a ser considerado como un artista puede interpretarse en el mismo sentido en el que este insistía en que era un científico y no un místico, posiblemente por temor a ver afectada su reputación científica (Lachman 216).

La distinción entre el “arte estético” y el “arte visionario” fue elaborada por Jung en algunos trabajos teóricos más tempranos, como en “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” (1922), en donde diferenció las obras artísticas no-simbólicas, que provienen del inconsciente personal del autor y persiguen fines estéticos, de aquellas que expresan contenidos simbólicos del inconsciente colectivo y que raramente conducen a un goce estético. En “Psicología y poesía” (1930) designará a la primera clase de obras como psicológicas y a la segunda como visionarias, citando como ejemplos las de Goethe, Nietzsche, Dante, Wagner, Böhme y Blake.

No obstante, tal como ha observado Shamdasani, en la negativa de Jung a considerar su *Libro rojo* como arte yace una paradoja: al reclamar que su obra “no es artística” Jung precisamente se estaba aproximando a la vanguardia europea, que en ese mismo contexto se había propuesto dismantlar las concepciones tradicionales del arte. Tras situar la obra de Jung en su propio contexto, Shamdasani y Hillman han concluido que, a pesar de sí mismo, Jung estaba haciendo arte contemporáneo, vanguardista: los dadaístas habían instaurado una necesidad de superación de la dimensión estética y comprendían su programa artístico como parte de una revuelta de carácter

ético contra la civilización occidental; al volver su mirada hacia el arte de otras culturas más primitivas, como la azteca, maya, india y africana, Jung estaba haciendo exactamente lo mismo que Picasso, Braque y Klee, aunque, a diferencia de estos, no buscaba en ese arte inspiración estética, sino que lo movían otro tipo de intenciones, probablemente más cercanas al espíritu de su naturaleza tradicional (Hillman y Shamdasani 43 y ss.). De este modo, Shamdasani propone que lo que Jung quería afirmar era que *El libro rojo* no correspondía a “ese tipo” de arte, es decir, a la concepción estética del arte del siglo XIX, sino a un arte espiritual (Hillman y Shamdasani 44).

Bajo este aspecto, es posible situar *El libro rojo* de Jung en la misma línea de las obras de Wassily Kandinsky, quien en su escrito *De lo espiritual en el arte* (1912) definió la actividad artística como un medio para alcanzar una realidad espiritual que trasciende el mundo físico, y propuso recuperar los valores psíquicos como punto de partida para la creación, ya que el arte “es el lenguaje que habla al alma” (Kandinsky 102). Por esto sostuvo, como Jung, que el verdadero arte no tiene fines estéticos, sino que se dirige al “ojo espiritual” y cumple con la finalidad de alimentar espiritualmente la interioridad de los espectadores, quienes debían enfrentarse al cuadro “con el alma abierta” (Kandinsky 23).

El libro y la experiencia visionaria

Jung describió su confrontación con lo inconsciente como un diálogo espiritual que este mantenía epistolarmente con su alma (Shamdasani, “Liber Novus” 200) y comprendió el ejercicio de la imaginación activa como una práctica que conduce al reencuentro con el alma. El libro donde se verterían sus resultados, por tanto, debía albergar la expresión de la religiosidad individual, tal como se lo comentó a la psicoanalista Christiana Morgan:

Debo aconsejarle que lo plasme [sus visiones] tan bellamente como pueda —en algún libro hermosamente encuadernado—. [...] Entonces, cuando estas cosas se vuelvan en algún libro precioso, usted puede tomarlo y recorrer sus páginas, y para usted esta será su iglesia, su catedral, el lugar silencioso de su espíritu donde encontrará la renovación. Si alguien le dice que es morboso o neurótico y usted le presta atención, entonces perderá su alma, porque en ese libro está su alma. (Citado en Shamdasani, “Liber Novus” 217)

Tal como lo expresa en este pasaje, para Jung el libro constituye la encarnación del alma en la materia, facultando una unión entre forma y contenido que se acerca estrechamente a la comprensión blakeana de los libros proféticos iluminados, en cuanto espacio donde se pone en práctica el método de “impresión iluminada”, una técnica que el visionario describió alegóricamente como una conjunción entre el cuerpo y el alma, entre lo físico y lo espiritual.¹⁵

En este sentido, Blake concibió las planchas de sus libros proféticos iluminados como espejos a través de los cuales los individuos podrían contemplarse interiormente (Mitchell, *Blake's Composite Art* 9), desencadenando un tránsito entre lo material y lo espiritual, entre lo visible e invisible que expresó de este modo en su *Visión del Juicio Final*:

Si el espectador logra vincularse con estas imágenes en su imaginación acercándose a ellas sobre el carro de fuego de su pensamiento contemplativo [...] o si puede hacerse de un amigo y compañía en una de estas imágenes de maravilla, que siempre lo llevan a abandonar las cosas mortales [...] entonces surgirá desde su tumba, entonces encontrará al Señor en los aires y entonces será feliz. (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 560)¹⁶

Kristine Mann, con quien Jung discutió por correspondencia sobre la publicación del *Liber Novus*, formuló una elocuente interpretación de la obra en una carta del año 1923: “Como yo lo entiendo, en este libro usted está desafiando a los hombres a una nueva forma de dirigir su atención a sus almas” (citado en Shamdasani, “Liber Novus” 24). Como Jung, Blake pretendía que sus libros proféticos funcionasen como un instrumento a través del cual la humanidad redirigiera su mirada desde el mundo exterior hacia su propia interioridad. Así lo representó visualmente en la plancha 37 de

15 E. R. Curtius ha estudiado los diversos valores simbólicos que se han conferido al libro, expresados, por ejemplo, en aquellas metáforas que designan el cuerpo humano, la naturaleza o el destino como libro (Curtius 423-489). En esta misma línea, Chartier alude a la metáfora según la cual se imaginó el libro como una criatura humana, dotada de cuerpo y alma (Chartier 25).

16 “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought [...] or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things [...] then would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy”.

Jerusalén, en la que ilustró el momento en que el gigante Albión (Inglaterra, la humanidad) cae en el “sueño mortal” del materialismo.

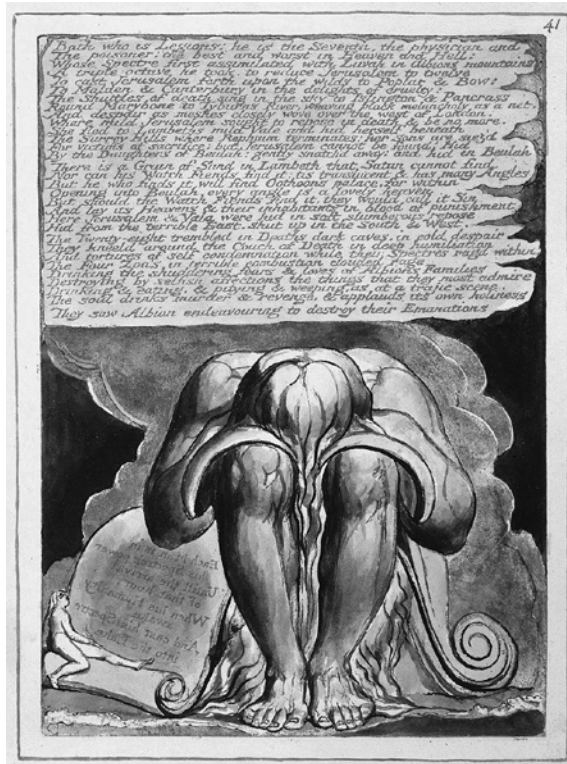


Figura 4. William Blake. *Jerusalén* 37, ca. 1804-1820.

Bajo los pies del gigante, un “pequeño” Blake inscribe en forma invertida la “suave canción” que el Salvador le ha dictado:

Este tema me llama en sueños noche tras noche y cada amanecer
me despierta al alba; luego veo al Salvador sobre mí
extendiendo sus rayos de amor y dictándome las palabras de este dulce canto.
‘¡Despierta! Despierta, oh, durmiente de la tierra de las sombras, ¡despierta!
¡Expándete!’
Estoy en ti y tú en mí, unidos en divino amor.
[...] ¡vuelve Albión! ¡Vuelve! [...]

tus padres, tus hijos, tus nodrizas, tus madres, tus hermanas y tus hijas
lloran por la enfermedad de tu alma y la Divina Visión se ensombrece.
(Blake, *Libros II* 175)¹⁷

En la imagen, este mensaje visionario se encuentra inscrito al revés, como la escritura en espejo que Blake, grabador, debía realizar al dibujar los textos e imágenes sobre las planchas de cobre. El gigante Albión deberá leer su reflejo mientras se contempla a sí mismo en la poza de agua que está justo bajo sus pies (Blake, *The Illuminated* 12). Este ejercicio nos remite nuevamente a las prácticas de lectura medievales, nuestro punto de partida, cuya dimensión ética y espiritual se encuentra ilustrada en las nociones que asimilaron el texto a un espejo, tal como lo expresó ya en el siglo VI Gregorio Magno:

La lectura nos presenta una especie de espejo frente a los ojos de nuestra mente, para que nuestro rostro interior pueda ser visto en él. Así aprendemos a conocer nuestra propia fealdad y nuestra propia hermosura [...] porque deberíamos transformar lo que leemos en nosotros mismos. (Citado en Carruthers, *The Book of Memory* 168-169)

William Blake y C. G. Jung establecieron una asociación inmediata entre el arte, la visión interior y la sanación de la “enfermedad del alma”; es decir, la experiencia del “supremo despertar interior”, objetivo último del proceso de individuación junguiano. De este modo, los libros proféticos iluminados de Blake y *El libro rojo* de Jung pretendían convertirse, como toda obra de arte sagrada, en “un soporte de contemplación que sirve a las necesidades del alma” (Coomaraswamy 10). En este sentido, ambos autores recobraron el códice medieval iluminado como el modelo ejemplar de la obra artística espiritual, en la que, tal como ha señalado Ananda Coomaraswamy, “la belleza formal invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida [...] de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo” (39).

17 “This theme calls me in sleep night, & ev’ry morn Awakes me at sun-rise; the I see the Saviour over me Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song. ‘Awake! awake O sleeper of the land os shadows, wake! expand! ‘I am in you and you in me, mutual in love divine [...] return Albion! return! ‘Thy brethren call thee, and thy fathers and thy sons, ‘Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters ‘Weep at thy soul’s disease, and the Divine Vision is darken’d” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 146).

Obras citadas

- Arola, Raimon. *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*. Barcelona: Herder, 2013. Impreso.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Blake, William. *Libros proféticos I*. Trad. Bernardo Santano. Girona: Atalanta, 2013. Impreso.
- . *Libros proféticos II*. Trad. Bernardo Santano. Girona: Atalanta, 2014. Impreso.
- . *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David Erdman. Nueva York: Anchor Books, 1988. Impreso.
- . *The Illuminated Blake*. Ed. David Erdman. Nueva York: Dover Publications, 1992. Impreso.
- Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. Nueva York: Columbia University Press, 1959. Impreso.
- Breton, André. *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela, 2005. Impreso.
- Camille, Michael. “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the Pèlerinage de la vie humaine in the Fifteenth Century”. *Printing the Written Word. The Social History of Books, circa 1450-1520*. Ed. Sandra Hindman. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 259-291. Impreso.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990. Impreso.
- . *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Impreso.
- Cirlot, Victoria. “Paesaggi dell’ anima nel ‘Libro rosso’ di Carl Gustav Jung”. *La visione*. Ed. Francesco Zambon. Milán: Medusa, 2012. 179-198. Impreso.
- . “Visiones de Carl Gustav Jung. A propósito de *El libro rojo*”. *La voz de Filemón. Estudios sobre El libro rojo de Jung*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012. 141-168. Impreso.
- Coomaraswamy, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus, 1980. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. “El libro como símbolo”. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. Madrid: FCE, 1984. 423-489. Impreso.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008. Impreso.

- De Hamel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon, 1994. Impreso.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Hagstrum, Jean H. "Blake and Sister-Arts Tradition". *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Eds. David Erdman y John Grant. Princeton: Princeton University Press, 1970. 82-91. Impreso.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990. Impreso.
- . "Openings". *Imagination, Books and Community in Medieval Europe*. Ed. Constant Mews. Melbourne: MacMillan Art Publishers, 2009. 50-133. Impreso.
- Hillman, James. *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Hillman, James, y Sonu Shamdasani. *Lament of the Dead: Psychology After Jung's Red Book*. Londres: Norton, 2013. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *El libro rojo*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010. Impreso.
- . *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.
- Kandinsky, Wasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- La Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602)*. Ciudad de México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1986. Impreso.
- Lachman, Gary. *Jung the Mystic. The Esoteric Dimensions of Carl Jung's Life & Teachings*. Nueva York: Penguin, 2010. Impreso.
- Maillard, Christine. "Le 'mystique' et la psyché. De la philosophie du mysticisme à la psychanalyse". *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Eds. Moritz Baßler, Hildegard Châtellier y Antoine Faivre. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg, 1998. 75-94. Impreso.
- Mitchell, William John Thomas. *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Impreso.
- . "Style as Epistemology". *Studies in Romanticism* 16 (1972): 45-65. Impreso.
- Nante, Bernardo. *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*. Madrid: Siruela; Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2011. Impreso.
- Paley, Morton. *William Blake*. Nueva York: Phaidon, 1978. Impreso.

- Raine, Kathleen. Introduction. *A Choice of Blake's Verse*. Londres: Faber and Faber, 1970. 11-19. Impreso.
- . *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. Impreso.
- . *William Blake*. Londres: Thames & Hudson. 1970. Impreso.
- Schmitt, Jean-Claude. *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002. Impreso.
- Shamdasani, Sonu. *C. G. Jung: A Biography in Books*. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2012. Impreso.
- . “Liber Novus. *El libro rojo* de C.G. Jung”. *El libro rojo*. Por Carl Gustav Jung. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010. 193-223. Impreso.
- Simpson, Philippa. “Illuminated Books”. *William Blake and the British Visionary Art*. s. l.: Tate Gallery; s. l.: Pushkin Fine Arts Museum. Impreso.
- Stock, Brian. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996. Impreso.
- Viscomi, Joseph. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1993. Impreso.
- Wilson, Mona. *Life of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1971. Impreso.

Sobre la autora

Daniela Picón Bruno (Santiago de Chile, 1982) es académica del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Realizó sus estudios de Licenciatura (2005) y Master en Literatura en la misma universidad (2009), título que obtuvo con una tesis que consistió en un estudio comparado entre Hildegard de Bingen y William Blake. Es doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (2014). Su tesis doctoral desarrolla un estudio interdisciplinario de la recepción de la obra visionaria de William Blake, desde su época contemporánea hasta el surrealismo, y será prontamente publicada por editorial Calambur (Barcelona).

Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo cibernético. A propósito de “Primera línea” de Carlos Gardini

Luciana Martínez

Universidad Nacional de Rosario — Conicet, Rosario, Argentina

luciananmartinez@gmail.com

El presente trabajo propone una reflexión en torno a la emergencia de la estética *cyberpunk* en Argentina durante la década del ochenta, a partir del análisis del cuento “Primera línea” de Carlos Gardini. Este texto es el primer exponente de la estética *cyberpunk* en el país y asimismo el que inaugura en el escenario cultural local la representación de la guerra de Malvinas. El trabajo propone un acercamiento a la pregunta sobre la emergencia del cuerpo cibernético (simbiosis entre humano y máquina) en un escenario sociohistórico y cultural nacional que, en las postrimerías de la última dictadura cívico-militar argentina, se encuentra impregnado por los interrogantes sobre el cuerpo: el cuerpo ausente, el cuerpo torturado, el cuerpo mutilado en la guerra.

Palabras clave: Carlos Gardini; “Primera línea”; cibernético; cuerpo; guerra de Malvinas.

Cómo citar este artículo (MLA): Martínez, Luciana. “Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo cibernético. A propósito de ‘Primera línea’ de Carlos Gardini”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 87-109.

Artículo de reflexión. Recibido: 18/01/16; aceptado: 19/05/16.



**Argentina 1982, First Attempt for the Construction of a Cyborg Body:
Regarding “Primera línea” by Carlos Gardini**

This work reflects on the emergence of the cyberpunk aesthetic in Argentina during the eighties by analyzing Carlos Gardini's story “Primera línea” (“First line”). This text is the first manifestation of the cyberpunk aesthetic in the country and the first to represent the Falklands War in the local cultural scene. The article proposes an approach to the emergence of the cyborg body (symbiosis between human and machine) in a social historical and national cultural setting that in the latter part of the last Argentine civilian-military dictatorship was impregnated with questions regarding the body: the absent body, the tortured body, the body mutilated in war.

Keywords: Carlos Gardini; “Primera Línea”; cyborg; body; Falklands War.

**Argentina 1982, primeiro ensaio para a construção de um corpo *cyborg*. A propósito
de “Primera línea”, de Carlos Gardini**

O presente trabalho propõe uma reflexão a respeito da emergência da estética *cyberpunk* na Argentina durante a década de oitenta, a partir da análise do conto “Primera línea”, de Carlos Gardini. Este texto é o primeiro modelo da estética *cyberpunk* no país e também o que inaugura no cenário cultural local a representação da Guerra das Malvinas. O trabalho propõe uma aproximação à pergunta sobre a emergência do corpo *cyborg* (simbiose entre humano e máquina) num cenário sócio-histórico e cultural nacional que, no final da última ditadura militar argentina, encontrava-se impregnado pelas interrogações sobre o corpo: o corpo ausente, o corpo torturado, o corpo mutilado na guerra.

Palavras-chave: Carlos Gardini; “Primera línea”; *cyborg*; corpo; Guerra das Malvinas.

I. El cuerpo olvidado: el cibernético en la literatura argentina

HAY EN LA LITERATURA ARGENTINA un cuerpo olvidado, un cuerpo que viene a hablar del trauma propio del sometimiento ante la lógica instrumental, que narra el uso de los cuerpos para la guerra a fines del siglo xx. Contemplantlo toca, en efecto, núcleos duros de nuestra sensibilidad, por la proximidad de ciertos hechos. Si se me permite, iré despejando el asunto con la delicadeza que merece el tratamiento del contexto en el que aparece. Empiezo, entonces, echando los paños fríos que nos concede afortunadamente la reflexión crítica más distanciada.

El problema del uso de los cuerpos para la guerra (insoslayable desde la literatura gauchesca, como advirtió de forma irrevocable Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*) encuentra en las postrimerías de la última dictadura cívico-militar argentina un nuevo imaginario: el del cibernético. Como no podría ser de otro modo, la emergencia del cibernético en Argentina se relaciona directamente con la del subgénero conocido como *cyberpunk*, manifestación que en una primera instancia puede parecer foránea (y en parte lo es, dado que se alimenta de literaturas previamente traducidas en el Río de la Plata), pero que en estos pagos adquiere una singularidad que se vuelve elocuente a la hora de pensar el siguiente interrogante: ¿qué nos dicen esos cuerpos simbióticos, humanos devenidos máquina, justamente en la década del ochenta? Antes de sumergirnos en esta pregunta central conviene advertir, no obstante, algunos puntos.

En primera instancia, resulta al menos llamativo que el *cyberpunk*, como tendencia estética que podríamos ubicar dentro de los derroteros de la ciencia ficción, surja en Argentina hacia 1982 (dos años antes de la publicación en EE. UU. de *Neuromancer* de William Gibson, considerado por muchos el hito que marca el surgimiento de este subgénero que se volverá sumamente productivo, tanto en la literatura como en el cine) con la aparición de un texto incluso actualmente ignoto para la crítica. “Primera línea” de Carlos Gardini, publicado posteriormente junto con otros relatos del autor en un volumen cuyo título es homónimo al del cuento, apela a los recursos del *cyberpunk* para narrar las inflexiones de la violencia durante la guerra de Malvinas.¹

1 Hasta donde he podido constatar, Carlos Pérez Rasetti, profesor en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, es el único que ha abordado dicho texto desde el ámbito académico.

Sin duda, las traducciones tempranas en el Río de la Plata (a partir de la década del sesenta por parte de la editorial Minotauro, a cargo de Francisco Porrúa) de las obras de Philip Dick y J. G. Ballard, junto con otros antecedentes del subgénero, conformaron un suelo fértil para la emergencia de dicha estética, la cual vino a combinarse con una necesidad de narrar problemas locales en un contexto de inminente posdictadura que reclamaba una reflexión en torno al cuerpo: el cuerpo ausente, el cuerpo presente, el cuerpo mutilado, el cuerpo torturado. La importancia de los cuerpos se torna en el volumen de relatos de Gardini aun más notoria en cuanto es un eje central, como también lo es el fantasma de la represión, la violencia y la guerra. Hay cadáveres que llueven desde el cielo en “Cesarán las lluvias”, soldados a los que se le implantan chips para que se levanten a combatir después de muertos en “Fuerza de ocupación”, fuerzas militares que irrumpen con violencia en el universo infantil en “Blitzkrieg”, avance de tropas en un territorio hostil de claros tintes distópicos en “Tierra de nadie”; serie en la que también podrían incluirse otros relatos de Gardini como “Caídos” y “Los muertos”.

Con el cuerpo y la violencia formando un nudo problemático-conceptual, no podría adjudicarse la ausencia de Gardini en el mapa que la crítica construyó para pensar la década del ochenta a una falta de afinidad temática respecto de otras poéticas que fueron centrales para leer el periodo. Por ese motivo, un texto como “Primera línea” tiene además especial relevancia, dado que permite pensar otros problemas nada menores; entre ellos, los referentes a la circulación acotada de ciertas manifestaciones culturales.² En este sentido, no está de más agregar que “Primera Línea” se inscribe en el escenario literario nacional tras posicionarse en el año 1982 como ganador del Primer Concurso de Cuento Argentino del Círculo de Lectores, cuyo jurado estuvo compuesto por figuras de consagración como Jorge Lafforgue, José Donoso, Enrique Pezzoni y Jorge Luis Borges. Pero este hecho no logró, al parecer, alivianar el estigma de inscripción en el género de la ciencia ficción ni, en consecuencia, despertar la atención sobre el valor de

2 Para pensar la importancia de las figuras y círculos de consagración en los procesos de importación de las manifestaciones culturales entiendo que son insoslayables los textos de Pascale Casanova y Jean Marc Gouanvic.

su construcción estético-literaria o, posteriormente, sobre su relevancia en términos histórico-culturales.³

Cabe destacar además que la emergencia de este cuerpo límbico del cíborg en dicho contexto no es un hecho aislado: viene a conformar un cauce con aquel gran fenómeno cultural de la década del ochenta que fue la revista *Fierro*. Ya desde la portada número uno, ilustrada (al igual que muchas otras) por Oscar Chichoni, aquella mujer comprimida por una máquina, en pleno gesto de placer mientras se dispara sobre su abdomen, inicia toda una estética que continúa en las viñetas de la revista. Este es un espacio en el que también comienza, tempranamente, la reflexión en torno a la guerra de Malvinas: en el número dos de la revista, cuya portada es la ilustración de un combatiente, aparece la historieta de Ricardo Barreiro, “La batalla de Malvinas”.

Sin ánimos de extenderme sobre este punto, que excedería por lejos este trabajo, me interesa solo señalar que existen manifestaciones culturales muy importantes en la década del ochenta que se orientan hacia esos derroteros. Restaría pensar qué nos estará diciendo sobre la relación cuerpo-máquina la ciencia ficción argentina en la antesala de la posdictadura de los años ochenta. En el caso de “Primera línea” la importancia de su abordaje es doble: por un lado, como decía, en la medida en que este se ha desatendido como momento de surgimiento de la estética de subgénero; por otro, en tanto no se realizan menciones a dicho texto en los trabajos abocados a las

3 Los condicionamientos de circulación y estudio de la literatura de género resultan innegables, en cierta medida, si se atiende además al hecho de que Carlos Gardini es, aunque inadvertidamente, un actor importante dentro de las letras argentinas. Traductor de oficio, Gardini ha trabajado de forma regular para editoriales como Sudamericana, Gedisa y Minotauro, entre muchas otras, traduciendo textos de Henry James, George Perec, Robert Graves, Isaac Asimov, Philip K. Dick, J. G. Ballard. Actualmente, si se explora el catálogo de La bestia equilátera, puede advertirse además que es uno de sus traductores de referencia, ya que se ha encargado de las ediciones de Kurt Vonnegut, Elliot Chaze y Jesse Ball. Es destacable, asimismo, que sus trabajos de traducción independientes en las revistas argentinas dedicadas al género durante los años ochenta han sido centrales para la importación de las nuevas corrientes de la ciencia ficción y la literatura fantástica en el Río de la Plata (Martínez 109-138). Su producción de ficción, ininterrumpida desde sus primeras publicaciones a principios de los ochenta, ha sido distinguida con varios premios importantes, si bien dentro del circuito del género de ciencia ficción y el fantástico; entre ellos, se le ha otorgado tres veces el Premio UPC, de la Universidad Politécnica de Cataluña, que representa el galardón más importante de la ciencia ficción en España.

representaciones del conflicto bélico de Malvinas,⁴ entre las que el texto de Gardini debe contarse, junto con *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, como uno de los primeros exponentes. Quizá el texto de Gardini podría brindar algún aporte interesante también en este segundo sentido.

II. Insoslayables antecedentes: construcciones e imaginarios sobre el cuerpo

El cuerpo ha sido siempre instrumental (a pesar de ciertos idealismos, utopías deleuzianas). Lejos de la idílica esfera de transferencia y circulación abierta del deseo (de la que tal vez vayan a disfrutar apenas unos miles, afortunados hedonistas, a lo largo de la historia), el cuerpo ha sido, siempre y ante todo, esclavo sobre el que recayó el peso del dominio material de lo real. La modernidad, momento por excelencia en que la racionalidad fue coronada con la hegemonía, no hizo más que acentuar las asimetrías desde otros ángulos. Bien se ha planteado: el dualismo cartesiano y las interpretaciones mecanicistas que se desprendieron de las teorías newtonianas fueron determinantes en la emergencia de una renovada concepción instrumental del cuerpo (Le Breton), que se reflejó en toda una serie de metáforas maquinales a partir de las cuales se la tradujo. Tal vez solo cierta sensibilidad romántica (heredera de la pasión mística del cuerpo) le atribuyó a este, a contracorriente, algo más que el servil estatuto de continente; siempre defectuoso, frustrante e incluso hasta inadecuado para el desarrollo de las infinitas potencialidades con las que se creía contaba la condición humana. El cuerpo, desvalido, que nada podía decir a ciencia cierta (al igual que la imaginación) sobre el mundo, fue definitivamente confinado a un rol de servicio que tuvo como contrapartida las más increíbles fantasías de mejoramiento.

De modo que al tiempo que el andamiaje capitalista emergente hacía del cuerpo un apéndice vivo y doliente de la máquina en las fábricas de las sociedades industriales, como nos hizo notar de una vez y para siempre Foucault, las manifestaciones culturales dibujaban sus fantasías autómatas. En esta línea debe ubicarse al cibernético, cuyo imaginario surge, por primera vez, con la hipótesis sobre la posibilidad de modificación del cuerpo humano para su uso militar en la exploración espacial (Clynes y Kline). Esta idea,

4 Véase Blanco, Imperatore y Kohan; Sarlo; Vitullo; Svetliza, “La guerra inolvidable” y “Malvinas”; entre otros.

surgida en el seno de la Fuerza Aérea de EE. UU., proponía potenciar los órganos vitales del hombre y alterar sus constantes psicofísicas para robustecer el organismo en condiciones precarias; en este caso, el espacio exterior. De modo que el cibernético constituiría un organismo complejo, expandido de forma exógena, que funcionaría involuntaria e inconscientemente en equilibrio homeostático; es decir, se caracterizaría por la autorregulación estable e inconsciente de sus partes. El dominio de cualquier *conflicto* del cuerpo sería, así, la condición de posibilidad de un usufructo óptimo de este, gracias al cual se podrían llevar a cabo tareas en ambientes hostiles.

Si atendemos a esta breve genealogía, es posible notar que en toda metáfora de lo autómatas existe algo en torno al problema de la cosificación y el disciplinamiento del cuerpo; pero también, sin duda, algo del orden del anhelo de trascendencia del cuerpo *mismo*. Tal vez aquello que roza lo inanimado represente la única y final libertad que el cuerpo imagina para sí en ciertos contextos de supervivencia: ese alivio vergonzoso del ser que surge del borramiento de toda subjetividad ligada a la carne. Un cuerpo purificado, glorioso e indestructible, brillante y sólido como un busto de hierro, capaz de soportar, abrazar estoico el destino de una carga que para la carne quizá haya sido demasiada. En la trascendencia del cuerpo-carne, en el deseo de un cuerpo más allá de la degradación, se inscriben los primeros paradigmas del cibernético; como decía, en línea directa de filiación con las construcciones del autómatas.⁵

Algo hay en la figura del cibernético que remite casi obligadamente a la interpretación que hacen los románticos de Hamlet, cuando subrayan este preciso momento de uno de sus parlamentos: “¡Ay, si esta carne demasiado, demasiado mancillada, se derritiera...!”⁶ La desintegración de la carne mancillada, sucia, débil y sufriente, herida abierta que deja ingresar un conflicto que desestabiliza la subjetividad hasta la locura, no es más que un deseo, también compartido por el romanticismo, de reposo en la *nada*.

5 En el *cyberpunk* el problema de la desubjetivación se resuelve a través de diferentes metáforas: mediante la anexión del cuerpo a la máquina (e inversamente) en un sentido general; pero también (fundamentalmente en sus manifestaciones anglófonas) a través del motivo de la conexión colectiva en red, en la que la subjetividad se pierde en un espacio intersubjetivo indiferenciado.

6 “Oh, that this too, too sullied flesh would melt...” Este fragmento es citado y analizado por Samuel Coleridge en su emblemático ensayo sobre la figura de Hamlet (una conferencia leída en 1818 y publicada en 1883), en donde, al respecto, retoma además ideas de Friedrich Schlegel.

Esa es la primera motivación en la construcción de un cuerpo cibernético. La segunda, insoslayable modulación de la primera, es que en la Argentina de 1982 el borramiento de la sensibilidad del cuerpo se presenta como una cuestión de supervivencia.

III. “Primera línea”

Como decía en el primer apartado, el desarrollo de la estética *cyberpunk* en “Primera línea” nace de la mano de la ficcionalización de la guerra de Malvinas. No asombra, pues, que lo bélico habilite un escenario propicio para su emergencia, ya que —como propone el narrador de otro cuento, “Fuerza de ocupación”, incluido en el volumen *Primera línea*— “el soldado ideal es una *máquina* de matar. Claro, ideal si la máquina es barata” (Gardini 26).⁷ La metáfora que une los términos cuerpo y máquina a la hora de pensar la subjetividad del soldado en la guerra invita casi naturalmente a su exploración desde los recursos del *cyberpunk*; los cuales orquestan un universo ideológico que es indiscernible respuesta del contexto nacional. Ahí donde aflora la simbiosis del cuerpo-máquina no puede dejar de leerse un señalamiento certero en relación con un uso instrumental que reduce al sujeto a un servomecanismo; al tiempo que la apreciación del soldado como máquina de matar “barata” redobla esa objeción de conciencia que se respira desde el inicio de la ficción en relación con la empresa de la guerra.

En este sentido, la cita de “Fuerza de ocupación”, que también tiene por tema la ocupación insular, vuelve elocuente en su contundencia aquel rasgo que con acierto se ha detectado en las ficciones de representación de la guerra de Malvinas. A saber, que es en las ficciones, y no en el testimonio o en el discurso historiográfico, en donde es posible encontrar versiones de la guerra que cuestionan la autoridad de los mitos nacionales, la glorificación de la causa justa y la defensa de la soberanía argentina sobre las islas, y que, además, sortean (o trascienden) los lamentos de derrota que luego se instalaron (Blanco, Imperatore y Kohan 83). Se trataría de relatos en los que opera una clara deconstrucción del Gran Relato Nacional sobre Malvinas: el discurso de Galtieri, los cantos en la Plaza de Mayo y todos aquellos anuncios periodísticos que encuentran su cifra en la tapa (“Estamos ganando”) que

7 Énfasis añadido.

la revista *Gente* publica en mayo de 1982, tras el hundimiento del crucero General Belgrano. En definitiva, se trataría de una deconstrucción de todas aquellas versiones triunfalistas que tendieron a hacer del conflicto por Malvinas una gesta heroica, la cual se sustentó en una imagen de las islas que algunos años antes de la guerra impusiera con su discurso Eduardo Emilio Massera (“un pedazo de alma”, “una herida abierta en la dignidad de la República”), y que circuló con insistencia entre abril y junio del 1982 en las radios, en la televisión y en la calle, alimentando la idea del territorio irredento.⁸

Precisamente allí se inscribe “Primera línea”, como ficción de desarticulación y reflexión en torno a los ecos de ese relato oficial en las voces de los combatientes. Ahí donde el discurso del poder se vuelve productivo y encuentra su forma de reproducción en la micropolítica de los cuerpos y las voces.⁹ En ese contexto, la retórica de elementos hiperbólicos propia de la atmósfera del *cyberpunk* permite canalizar a la perfección la especulación sobre los procesos de desubjetivación del soldado que lo acercan al límite instrumental de la reproducción maquinal. Gracias a esta, la metáfora del soldado-máquina se vuelve materialidad tangible en el relato: los cuerpos de los combatientes mutilados a los que se les implantan partes metálicas constituyen nuevos cuerpos (con nuevas investiduras) que son capitalizados por el Estado. Pero esta operación por la cual el cuerpo se transforma en

8 En su tesis doctoral, Julieta Vitullo recorre, siguiendo a Rosana Guber, toda una serie de textos previos en torno a la reivindicación de la soberanía nacional sobre Malvinas que sirvieron de plataforma para los discursos oficialistas de fines de los setenta y principios de los ochenta. Desde los textos de José Hernández y la *Historia completa de las Islas Malvinas* (1966), en tres volúmenes, del historiador revisionista-nacionalista José Luis Muñoz Azpiri, hasta *Les Iles Malouines* de Paul Groussac, publicado durante el Centenario de Mayo y traducido por Alfredo Palacios dos décadas más tarde.

9 Graciela Speranza y Fernando Cittadini recuperan un testimonio que, creo, puede considerarse en este sentido paradigmático en relación con los discursos de los ex-combatientes: “Te ponían la marcha del regimiento y te inflaban tanto que no pasabas por la puerta. O cantábamos ‘Aurora’ a la mañana y te los querías comer crudos a los ingleses. No es por valentía, no sé por qué, no me lo explico. Yo escuchaba la banda del regimiento y pensaba que esos tipos que tocaban el tambor eran los primeros que iban a morir. ¿Sabés cómo te ayuda eso? Te ayuda a seguir viviendo, te infla. Antes, me acuerdo de estar en la primaria o en la secundaria y hacer la mímica cuando se cantaba el Himno. La celadora me decía: ‘Donado, cantá’ y yo me reía, cantaba cualquier cosa para joder con el de atrás o con el de delante. En Malvinas no. Le tomás respeto a esas cosas. Cantás sin vergüenza, sin ponerte colorado y si desafinás, desafinás, pero cantás con ganas” (88).

una máquina de la institución estatal requiere, no obstante, de ciertas estrategias constructivas, las cuales bien podrían pensarse enmarcadas en el proyecto discursivo que quedó históricamente representado en el eslogan “Argentinos a vencer”.

En el relato, esto implica, en primer término, una resignificación experiencial; momento que constituye la antesala narrativa:

El soldado Cáseres miraba flotar la bandera y buscaba en alguna parte de su memoria, buscaba algo que lo arrancara del sopor, algo que rompiera todos los vidrios. Un día recordó la letra de “Aurora” y le causó gracia. Le causó tanta gracia que cuando Alicia pasó por el corredor el soldado Cáseres se echó a reír. [...] Tenía que seguir viviendo. Eso decían, tenía que seguir viviendo. Cuando pensaba que tenía que seguir viviendo pensaba cuál era la parte amputada, si él, eso que quedaba de él, puro muñón, o las piernas o las manos perdidas. ¿Qué le habían serruchado a qué? Había descubierto que uno era cosas que podían dejar de ser uno. Esas cosas no eran uno cuando se pudrían bajo la lluvia o la nieve en una tierra hinchada de sangre, o entre desechos de hospital. ¿O sí eran uno? ¿Cuál era la parte mutilada? ¿Cuál era él? Que él estuviera vivo, y las otras partes muertas, no era diferencia suficiente. [...] Ahora siempre se recordaría como ridículo, como una cosa sin formas rebotando en un mundo de gente sólida. (Gardini 151-152)

A partir de aquí se esperaba que el cuerpo amputado se enfrentara al problema del miembro fantasma y al conflicto que conlleva la elaboración de una nueva significación del mundo como contracara de la tramitación del nuevo cuerpo. Pero el soldado Cáseres sufrirá, además, una segunda amputación: la del proceso mismo de aceptación de la falta del miembro. Al cuerpo amputado se le adjuntarán de forma inmediata las prótesis mecánicas y se iniciará un ensayo de tramitación de una nueva experiencia subjetiva, en donde “cada pieza de metal cromado, cada pieza de plástico opaco, debía ser una prolongación del cuerpo del soldado” (Gardini 46). A cada soldado amputado se le implantará una unidad MUTIL (Móvil Unitario Táctico Integral para Lisiados), adaptada especialmente a sus necesidades.¹⁰

10 Para pensar la génesis del concepto de cuerpo cibernético resulta muy útil recordar la tesis fenomenológica de Merleau Ponty, propuesta justamente muy discutida por las connotaciones mecanicistas que acarrea en su concepción sobre el cuerpo. A fin de ilustrar

La carne, por contrapartida, como una pieza cadáver que cae y se transforma en un otro devenido muerto, se expulsa por abyecta. No obstante, seguirá interpelando, desde su ausencia, como un fantasma que intenta ser negado a lo largo del relato. Lo que sigue son fantasías de *purificación* del cuerpo, según las cuales la carne (como elemento que admite el trauma, el dolor insoportable, lo perecedero, la muerte) puede ser erradicada de lo humano.

Sucede que la guerra, con su dinámica que todo lo absorbe, no hace más que engendrar una interacción que se alimenta de la necesidad más primaria de represión: el ejercicio forzoso de “olvido” de aquello que en la vida resulta apenas tolerable (el eventual carácter cadavérico de nuestro propio cuerpo) es aquí *potenciado*, alcanza un punto límite. Si, como afirmaba Freud en el contexto de sus reflexiones sobre la Primera Guerra Mundial, ante la prepotencia de la guerra la muerte en todas sus formas ya no se deja negar; aquí, *por el contrario*, es la fuerza de la represión la que parece re-describirse a partir de elaboraciones sublimatorias. Es precisamente la necesidad de esa negación primaria de la muerte y del cuerpo-cadáver la que parece usufructuar el Estado terrorista en el relato de Gardini; es lo que alimenta, sin más, las fantasías de purificación del cuerpo.

He ahí, entonces, la primera ficción que expone el relato: la de la posibilidad de un cuerpo-sujeto como integración o síntesis equilibrada (tal como fueron pensadas las primeras formas del cibernético por el poder militar estadounidense), en la que los recuerdos y experiencias anteriores a la amputación, anteriores a la guerra, no sean integrados. Las partes amputadas y los recuerdos plantearán, no obstante, la tensión propia de una presencia

el proceso de adquisición del hábito como remanipulación y renovación del sistema corpóreo, Merleau Ponty presenta un ejemplo que permite visualizar un momento de la génesis de la figura del cibernético. La adaptación del no vidente al empleo del bastón significa para este instalarse en el objeto o, inversamente, hacerlo participar de la voluminosidad de su propio cuerpo, siendo este acto expresión pura del poder que tenemos de dilatar nuestro ser-en-el-mundo o de cambiar nuestra existencia anexándonos a nuevos instrumentos. Por esto, nuestro cuerpo es un sistema abierto al mundo, un correlato del mundo, ya que cuando el bastón se vuelve un instrumento familiar, el mundo de los objetos táctiles *retrocede* y la mano no empieza en la epidermis sino en la punta del bastón. En esta instancia, el hábito no consiste en interpretar las presiones del bastón en la mano, y a estas como signos de un objeto exterior, sino que el hábito nos dispensa de hacerlo. El bastón no es ya para el ciego un objeto sino un instrumento *con* el que percibe, un *apéndice* del cuerpo, una *extensión* de la *síntesis corpórea*. Reorganizar de este modo el sistema corpóreo implica formar un *nuevo nudo de significaciones* en el que los viejos movimientos puedan integrarse en una nueva *entidad motriz equilibrada*.

cuya fuerza radica en su ausencia material: lo abyecto “expulsado” no puede sino ejercer un inevitable llamado.

La ausencia del miembro, como cifra de la subjetividad preciborg, cobrará una presencia arrolladora hacia el final del relato, momento en el que culmina la guerra. El fin de la dinámica autosustentada de lo bélico pondrá en primer plano un nuevo *conflicto* del cuerpo, para el que la tramitación de las experiencias vividas en una unidad corporal-subjetiva ya no es una posibilidad. El cuerpo del soldado Cáseres, al que se le han implantado las partes metálicas, culmina siendo, nuevamente con el advenimiento de la paz, un conflicto de sus partes, “cuerpo que es conflicto de cuerpos”, si se quiere pensar desde la lógica nancyciana.¹¹

A su turno, el soldado Cáseres fue separado de su unidad e instalado en su silla de ruedas. Cada cicatriz del cuerpo le palpitaba como un animal herido:

El discurso terminó con una exhortación que sonaba como un reproche. Cuando los sacaron del galpón, todos tenían las *caras desencajadas, caras de doblemente mutilados*. Sin ceremonias, casi con sigilo, el personal de auxilio los empujó hacia otra pista donde esperaban aviones de transporte. Sobre sus sombras panzonas volaban remolinos de nieve polvorienta, y en los remolinos se enredaban órdenes y gritos. Silla tras silla los subieron en los aviones. [...] En el silencio vibrante de la cabina penumbrosa, caras ausentes, un Cáseres tras otro *como imágenes de un espejo partido, se preparaban para la paz*. (Gardini 168-169)¹²

Al final, con el advenimiento de la paz, y al comienzo del relato, en el hospital, la imagen del silencio habla de una ausencia: la mutilación de un cuerpo expuesta como presencia que no encuentra significación. El silencio es un vacío que el sujeto no puede colmar, una significación que no puede construir, un espacio que no puede abrir a través de su cuerpo.

11 A diferencia de Merleau Ponty, Jean Luc Nancy posteriormente propone, en cambio, que “no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El ‘contra’ [...] es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas. [...] Un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones [...]. Es una colección de colecciones [...] cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma” (21-23).

12 Énfasis añadido.

Por contrapartida, el ruido de la guerra es una “inyección en el cerebro” y su movimiento la sucesión de “camiones militares cargados de ataúdes, helicópteros descargando cadáveres” (Gardini 150-151); el tiempo es pura articulación de “desgarrones y convulsiones” (152), ya no meses o semanas. Lo bélico no permite otra dinámica.

No obstante, la guerra de Malvinas en el texto, antes que una realidad de destrucción sustancial, se exalta a través de una estética futurista: los bombardeos se imprimen como dibujos expresionistas en el firmamento, la sangre roja tiñe la tierra como si esta estuviese menstruando o *pariendo*, la guerra se vuelve poesía convulsionada, manifestación sublime de lo que se abre paso al mundo, *nace* con violencia. Y es que la estetización de lo bélico, terreno fértil para la emergencia del hombre-máquina, resulta un paso determinante en el ensamble de la retórica del proyecto del Estado.

El cuerpo habitando el espacio de la guerra es un cuerpo que se ancla en el *ciclo vital* de esta, y este es, paradójicamente, el ciclo de la muerte, la sucesión de cadáveres como forma que la sustenta. Por eso, para el soldado cíborg reproducir la lógica bélica es ante todo una cuestión de supervivencia. Pero esa supervivencia no se refiere tanto a lo vital en su sentido de autoconservación más primigenia (como sucede en *Los Pichiciegos* de Fogwill), como a cierta “dignidad” subjetiva que intenta hallar, tras la mutilación, un lugar propio en el universo humano. Se trata de encontrar un sentido de la guerra que trascienda el mero discurso redentor, lo bélico es una *fuerza vital* que ha sido motor de la historia, madre legítima de las historias y los cuerpos:

Alrededor la nieve sucia estaba manchada por lamparones de sangre, y era como si la tierra menstruara, renovándose. [...] Y a lo lejos en el horizonte de humo, helicópteros en llamas llovían del cielo como maná [...] entre tanto recordaba, claro que recordaba. Pero las caricias tibias, la humedad salada, los labios entreabiertos, ya no podían compararse con la sangre, el aceite y el humo. Una sensación nueva le hormigueaba en los garfios de acero, en las piernas cromadas. Poco a poco iba *purificándose*. [...] Hace mucho tiempo la tierra vomitó sus vísceras ensangrentadas, manchándose con sus propios excrementos. Después quedó exhausta y las vísceras se convirtieron en cosas brillantes y cristalinas, y en algunas vetas de su corteza la tierra guardaba esos recuerdos, capas geológicas de paz seguidas por nuevos arranques de

violencia. Si uno estudiaba la corteza, sin duda descubriría que la tierra estaba *orgullosa* de sus mutilaciones. (Gardini 163-165)¹³

Cuando la guerra se vuelve la lógica dominante al parecer también produce sus *ontologías* y, con ellas, sus ficciones de *génesis*. No es azaroso, sino necesario y conveniente; porque nada resulta mejor que un nuevo cuerpo, reeducado para la funcionalidad en la guerra. Es precisamente por eso que el proyecto narrativo expuesto en el relato conformará, a partir de una palabra anatomizante, la microfísica de los nuevos cuerpos que se integrarán al andamiaje productivo de lo bélico: modelará el cuerpo cibernético dando forma a su lógica identitaria. La ficción del cuerpo cibernético del soldado y de su génesis es la condición de posibilidad del uso de los cuerpos para la guerra, ficción de valor instrumental en el ejercicio del poder militar.

Ahí radica la forma más productiva de la ficción del poder: en proponer una génesis y una ontología para utilizar el cuerpo mutilado en las primeras líneas de combate; allí donde los “enteros”, cobardes que no han sido templados por el fuego nutricional de la guerra, insistirá el comandante, se niegan a pelear.¹⁴ Por eso en el relato se sucede la ficción de fundación ontológica de los nuevos soldados; se construye la simbología de los MUTIL —su bandera de combate blande orgullosa “un sol sin rayos”, en oposición a la de los enteros (152)— y se adiestran sus cuerpos para el combate en frente directo al enemigo.

13 Énfasis añadido.

14 Las alegorías del soldado como hombre-máquina que encuentra su lógica vital en la guerra se vuelven aún más elocuentes en “Fuerzas de ocupación”, también de Gardini. El relato narra la especulación de los miembros de la fuerza de ocupación de una isla. Imaginan un soldado ideal por su disciplina y abnegación, por su “subordinación y valor”, uno al que se le habría implantado un “mecanismo electrónico” en el cerebro con el fin de que después de muerto se levantara y siguiera luchando. Metáfora de una máquina de matar perfecta y sin costos que encuentra su forma de reproducción genética en el acto de matar, es decir, acoplándose a la lógica bélica. Pasada la batalla o la guerra, a quienes instrumentarían esos implantes solo les bastaría con desactivar el funcionamiento de los cadáveres. Así se obtendría el soldado perfecto, fiel y económico, que constituye el plano maestro del soldado Cáseres en “Primera línea”. Sería interesante pensar este ciclo de cuentos de Gardini, en especial “Fuerzas de ocupación”, en relación con la historieta “Islas” que aparece en el número ocho de la revista *Fierro*. En ella se narra desde el punto de vista británico el levantamiento de soldados kelpers, que son (al igual que los del cuento de Gardini) zombies. Como es posible apreciar, en *Fierro* es insistente el tema de Malvinas.

La ontología que se construye para la guerra, ligada a la *vida*, se traduce o redonda, lógicamente, en la ontología del soldado: se trata de la ficción de un cuerpo sin fisuras (reproductor de un discurso sin fisuras) que encuentra su *leitmotiv* en, y solo en, la guerra. Acatarla parece ser la única opción: en un contexto de completa vulnerabilidad la solución radica en aceptar la propuesta de génesis; como en un gesto borgeano en el que el sujeto encuentra su única libertad (y acaso cierta dignidad) aceptando su *destino*, en este caso, culmina sometiéndose a un proceso de cosificación que se le impone. El soldado que no se construye en la lógica bélica vuelve a la sociedad como una carga para la familia y para el Estado, como “muertos en vida” (157), les advierte desde el inicio el oficial a cargo de los soldados mutilados. La única alternativa es “parirse” como hijos de la guerra, acoplarse al sonido sublime de la metralla y dejar atrás los interrogantes que abre el silencio, en los que la ausencia del miembro se traduce en una ausencia de sentido.

La lógica vital del soldado cibernético culmina tras alcanzar ese clímax: la fundación de su génesis y el principio de formulación de su ética. Ambas ficciones son, por supuesto, hijas de la inclusión de un discurso que, ajeno al primer cuerpo experiencial, ha prefigurado su microfísica y ahora lo conforma. Un discurso que es como el ruido iterativo y rítmico de la guerra:

A media mañana venía el sermón informal del capitán [...] siempre dispuesto a que cada uno pariera el héroe que llevaba dentro. La guerra no es inhumana, decía. Los animales no saben hacer la guerra. No hay nada más humano que la guerra. *No hay nada más humano*, decía con voz cansada y metálica, *que la guerra*.

Antes del mediodía jugaban al básquet. [...] Hasta el juego formaba parte del adiestramiento: tenían que adiestrar ese cuerpo nuevo para ser soldados. Soldados más perfectos, les decía el capitán. Cualquier hombre puede matar, decía, pero sólo ellos eran verdaderos hijos de la guerra. [...] *Tenemos este cuerpo*, decía, *gracias a la metralla del enemigo*. Y se señalaba el garfio retráctil, con orgullo y con odio. (Gardini 159)

Hacia el final, la culminación de la guerra instaurará un tiempo de espera. Pero la espera no será parte del ciclo de la guerra, sino ese momento de descanso que deviene después de la creación bélica como una paz de domingo, insondable, teñida por la angustia que antecede a todo nuevo

comienzo. La espera será el nuevo silencio que se abre en el cuerpo tras la nueva amputación: la de la unidad MUTIL. En la paz, ya les había advertido el comandante a cargo, solo serían lisiados, una carga para el Estado, la familia, la sociedad; cruda imagen de una gratuita derrota para la historia. Tal vez por eso gran parte de los testimonios sigan reivindicando que la guerra fue una vía legítima para la redención de la soberanía de la patria; admitir lo contrario sería enfrentarse a un sinsentido alojado como amputación en el seno del cuerpo mismo. De eso nos hablan aquí las hipérboles del *cyberpunk*: de las repeticiones maquinales que intentan cubrir una ausencia.

iv. Una genealogía digresiva

Allá por 1965 Rodolfo Walsh construía en su obra teatral satírica, *La granada*, una imagen intensa sobre la dinámica militar.¹⁵ En los entretelones de lo que parecería ser un escenario de combate de las Fuerzas Armadas argentinas (aunque, como en toda sátira, ciertos elementos sean universales), un soldado raso alcanza a evitar la detonación de una granada trabando el dispositivo de resortes con su dedo. A partir de ahí, su vida queda indisociablemente ligada al explosivo. El proceso de análisis del problema, en el que el soldado tiene un extenso diálogo con el especialista en explosivos, Fusseli, sirve de excusa para introducir las más brillantes disquisiciones. Sin ser el motivo de este trabajo hacerle justicia a esta obra única de Rodolfo Walsh, cito algunos fragmentos que en su contundencia permiten iluminar, desde otros ángulos, ciertos puntos en relación con la genealogía y la posterior emergencia del cibernético en la década del ochenta:

FUSSELI

Esa granada que usted lleva en la mano pone treinta metros de respeto entre usted y el mundo. [...] Ahora usted está unido a la granada, y la granada a usted, por un vínculo indisoluble. [...] La granada es usted. [...]

Usted era un desgraciado y ahora es *un hombre trágico*... [...]

15 Marcela Arpes, quien fue la comentarista de una versión preliminar de este trabajo en el II Coloquio de Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (Cedintel), tuvo la enorme generosidad de sugerirme la lectura de *La granada* de Rodolfo Walsh; texto que se constituyó luego para mí en un antecedente fundamental para pensar una génesis del cuerpo cibernético en la literatura argentina.

Usted ya no prefiere. *Obedece*. Sus preferencias se han hecho pedazos, y no hay que lamentarlo, porque no valían gran cosa. (*Obra* 247-249)¹⁶

SOLDADO

El Capitán Caride decía que el universo es como una granada que explotó hace mucho, como mil o dos mil años. Je, el que la tenía agarrada, no pudo aguantar. Si no se hubiese cansado, estaríamos todos adentro de la mano de Dios, tranquilitos, sin problemas. Pero él la soltó, a mí me pasan estas cosas... Y, a lo mejor el tipo se murió con la explosión... Morir, qué joda... *¿Me harían un monumento si muero? (Se sienta) Estaría lindo eso. Un monumento de bronce. [...]*

Hoy todos te dicen soldado, ¿te fijaste?, soldado de aquí y soldado de allá. Antes era ché, pibe, negro, colimba. Pero ayer hasta el teniente me trataba de usted-soldado. (260-265)¹⁷

Sobre el hombre-granada recae el peso de la elección entre la vida y la muerte; y la muerte, la detonación, no puede sino plegarse a la lógica de la guerra: habilita, como en “Primera línea”, una estética futurista en la que el ciclo vital se renueva con el estallido de una granada, de la misma forma en la que Dios da inicio al universo. El hombre se transforma en Dios y su cuerpo se *glorifica*, se enaltece por encima de la masa de mortales, se eleva como un busto de hierro, deviene un *héroe trágico*. La metáfora del hombre-granada, cuerpo cuyo propósito vital termina reducido a una instrumentalidad al servicio de la lógica de la guerra, no puede sino pensarse como un antecedente del cuerpo cibernético; pero no solo en tanto el cuerpo físico queda asimilado al explosivo exógeno (motivo central de lo cibernético), sino, en un sentido más profundo, en la medida en que también se sublima una aspiración del sujeto que busca la trascendencia de la carne. Pareciera que aquí también el *deseo* en toda su profundidad queda, siempre tristemente, usufructuado por las fuerzas de dominación. El deseo de trascendencia de la carne, de libertad, encuentra un atajo en la inmolación del sujeto, que se transforma en objeto.

Es, de nuevo, más que nunca aquí en la obra de Walsh, una reescritura de la retórica que Borges lleva a un punto máximo de cristalización en “El

16 Énfasis añadido.

17 Énfasis añadido.

sur”: la única libertad del sujeto se reduce a la elección de un destino prefigurado; solo resta tomar el puñal que le está destinado y lanzarse a la batalla. Irónicamente, como si se tratara de un bovarismo nefasto, encontramos la misma fórmula en las últimas palabras que se le adjudican a Victoria Walsh, oficial de Montoneros: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”. Para su padre y compañero de militancia, la muerte heroica de Vicky, la aceptación estoica de ese destino, significó apegarse a un “sentido del deber” que “la llevó a relegar toda gratificación individual” (citado en Kohan 241-252). No es posible detenerse a llorar a los soldados en medio de la guerra, no importa de quién se trate, analiza con precisión quirúrgica Rodolfo Walsh en sus escritos personales hacia 1976. La lógica del soldado, sea cual sea su bando, supone la supresión de cualquier sentimiento personal. Ya en 1965, el personaje de Fusseli se lo advierte con claridad al soldado en *La granada*: estar consciente del factor determinante de la propia muerte (indefectiblemente determinada por el destino) no es más que una ventaja; aunque, claro, es preciso evitar el contacto con lo *humano*, reprimir esa “simpatía” hacia el prójimo que puede hacer estallar todo precipitadamente, antes de que el objetivo sea alcanzado (Walsh, *Obra* 251).

Otra reflexión, no obstante, crece al parecer detrás del análisis de Walsh: la muerte “gloriosa”, “lúcida”, “razonada” de María Victoria deviene, pocos meses más tarde de las reflexiones presentes en sus escritos personales, en un cuestionamiento a la dirigencia nacional de Montoneros. Algo hace ruido: por primera vez parecería visualizarse que ese imperativo a ultranza, subjetivo y colectivo, de intervención sobre la realidad material los habría arrastrado, dolorosamente, fuera del eje. Tal vez por ello, la réplica que Walsh hace al documento difundido en 1976 por la Conducción Nacional de Montoneros se focaliza en la militarización de los movimientos de vanguardia, el ideologismo descontextualizado, el retroceso en el espacio político y las violaciones que el propio movimiento realizaba (al igual que el gobierno de facto) a las convenciones internacionales, en un ciego avance que desconocía la necesidad de repliegue en las bases populares del partido que le había dado origen al movimiento. “Hay que admitirlo así aunque *duela*”, afirma Walsh en una de sus réplicas (*Los papeles* 11): el enemigo avanza y el capitalismo está lejos de su ocaso final. De la frialdad en la crónica sobre la muerte de su hija, compañera de militancia, al *dolor* que antecede a la

aceptación. En ese reencontrarse con la sensibilidad, algo del soldado se derrumba, se corrompe irrevocablemente al igual que el cuerpo.

v. Conclusión y después...

La reacción cívico militar contra los movimientos sociales que suscitó el peronismo, reacción que se cristaliza con fuerza por primera vez en 1955 con la autodenominada Revolución Libertadora (de la que Walsh nos habla en *Operación Masacre*), determinó el fin abrupto del segundo gobierno de Perón y su proscripción; pero también dispuso un uso de los cuerpos singular por lo menos hasta 1983, fecha que marca la reapertura de un periodo democrático que tiene continuidad hasta nuestros días. El Estado terrorista construyó su poder material y simbólicamente sustrajo y sometió los cuerpos disidentes mediante la tortura y la muerte y, en su ocaso, transformó otras tantas subjetividades civiles en instrumentos del proyecto que se escondía detrás de la leva para la guerra de Malvinas; construyó discursos fundadores al servicio del poder militar que se basaron en la revocación de derechos irrenunciables, civiles y humanos. La subjetividad y el cuerpo que se subyugan frente a la prepotencia del proyecto se justifican en los discursos que lo formulan: prometen al sujeto una trascendencia, más allá de la muerte, que se paga con la anulación de la subjetividad misma. Un hombre que es en potencia una granada o un soldado que se inmola en la primera línea de combate frente al enemigo son héroes trágicos que nacen en la lógica de la guerra a costa de la muerte de los cuerpos potencialmente deseantes.

Esta incipiente genealogía que va de Walsh a Gardini, de lo “protocíborg” a lo cíborg, tal vez habla, en la literatura, de esa abyección de lo más propiamente humano de los cuerpos, que parece condición necesaria para la supervivencia en la guerra. Expulsar lo deseante del cuerpo, dejar al cuerpo volverse instrumental a costa de cierta anulación de la subjetividad, es una condición de supervivencia cuya retribución se anuda en la promesa de trascendencia. Trascendencia del recuerdo del sujeto más allá de la muerte o de un proyecto de generación que se caracterizó por la grandeza en todas sus formas: esto último prometía la Conducción Nacional de Montoneros en los documentos contra los que Walsh esgrimía sus argumentos, marcando las similitudes entre el devenir (errado) de los movimientos de vanguardia y aquello mismo que combatían. Discursos impregnados de un espíritu

triumfalista ajeno a la realidad, militarización acrítica y aislamiento fueron algunos de los componentes que propiciaron la entrega baldía de los cuerpos en la contraofensiva de 1979. Walsh no llegó a verla, pero marcó en aquella ocasión con lucidez la matriz que desencadenaría luego la tragedia.

Es por eso que las metáforas del cuerpo-máquina deben observarse en ese panorama amplio. Un puñado doloroso de décadas que se caracterizaron por la utilización instrumental de los cuerpos no puede sino sublimarse en las metáforas maquinales más sensibles; finalmente, en la imagen del cibernético en la guerra de Malvinas. Y es por eso asimismo que para construir una conceptualización de la figura del cibernético de ese periodo no sirve pensar el cuerpo ni a modo de una red abierta de circulación del deseo, como lo hicieron Deleuze y Guattari, ni desde el redireccionamiento que hace Donna Haraway de la figura del cibernético en su emblemático “Manifiesto *cyborg*”, en el que lo convierte en cifra revolucionaria de una nueva ontología que permitiría pensar la apertura de lo humano a lo transgenérico, esto es: libre de las normatividades impuestas por (y al servicio de) la lógica capitalista dominante (Haraway).

Tal vez Deleuze, Guattari y Haraway sí sirvan para reflexionar sobre lo que vino poco después: las portadas que Oscar Chichoni hacía para la revista *Fierro* a comienzos de la primavera alfonsinista (en donde quizá no sea desatinado leer una fusión de pasaje entre el cuerpo metálico y otro, inexplorado por décadas, que se encuentra en pleno goce), las performances poéticas de los años ochenta y todo aquello que de alguna manera se cifró en el espíritu que el grupo Virus llevó a su clímax en “Superficies del placer”. El cuerpo que se abre a la democracia se enfrenta a explorar las potencialidades éticas de su propio deseo. La década del ochenta reclamó una pronta entrega de ese cuerpo postergado, liberado a su deseo. Esta nueva consciencia del cuerpo tal vez se refleje en el gesto de los integrantes de Virus, quienes, a diferencia de la mayoría de los músicos del momento, tuvieron la lucidez de negarse a participar en el recital que el Estado terrorista organizó en 1982 para juntar fondos (que finalmente nunca se vieron) destinados a los combatientes de Malvinas. Y es que ya todo se trataba de otra cosa: el cuerpo comenzaba a ejercer resistencia a la cosificación y al uso instrumental. De algún modo, las metáforas del cibernético permiten volver a pensar todo el problema del cuerpo en la literatura argentina, de nuevo, desde otros enfoques.

Obras citadas

- Blanco, Oscar, Adriana Imperatore, y Martín Kohan. "Trashumantes en la neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas". *Espacios* 13 (1993): 82-86. Impreso.
- Casanova, Pascale. "Consécration et accumulation de capital littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 7-20. Impreso.
- Clynes, Manfred, y Nathan Kline. "Cyborgs and Space". *Astronautics* (1960): 26-76. Impreso.
- Coleridge, Samuel. "Hamlet". *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*. Londres: George Bell and Sons, 1904. 471-475. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira, 1996. Impreso.
- . *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1980. Impreso.
- . *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Freud, Sigmund. "De guerra y de muerte. Temas de actualidad" y "La transitoriedad". *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. 273-312. Impreso.
- Gardini, Carlos. *Primera línea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Impreso.
- Gouanvic, Jean-Marc. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université, 1999. Impreso.
- Guber, Rosana. *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Antropofagia, 2004. Impreso.
- Haraway, Donna. "A manifesto for cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's". *The Haraway Reader*. Comp. Donna Haraway. 1985. Londres: Routledge, 2004. 7-46. Impreso.
- Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000. Impreso.

- Martínez, Luciana. “Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987)”. *Sendebarr. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada* 21 (2010): 109-138. Web. 11 de marzo del 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La fenomenología de la percepción*. 1945. Ciudad de México: FCE, 1957. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2007. Impreso.
- Pérez Rasetti, Carlos. “Metamorfosis del enemigo. Ciencia ficción bélica de Oesterheld a Gardini”. *Semiosis ilimitada* 1 (2002): 218-230. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia”. *Punto de Vista* 49 (1994): 11-15. Impreso.
- Speranza, Graciela, y Fernando Cittadini. *Partes de la guerra. Malvinas 1982*. Buenos Aires: Edhasa, 1995. Impreso.
- Svetliza, Exequiel. “La guerra inolvidable: el recuerdo de Malvinas en la literatura y el cine argentino”. *Actas de VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 10, 11 y 12 de noviembre del 2011, Universidad de Buenos Aires. Web. 15 de marzo del 2015.
- . “Malvinas: una lectura semiótica de la representación literaria”. *Actas del III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, 24, 25 y 26 de abril del 2013, Universidad Nacional de Rosario, Centro Cultural Parque España. Web. 15 de marzo del 2015.
- Vitullo, Julieta. “Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentino”. Tesis de doctorado. Nueva Jersey: The State University of New Jersey, 2007. Web. 8 de marzo del 2014.
- Walsh, Rodolfo. *Los papeles de Walsh*. Buenos Aires: Cuadernos del peronismo montonero auténtico, 1979. Impreso.
- . *Obra literaria completa*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1981. Impreso.

Bibliografía

- Blaustein, Eduardo y Martín Zubieta. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- Ceserani, Gian Paolo. *Los falsos adanes. Historia y mito de los autómatas*. Caracas: Tiempo nuevo, 1969. Impreso.

- Escudero, Lucrecia. *Malvinas: El Gran relato. Fuentes y rumores en información de guerra*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.
- Haney, William. *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction*. Nueva York: Rodopi, 2006.
- Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 7-46. Impreso.
- Menéndez, María Isabel. *La "comunidad imaginada" en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- Sibila, Paula. *El Hombre Postorgánico. Cuerpo, Subjetividad y Tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE, 2009. Impreso.

Sobre la autora

Luciana Martínez es doctora en Humanidades y Artes (Mención en Literatura) por la Universidad Nacional de Rosario. Su investigación doctoral, dedicada a las relaciones entre literatura y ciencia en el Río de la Plata, obtuvo el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). En lo que a investigación respecta, la doctora Martínez ha publicado trabajos en revistas radicadas en distintas universidades de Brasil, España, Francia, México y Argentina. Otros de sus escritos fueron compilados, además, en volúmenes preparados por Sandra Contreras, Alberto Giordano y Ezequiel De Rosso. Ha participado también en numerosos congresos y encuentros académicos, tanto nacionales como internacionales. Actualmente, se desempeña como docente en la mencionada universidad y desarrolla un proyecto de investigación posdoctoral también financiado por el Conicet.

Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad

Paula Fleisner

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

pfleisner@gmail.com

En este artículo trazaré, para comenzar, el marco teórico desde el cual se hace evidente la relevancia de la literatura en la filosofía de la animalidad actual. En segundo lugar, analizaré algunas obras en las que el amor entre animales humanos y perros es figurado con el objetivo de reestabilizar la subjetividad perdida en el mundo moderno. En tercer lugar, señalaré la especificidad de la literatura infantil en el ejercicio de pensar la alteridad no humana y, finalmente, ofreceré una lectura de *Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre*, de Graciela Montes, bajo la hipótesis de que en esta novela infantil se manifiestan elementos imprescindibles tanto para una crítica del trato humanista de los animales “domésticos”, como para un pensamiento del amor interespecies por venir: un amor ya no sostenido en el acceso a algún ser interior del otro (perro o humano) sino en la máxima opacidad de los extraños.

Palabras clave: poshumanismo; filosofía de la animalidad; literatura infantil.

Cómo citar este artículo (MLA): Fleisner, Paula. “Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 111-138.

Artículo de reflexión. Recibido: 29/06/16; aceptado: 30/08/16.



Life of Dogs: between Children's Literature and Philosophy of Animality.

In this article, I will start with an outline of the theoretical framework from which the relevance of literature to the current philosophy of animality becomes clear. Secondly, I will review some works in which love between human animals and dogs is figured with the aim of reestablishing the subjectivity lost in the modern world. Thirdly, I will point out the specificity of children's literature in the exercise of thinking about non-human alterity, and finally, I will give a reading of *Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre* (Adventures and misadventures of Poordog the Starved) by Graciela Montes, under the hypothesis that this children's novel manifests essential elements for a criticism of the humanistic treatment of "domestic" animals, and for a reflection on interspecies love to come: a love no longer sustained by access to the interior being of another (dog or human) but by the maximum opacity of strangers.

Keywords: posthumanism; philosophy of animality; children's literature.

Vida de cães: entre literatura infantil e filosofia da animalidade

Neste artigo tracei, para começar, o marco teórico a partir do qual se evidencia a relevância da literatura na filosofia da animalidade atual. Em segundo lugar, analisarei algumas obras nas quais o amor entre animais humanos e cães é figurado com o objetivo de re-estabilizar a subjetividade perdida no mundo moderno. Em terceiro lugar, sinalizarei a especificidade da literatura infantil no exercício de pensar a alteridade não humana e, finalmente, apresentarei uma leitura de *Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre*, de Graciela Montes, sob a hipótese de que nesta novela infantil manifestam-se elementos imprescindíveis tanto para uma crítica do tratamento humanista dos animais "domésticos" quanto para um pensamento do amor interespecies por vir: um amor já não mantido no acesso a algum ser interior do outro (cão ou humano), senão na máxima invisibilidade dos desconhecidos.

Palavras-chave: pós-humanismo; filosofia da animalidade; literatura infantil.

Le he dado un nombre a mi dolor y lo llamo “perro” —él es tan fiel, tan impertinente y desvergonzado, tan entretenido, tan inteligente como cualquier otro perro— y lo puedo mandar y dejar caer sobre él mis malos humores: así como otros hacen con sus perros, sirvientes y esposas.

Nietzsche, *La ciencia jovial*

Todo el saber, la totalidad de las preguntas
y respuestas están contenidas en los perros.

Kafka, “Investigaciones de un perro”

LAS COORDENADAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DE LA filosofía posnietzscheana, y sus derivas poshumanistas, han abierto la posibilidad de pensar la comunidad entre los animales humanos y los animales así llamados “mascotas”, en particular los perros.¹ En esta oportunidad plantearé algunas cuestiones en torno a la ficcionalización de la afectividad (entendida como percepción y como emotividad) perruna y al vínculo entre hombres y canes, tal y como se presenta en la literatura de perros. Me detendré, entonces, en algunas obras de ficción en las que se conjetura acerca de la percepción canina del mundo circundante y las relaciones afectivas entre ambas especies, analizando particularmente una novela infantil argentina.

Lejos de la construcción de una mirada digerida de la “realidad adulta” con la que se buscara domesticar a los niños (“ponerle un corral”, como reza el título de uno de sus libros de ensayos),² la vasta obra literaria infantil de Graciela Montes se caracteriza por una defensa de la imaginación como suelo común de la infancia y de la literatura que permite fantasear mundos perceptivos diversos y no necesariamente antropocentrados. Mundos más allá de las barreras impuestas por los espacios habituales de socialización de los niños que a veces se limitan a transmitir los prejuicios y los modos de valoración de una cultura determinada. La tarea literaria de Montes, por lo demás, no se agota en su propia producción —que incluye trabajos en

1 Sobre la temática he publicado “Amores perros. Figuraciones artísticas y comunidades reales entre canes y humanos” en *Instantes y Azares, escrituras nietzscheanas* y “O sublime animal. Uma leitura a contramão da experiência sensível da (in)dignidade humana” en el libro *O trágico, o sublime e a melancolia*, vol. 2, compilado por Verlaine Freitas, Rachel Costa y Debora Pazetto.

2 Me refiero a *El corral de la infancia* de Graciela Montes.

colaboración con ilustradores para niños que no leen, novelas para primeros lectores, poemarios e, incluso, novelas para adultos— sino que ha sabido ser una gran lectora e intérprete novedosa de los clásicos de la literatura infantil, como Perrault, Carroll o Andersen; de este modo ha devuelto a las historias su carácter de mediadoras entre el juego de las vidas infantiles y el de la vida literaria, y ha habilitado perspectivas diversas sobre los grandes relatos que contribuyeron a la cosmovisión occidental.³ Es por ello que he elegido una novela de esta escritora argentina para pensar los posibles aportes de la literatura infantil a los estudios filosóficos sobre la animalidad, pues se trata de una narrativa que invita a la seria exploración de modos sensitivos y afectivos no humanos sin concesiones moralistas al prejuicio de la primacía de lo humano.

1. La cuestión animal entre filosofía y arte

Casi desde sus comienzos, la filosofía fue el discurso encargado de sentenciar la separación de lo viviente, garantizar la incomunicabilidad de las especies y legislar la habitabilidad del planeta Tierra con un gesto centrípeto desde la humanidad autorreferencial. La modernidad filosófica —con su principal invento conceptual, el sujeto— logró además una posición de privilegio única para el hombre en el mundo secularizado que conservaba, no obstante, su estructura jerárquica; así, aseguraba el dominio como modo eminente de relación con todo aquello que se representara, dentro y fuera de la especie, como lo *otro* del hombre (entendido este último como: varón, blanco, europeo, burgués, heterosexual, etc.).

La crítica a la omnipotencia de la subjetividad moderna, iniciada ya a fines del siglo XIX por Nietzsche, trajo como consecuencia la necesidad de pensar —más allá o más acá de la humanidad— posibilidades de relación con el mundo (natural y cultural —la distinción misma se volvió inestable—) que no se agotaran en una mera ampliación de la definición de lo humano (por ejemplo, la inclusión de la mujer y de los niños en la especie a partir de la ampliación de sus derechos).

3 Basta mencionar algunas de sus obras más interesantes desde el punto de vista aquí abordado: *Historia de un amor exagerado*, *Y el árbol siguió creciendo*, *Un gato como cualquiera* y *Otroso*.

Después de la primera mitad del siglo xx, una nueva concepción de la alteridad fue abriéndose paso en los discursos filosóficos dando lugar al poshumanismo, una corriente interdisciplinaria de pensamiento que busca desubicar al hombre de su centro presuntamente puro, “original y originante”, y localizarlo en la horizontalidad (la inmanencia, podríamos decir) de relaciones “contaminantes y contaminadas” (Amodio v). Así, se habilitaba la oportunidad de pensar al otro más allá y más acá de los límites impuestos por la especie (la mujer, el niño, el judío, el gay, etc.), en la animalidad o la vegetalidad, e, incluso, más allá (o más acá) de la primacía de lo orgánico, en la mineralidad o en lo maquínico.⁴

En el caso de la filosofía de la animalidad surgida a partir de este nuevo paradigma, se trata de pensar una heterorreferencialidad que da cuenta de un otro que ya no es un otro-de-mí sino un otro-conmigo, y que plantea la idea de una “comunidad trans-específica” (Adorni 12). Desde el último decenio del siglo pasado, la filosofía se ha abocado, cada vez con mayor interés y desde diversos puntos de partida,⁵ a un pensamiento de los animales crítico sobre la relación de usufructo irrestricto, ya sea desde un punto de vista material/carnal —asesinato, tortura o sacrificio con distintos propósitos—, como desde un punto de vista “especulativo” —en tanto que espejos de nuestra propia oscuridad o como “receptáculo de nuestras fobias” (Adorni 11).

Habiendo partido de una sospecha acerca de los modos subsidiarios de pensar los animales,⁶ la filosofía comenzó rápidamente a preguntarse por la animalidad en el hombre,⁷ dando cuenta del terror que dicha pregunta produce, en la medida en que nos enfrenta con nuestra finitud y nuestra

4 Dejo aquí únicamente señaladas estas líneas de investigación abiertas por el poshumanismo, puesto que me ocuparé exclusivamente de una parte de la filosofía de la animalidad surgida de este paradigma. Al respecto véanse, por ejemplo, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, de Michael Marder, o el libro colectivo *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*, editado por Jeffrey Cohen.

5 Entre los cuales se encuentran la fenomenología, la deconstrucción, el pensamiento posdeleuzeano, etc. Me interesa aquí reconstruir la cuestión desde la perspectiva italiana porque parte de la línea deconstructiva nietzscheano-derrideana que no busca reconstruir una esencia última de lo humano o de lo animal, sino que intenta, por un lado, desactivar sus efectos y, por otro, pensar desde una perspectiva no metafísica.

6 Por ejemplo: *Des animaux et des hommes: Anthologie des textes remarquables, écrits sur le sujet, du xv^e siècle à nos jours*, de Luc Ferry y Claudine Germe; *Les zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, de Amelle Le Bras-Chopard, y *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, de Élisabeth Fontenay.

7 Es el caso de *Láperto. L'uomo e l'animale*, de Giorgio Agamben, y también de *Filosofia dell'animalità*, de Felice Cimmatti.

corporalidad —después de todo, la muerte y la materia acaso constituyan las principales objeciones a casi todos los sistemas filosóficos inventados por Occidente—. Luego de Auschwitz, pero no solo por ello, también fue necesario preguntar por la bestialización de lo humano: por el trabajo humanista de despojar de los rasgos de la especie a una parte de la población con el objetivo de disponer de los cuerpos y de las vidas de animales humanos considerados inferiores precisamente desde un punto de vista biológico.⁸ Finalmente algo así como una “filosofía de la animalidad” se hizo posible cuando la indisciplina del poshumanismo hubo discutido el especismo —la separación de los vivientes en aras de mantenerlos unidos jerárquicamente—, y conceptos como el “devenir-animal” deleuzeano-guattariano o el *animot* derridiano⁹ comenzaron a circular y dieron lugar a modos de pensar y de imaginar la radical alteridad de cualquier forma de vida. Hoy, como señala Caffo, “la animalidad está por doquier” y es una de las imágenes más frecuentes para pensar lo poshumano contemporáneo, en la medida en que se la piensa como forma de vida cualquiera, inconmensurable y no confrontable con otras: “la vida única que cada uno de nosotros vive [...], la muerte única que cada uno de nosotros muere [...], el cuerpo que envejece que cada uno de nosotros representa” (“L’animalità” 28). Y ese “nos-otros” es, por supuesto, interespecial: si todo animal es un sistema de referencias (Uexküll) y todo sistema de referencia es equivalente a todos los otros sistemas de referencia (teoría de la relatividad general), entonces los animales fuera de nosotros son equivalentes al animal dentro de nosotros, afirma Caffo (29-30), equivalentes al animal que luego estamos si(gui)endo, podría haber dicho Derrida.

Desde esta perspectiva, que la animalidad sea una “imagen” no implica que se trate de una idea abstracta, lo que la devolvería al seno del *logos* que la circunscribe y explica (logocentrismo), sino que, en su materialidad, la imagen de la animalidad es ella misma arte: construcción de acuerdo a reglas que se formulan y se agotan en la misma creación y que, no obstante, no se sostiene en la racionalidad como cualidad especial del *Homo*

8 Véanse al respecto “Animales kaffianos: el murmullo de lo anónimo”, de Mónica B. Cragnolini, y *Un arte per l'altro. L'animale nella filosofia e nell'arte*, de Leonardo Caffo y Valentina Sonzogni.

9 Véanse *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y *El animal que luego estoy si(gui)endo*, de Jacques Derrida.

sapiens. Se sostiene, en todo caso, en formas de expresión diversas y menos “humanas” en la medida en que son impuras e híbridas y que incluyen la percepción y la sensibilidad. Es por ello, quizás, que el arte se constituye como un espacio de fantasía y conjetura privilegiado para pensar los modos de estar/ser juntos entre los animales así llamados “humanos” y aquellos llamados “mascotas” —de los que hablaremos particularmente en lo que sigue— dado que ambos son seres híbridos, intermedios, artificiales, a quienes no puede atribuirse ya naturaleza esencial alguna: si el “hombre” es el umbral en el que se recortan y se mantienen unidos la posibilidad de los seres racionales inmateriales y la realidad de las bestias irracionales, la “mascota” es la peligrosa zona gris —construida por el animal humano para afianzarse en un “hogar” que lo proteja y separe— en la que el animal salvaje se encuentra con el humano.¹⁰ El arte posibilita una transgresión de lo real, una figuración de mundos perceptivos alternativos y una exploración de los vínculos amorosos entre los vivientes en su “ser-así” —ni necesarios ni contingentes—, en una mutua y perfecta exposición constante: no una *athesis* sino una “*aisthesis*, una sensación eterna”, dirá Agamben en sus consideraciones sobre lo irreparable.¹¹

Una comunidad de vivientes en donde un libre uso sin disponibilidad reemplace a la propiedad, la sustituibilidad a la representación y la ausencia de vínculo identitario a la pertenencia, puede ser pensada especialmente desde la literatura. Aunque esta ha sido muchas veces cómplice de la transformación de los animales en metáforas de una subjetividad herida y perdida en la inmensidad de un mundo cada vez más hostil (como tendremos la oportunidad de revisar en el apartado III), también es cierto que ha logrado, siguiendo los pasos del bestiario kafkiano, romper la comodidad del lenguaje metafórico e imaginar, tras la de-sujeción, formas de vida no humanas, impersonales, habitantes de una zona de no-conocimiento, que nos invitan a “mantenernos en armónica relación con aquello que se nos

10 A. Franklin señala que las mascotas proporcionan “seguridad ontológica” en un mundo, el moderno, que se nos presenta como inestable y amenazador; E. Leache las llama “animales hombres” en la medida en que transgreden las fronteras entre los animales (salvajes o de cría) y los seres humanos con los que habitan (citados en Fudge 33-34).

11 Dice Agamben: “No el ser absolutamente no puesto y sin relación (*athesis*), ni el ser puesto, relativo y facticio, sino una exposición y una facticidad eternas: *aisthesis*, una sensación eterna” (*La comunidad* 82); y, un poco más adelante, afirma: “Ver simplemente algo en su ser-así: irreparable, pero no por esto necesario; así, pero no por esto contingente —es el amor” (88). La traducción es mía.

escapa” (Agamben, “L’ultimo” 162). La entrega al más completo desconocimiento como modo de experiencia de la otredad animal ha sido, en efecto, explorada por la literatura en tanto figuración de una forma de vínculo no reductivo de los animales a simples émulos de los humanos.

En un texto de referencia para estas temáticas, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Derrida señala dos cuestiones que resultan imprescindibles para la argumentación que aquí intento plantear: por un lado, da cuenta de la taxonomía jerarquizante que implica el uso del término “animal”, abstracto, para designar una multiplicidad de singularidades. Allí afirma: “no hay el Animal en singular general, separado del hombre por un solo límite indivisible. Es preciso afrontar que hay unos ‘seres vivos’ cuya pluralidad no se deja reunir en una sola figura de la animalidad simplemente opuesta a la humanidad” (65). No hacerlo, advierte, no es solo una pereza del pensamiento sino también un crimen, crimen sobre el cual la “humanidad” está erigida hasta hoy. Frente al pseudoconcepto de animal, Derrida propondrá el de *animot*, mezcla diversa de animales y palabra (*mot*) que nos lleva a “la experiencia referencial de la cosa *como tal*” (65). No por la exigencia de hiperespecialización que rige los parámetros de “calidad” de nuestras disciplinas académicas, sino teniendo en cuenta esta indicación derrideana es que me limitaré en este trabajo a un análisis menor dentro del terreno general de la filosofía de la animalidad. Son los “animales de compañía”, esos ejemplares “degradados” del Animal-figura de lo salvaje, más específicamente aún, los perros, esos seres menguados *diseñados* para la obediencia e, incluso, más reducido aún, los perros sin pertenencia “racial” definida, aquellos a los que no puede atribuirse determinación genética precisa (guardianes, cariñosos, cazadores, etc.), los que orientan este trabajo. Pues, como bien sugiere Fudge, incluso circunscribiéndose a los animales llamados mascotas, probablemente muy distintas sean las filosofías que reflexionan con perros de las filosofías que lo hacen con gatos (99). Observación a la que yo agregaría: muy distintas serán también las filosofías que reflexionan con ‘perros *cualquiera*’ de las filosofías que lo hacen desde la seguridad etológica de ejemplares *purebred* de alguna raza en particular.¹²

12 Me refiero aquí a la distancia que encuentro entre el planteo de un “perrismo tercermundista”, como el que aquí trato de pensar, respecto de filosofías como las de Donna Haraway, que filosofa desde el vínculo con su perra Cayenne Pepper, una pastora australiana con papeles que acreditan su pureza y con la que practica un deporte llamado *agility* (16).

Por otro lado, Derrida afirma que el problema central del pensamiento occidental, de Descartes a Lacan, reside en haber considerado al animal no humano como incapaz de responder, predeterminado por un programa genético que lo obliga a reaccionar pero lo inhabilita para dar respuesta. Los filósofos, en efecto, no habrían tenido en cuenta las diferencias específicas, ni las distintas formas de tortura y muerte que el animal humano ejerce con distintos propósitos a la diversidad de los animales con los que se encuentra, ni la posibilidad de que los humanos se vean mirados por el animal del que hablan. El discurso de la dominación, en nombre del cual se ejerce una violencia constante y no punible a los animales más diversos, está presente en todos los ámbitos en los que se trata la cuestión del animal (zoología, etología, antropología, ontología y zoo-bio-genética), dice Derrida (109). Este discurso se sostiene en la premisa indiscutida de un “yo soy”, que circunscribe e inmuniza lo humano más acá de su pertenencia al reino animal y limita toda pregunta por la alteridad a ese concepto-criterio. Por ello, alejándose del cuestionamiento por la esencia del animal, Derrida se pregunta: “¿y si el animal respondiese...?” (23).

Con este interrogante se deja planteada la posibilidad de algo más que una respuesta a través de la mirada (la gata que lo mira desnudo en el baño) o de la interacción en la diversidad. La respuesta es también el fabuloso, fantasmático, salto al abismo de un animal autobiográfico: un animal que pudiese contar, no ya únicamente el animal humano que luego estoy si(gui)endo, sino alguno de los múltiples animales que pueblan la Tierra, que pudiese, como afirma Caffo, contar su dolor por la “exclusión forzada de su existencia de la dimensión moral que, como especie [los animales humanos], hemos operado” (“Alterità non umana” 4). Así como sucede con el búfalo de la película de Pietro Marcello, *Bella e perduta*, una de las prestaciones más importantes del arte al pensamiento poshumano es la de dar voz a los animales sufrientes, la de posibilitar que los animales dejen huellas del dolor al que se los somete atrapados como están en el cálculo del sujeto, y de que dejen testimonio de su mundo perceptual y emotivo.¹³ El arte

13 En este sentido, habría que tener en cuenta la teoría del testimonio que propone Agamben para pensar la lógica entre el musulmán que muere en el campo de exterminio y el sobreviviente que cuenta lo acaecido. Si bien el análisis agambeniano se circunscribe a lo humano (aunque se trate del límite mismo de la humanidad: la vida desnuda a la que se despojó de todo rasgo específico), es posible pensar esa lógica de subjetivación y desubjetivación entre ejemplares de distintas especies. Importante, además, es tener

puede, entonces, contar el testimonio que los animales dejan, impedir que su huella se borre, producir una “narración desinteresada para salvar, y para salvarnos, de la banalidad del mal humano” (Caffo, “Alterità non umana” 8).

De modo particular, la literatura puede pensarse como un modo de concebir, para el lenguaje humano, un uso no necesariamente anclado en la comunicación o la cognición de una esencia negativa humana, sino un uso, por el contrario, *inoperoso*, inhumano, impersonal, anónimo, de un viviente cualquiera (*quodlibet*) que en su singularidad sabotea los dispositivos que separan para mantener unidas las especies en un orden (*taxis*).¹⁴ Pero antes de avanzar sobre la particularidad de la literatura a la hora de dar cuenta de la vida animal, aminoremos un poco el tranco y demos cuenta, al menos brevemente, de las condiciones materiales de la vida de un perro en las sociedades contemporáneas, sociedades en las que no solo diariamente se masacra la vida sino que la vida es creada especialmente para poder masacrarla (pues, a no olvidarlo, toda la industria animal está sostenida sobre la dinámica del genocidio).¹⁵ Y, sin embargo, ¿no se salva el perro de esta lógica sacrificial, al ser el gran elegido para la compañía?

II. El petichismo de la mercancía, el perro en la economía del sistema domesticatorio

Tal como lo imaginara Horkheimer, el infierno animal es el sótano en el que se sostiene el rascacielos del poder capitalista: debajo de la miseria que produce el colonialismo, debajo incluso de los millones de *coolies* que perecen en la Tierra, está el “indescriptible, inimaginable sufrimiento de

en cuenta que esta posibilidad de salir de sí para dar cuenta del otro es pensada de modo eminente a partir de la tarea poética (literaria podríamos decir nosotros, de modo más general) que se evidencia en la carta de Keats a John Woodhouse fechada el 27 de octubre de 1818 (citada en Agamben, *Quel che resta* 104-105). De este modo, se intenta aportar aquí algunos elementos para la construcción de una especie de teoría del testimonio por fuera del sujeto que piense la literatura como modo eminente de imaginar la percepción otra, el dolor otro, el amor otro de un perro que, sin vocación genética específica, sobrevive y vive en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, el “conurbano bonaerense” (lugar por excelencia para toda criatura olvidada de un dios), donde se concentra la mayor cantidad de población humana de Argentina.

14 Una idea del lenguaje y de la literatura que no se agota en la función comunicativa e informativa, puede leerse en *Il fuoco e il racconto*, de Agamben (39-60, 113-142).

15 Al respecto, véase *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animal and the Holocaust*, de Charles Patterson.

los animales en la sociedad humana, el sudor, la sangre, la desesperación de los animales” (66): el matadero que sostiene ese alto edificio desde cuyas ventanas superiores puede verse un hermoso cielo estrellado.¹⁶ Esto podría hacernos pensar que los animales “de compañía” llevan la mejor parte en esta estructura general de la lógica del capital, dado que, salvo excepciones como el Festival de la carne de perro de Yulin, no son exterminados diariamente sino que solo se les exige su decoratividad (gatos), exotividad (chanchos) o, en el menos sofisticado de los casos, su incondicionalidad y máxima dependencia afectiva (perros).

No obstante, el proceso de domesticación es la cruenta e infinita tarea zootécnica de adaptación óptima a unas necesidades humanas que ningún discurso científico ha podido determinar de manera definitiva. La domesticación y todos los procesos técnicos serviles a ella, explica Digard, tienen una dimensión exclusivamente humana. No se trata de una acción sobre el animal sino de una acción para el hombre, y lo que produce, lo que se busca producir, es el poder del hombre sobre el animal. La acción domesticadora tiene en sí su propio fin: busca crear una imagen del hombre como todopoderoso en relación a la vida de los otros (en este caso los animales adaptados, modificados y creados con supuestos fines específicos).

Tal vez a eso se deba, continúa Digard, que los animales domésticos sean indefinibles; no tienen, en efecto, rasgos comunes que los identifiquen como grupo. Un examen histórico muestra que la lista se amplía y restringe más allá de la zoología: habría unas doscientas especies entre los indiscutiblemente domésticos, los discutibles y aquellos que alcanzaron un cierto grado de domesticación. Como contracara del poder humano, sin embargo, a pesar de todos nuestros intentos dominadores, una especie no puede jamás ser considerada como totalmente domesticada, advierte el etnólogo.

En todo sistema domesticatorio hay una combinación de factores biológicos, técnicos y humanos que caracterizan la utilización de un

16 Sobre la importancia de la reflexión horkheimeriana del sufrimiento animal, véase también el aforismo “Hombre y animal” en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (291-298). Primordial resulta que el objetivo general de este libro conjunto sea la descripción de una lógica del dominio, la capitalista, que una vez instalada como relación fundamental del sujeto con la naturaleza, alcanza incluso la relación entre humanos, posibilitando el exterminio de animales de la misma especie. El aforismo de *Crepúsculo*, “El rascacielos” (que aquí cito en su traducción al inglés), es citado, en su versión italiana, por Leonardo Caffo en “Alterità non umana” (7-8).

animal en una región dada (Digard, *L'homme* 176): todo aquí es histórico e inestable, no importa cuán pulcra y libre de asuntos “humanos” (aspectos morales, sociales o culturales) parezca la zootecnia como ciencia aplicada. El sistema domesticatorio occidental, por su parte, se caracteriza por un doble movimiento que acaso garantice la más perfecta de las dominaciones: la promoción de animales de compañía y el simultáneo apartamiento de los animales de granja. Por un lado, una hiperdomesticación (sobrepotección, sobrevaloración de los animales “familiares”), por el otro, una desdomesticación (maltrato y marginalización de los animales de granja).

En un artículo escrito para un volumen colectivo interdisciplinario sobre la condición animal, Digard estudia particularmente el extraño fenómeno de los animales de compañía a partir de la constatación de una “tendencia humana a rodearse de animales, sin motivos económicos o utilitarios precisos” (“La compagnie” 1035). Allí retoma el término “petichismo” (introducido originalmente por K. Szasz) para describir la situación moderna de los animales de compañía a los que se integra en la intimidad de las familias, especialmente como niños sustitutos (para cubrir la necesidad de maternar de las mujeres y la necesidad de los varones de ejercer la autoridad). De este modo, los animales son amados, protegidos y educados, para mejor continuidad del sistema capitalista de dominación: como objetos de afecto elegidos, nos afianzan como consumidores especiales (de allí la selectividad del amor, que explica Digard a partir de un sistema de oposiciones: la cinofilia va acompañada de una catofobia, por ejemplo); como potenciales consumidores especiales, ellos mismos garantizan la prosperidad de las industrias alimentarias, las clínicas y toda la gama de servicios específicos de cuidados.

Los animales de compañía, entonces, se vuelven objetos de nuestra pasión (fetiches) en tanto son mercancías fantasmagóricas a las que jamás consideramos en su materialidad. Es lo que significan para nosotros lo que les otorga ese lugar de privilegio entre los animales hostigados de los modos más diversos por la humanidad. La injusticia del capital, como lo vio Horkheimer, alcanza, no obstante, a todos los animales: “lo que amamos en [los animales de compañía] es su dependencia y la imagen de nosotros que nos devuelven” (Digard, “La compagnie” 1044): nuestra superioridad, indispensabilidad y omnipotencia. Esa intimidad con los hombres les ha costado solamente la inutilidad: la absoluta disponibilidad para garantizar

la reconciliación de los humanos con su comportamiento asesino para con otras especies a las que históricamente les tocó ser alimento, objeto de crueldades “deportivas” o salvajes exóticos dignos de exponerse en un museo de animales. Todos ellos, no obstante, siempre usados para la fruición material o estética de la especie humana.

¿Cuál es la especificidad del perro en el sistema domesticatorio occidental? A diferencia del gato, al que a veces se describe como una perfecta antimascota porque ofrece una resistencia al dominio total (Fudge 113), el perro ha sido desde siempre el objeto más perfecto de la domesticación: el animal en el que el dominio y el afecto llegan a una zona de indiscernibilidad tal que hasta los filósofos más lúcidos han supuesto en ellos la complicidad con la concepción burguesa del amor (Deleuze y Guattari 246-247).¹⁷ No obstante, justamente porque lo que se les exige es el amor incondicional (eso que en principio podría suponerse como el último resquicio de imposibilidad de dominación absoluta), los perros ofrecen una gran tarea al pensamiento: ellos nos obligan a pensar una y otra vez la relación entre el amor y la dominación que los animales humanos tendemos a naturalizar incluso entre los miembros de nuestra especie. Por tal motivo, cabe esperar que en la reflexión en torno a la relación que mantenemos con ellos podamos encontrar algunos elementos para pensar una nueva ética de lo existente sin dominio y los modos de un amor que ya no sea pensado como un acceso a la interioridad del otro, una posesión de dicha interioridad, ni una relación de mutuo conocimiento, sino, en todo caso, un amor en la opacidad de la diversidad que nos mancomuna.¹⁸

III. El animal autobiográfico: el perro literario

Sin olvidar estas breves consideraciones en torno a las condiciones materiales de explotación de la existencia de los perros en las sociedades occidentales (y occidentalizadas), busquemos ahora en la literatura de perros, más allá de la significación que puedan tener para los animales

17 Para una crítica de este desprecio por los animales domésticos, véase *When Species Meet*, de Donna Haraway (29).

18 En otro lugar argumenté en torno a la necesidad de pensar el amor del perro como el amor exigido a la prostituta, en este caso, además, una prostituta esclavizada, sometida a la trata animal (“Amores perros” 234).

humanos,¹⁹ un modo de acercamiento a su mundo perceptual y a las posibles maneras de ser de las comunidades interespecies. La literatura, cuyo modo de “hacer” asume la ambigüedad de la imaginación en su doble carácter de constructora de realidades y de fantasías, es un lugar privilegiado para buscar indicios al respecto: pensemos, por ejemplo, en el secreto acerca de la tristeza del mundo compartido por una jirafa melancólica que nos observa detrás de sus largas pestañas del otro lado de la medianera en el cuento de Griselda Gambaro (53-61), o en la constatación de un mismo desamparo ante la “belleza del mundo” que descubre el joven de un relato walseriano al encontrarse con animales que lo demandan desde el silencio de su mirada (Walser 81-84).²⁰ En efecto, la literatura enseña, como supo indicar desde la filosofía Derrida, que la sola mirada de los animales señala las grietas del muro con el que protegemos nuestra humanidad y es el espejo en el que nos reconocemos no ya como sujetos sino como partes de ese sentir sin sujeto, previo e impersonal (Perniola 52), esa emotividad primordial de lo viviente de la que provenimos.

Sin embargo —tal como lo ha mostrado Erica Fudge— los canes, a diferencia de otros animales, han sido pensados en gran medida desde una perspectiva humanista y su figura ha servido a la literatura muchas veces para reflexionar acerca de la “naturaleza del ser humano” (24, 59): el perro, así, funcionaría como un “ser humano subrogante” que acompaña silenciosamente a su dueño.

Desde Argos, el fiel compañero que reconoce a Odiseo cuando vuelve a casa, el perro literario —al igual que los perros reales, como vimos en el apartado anterior— ha cumplido un rol servil y reasegurante de la identidad de los humanos. Tener un perro garantiza la cohesión de la persona en la diversidad espacio temporal, la seguridad ontológica de la pertenencia al hogar y la experiencia de un amor sin condición. Y, luego, cuando el mito humanista comienza a resquebrajarse, el perro se vuelve compañero o figura

19 A pesar de que analizo aquí algunas de las obras que también examina Fudge, y de que comparto su preocupación por la posibilidad de pensar la relación de animales humanos y perros a través de la práctica literaria, no comparto su punto de partida que es precisamente el de analizar el significado de los perros para los humanos y el de reducir el amor a un concepto de empatía que implica, al menos, la fantasía de la posibilidad de un acceso interior a lo que podríamos llamar el alma perruna (16).

20 He propuesto un análisis de este relato breve en “Vida criatural y comunidad de la nada. La política de indistinción entre hombres y animales en la filosofía de Giorgio Agamben”.

de una subjetividad desestabilizada, extraviada en un mundo siniestro, no familiar. En el siglo xx, la posesión de un perro quisiera ser la garantía de un hogar incluso para quienes no tienen uno, como los vagabundos de *King: una historia de la calle*, la novela de John Berger en la que el narrador es precisamente un perro. Allí podría parecer que los límites entre los animales humanos y el perro que les pertenece se desdibujan, pero solo lo hacen en función de una especie de comparación entre la situación constitutiva del ser perro (miserable, dominado y sin lugar) y la situación inhumana (aunque habría que decir aquí, con Nietzsche, que se trata de una situación humana, demasiado humana) a la que los animales humanos, “desheredados” o “sin techo”, han sido arrojados en el mundo actual. Comparación que no deja de ser heredera de la concepción humanista que piensa la situación de dominio como natural. En esta novela que narra un único día, el perro habla con sus amos naturalmente y comparte con ellos iguales temores y esperanzas, pero no se trata de la asunción de una comunidad desordenada de las especies, sino de un recurso literario para contar los horrores del neoliberalismo que evita caer en la caridad barata o la piedad frente a sus desechos. Dice Berger con respecto a su novela: “pensé [...] que los *homeless* por lo general tienen perros y que si la historia fuese contada por un perro podría evitar esos riesgos y eludir cualquier tipo de juicio personal” (“Entrevista”). No es la vida perruna, ni la posibilidad de un amor interespecies lo que se explora aquí; la literatura está al servicio de un pensamiento de lo humano que sigue naturalizando la jerarquía y asumiendo el consentimiento animal frente a ella.

Tampoco otra de las novelas que menciona Fudge, *Tombuctú* de Paul Auster, nos proporciona más que el retrato de la soledad humana en la sociedad contemporánea. Mr. Bones, perro mestizo y callejero, funciona como el reflejo de su amo, Willy G. Christmas, paria hijo de parias que estando en sus últimas enuncia su deseo de retornar a la tierra prometida de los muertos. Esta es la triste historia de un perro que no habla pero comprende el lenguaje humano y que decide salir en la búsqueda del reencuentro con su dueño que acaba de morir. Búsqueda que no es otra que la del sujeto perdido en la hostilidad del mundo del que es alegoría. Mr. Bones, el perro suicida, es la metáfora de la incompreensión humana de las leyes humanas y de la garantía humana del retorno a casa al menos en la muerte. Una vez más, el perro es figura de la estabilidad del hogar, esta vez fuera de este mundo desquiciado, en ese “otro mundo” imaginado

por Willy, Tombuctú. El amor del perro es idealizado en una identificación completa con la tristeza humana.

Pero la literatura ha fantaseado, lo sabemos, otras experiencias emocionales caninas, más allá de toda reacción humanizada o programada por su “vocación genética”. Las “Investigaciones de un perro” de Kafka han sido, sin duda, pioneras al respecto. Desde la idea del coperro para pensar un vínculo comunitario que no puede reducirse a términos humanos identitarios —“no hay criatura alguna que viva tan dispersa como nosotros los perros” (467)—, hasta las disquisiciones acerca del hambre constitutivo del ser can (500) o la valoración absoluta de la endeble libertad (509), este relato de Kafka ha sabido reconocer otros modos de habitar el mundo y de construir lazos afectivos cuyos rastros encontramos en la literatura hasta hoy.²¹

Otro excelente ejercicio de descentración de lo humano en la descripción de una vida de perro ha sido la biografía de Flush, el *cocker spaniel* de Elizabeth Barret Browning, escrita por Virginia Woolf. En este relato, el antropomorfismo va dejando lugar a la descripción dudosa (el perro no comprende el modo de percepción del mundo de su dueña) y esta a la conformación olfativa del mundo (el uso de sinestesias: experiencia sensorial cambiada). El abismo entre el perro y su dueña no es saldado por ningún puente reasegurante de la separación: can y mujer comparten, acaso, idénticas perplejidades frente al comportamiento del otro y, no obstante, se aman en ese mutuo desconocimiento. He aquí el motivo de la celebración que la novela parece proponer.

En algún lugar, entre el perro que investiga y Flush, podremos encontrarlos, tras un último rodeo, con Casiperro, un can del cono sur sin *pedigree*, que invita a los niños a un paseo por una vida otra en la que el amor y la crueldad son narrados en su máxima concreción.

iv. Poshumanismo y literatura infantil

Incluso antes de los estudios poshumanistas, es probablemente gracias a la “antropología materialista de la infancia” de Walter Benjamin (Schiavoni

21 No me detengo en el análisis de este cuento que ya ha sido estudiado desde una perspectiva poshumanista, como la que aquí propongo, por Julieta Yelin en “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’” (81-93).

11) que se ha podido pensar para los géneros literarios infantiles un uso del lenguaje que suspenda su carácter esencialista y separador de lo humano. El interés de Benjamin por los niños y los cuentos de hadas está orientado hacia la capacidad de improvisación mimética que permite no tanto comprender el significado de las cosas cuanto modificarlo en el contacto con ellas (Fleisner, “Había” 136). Por ello, Scholem puede describir la teoría de su amigo de la siguiente manera: “el juego de los niños con las palabras tiene mayor parentesco con [...] los textos sagrados que con [...] el habla corriente de los adultos” (Scholem 12).²² La ficción infantil, de este modo, habilita una desestabilización del mundo tal cual es y a la vez instaaura nuevas realidades en el contacto siempre mezclado, impuro, con lo vivo y lo no vivo, lo natural y lo artificial, lo infantil y lo adulto. Si la experiencia, en el sentido tradicional que Benjamin recogía en “Experiencia y pobreza”, está siempre vinculada al relato, a la narración, la experiencia infantil puede ser narrada, como notará Agamben en la última “Glosa” del primer ensayo de *Infanzia e Storia*, en un relato que ofrezca al animal humano una relación con lo indecible (Fleisner, “Había” 140) que no lo transforme en el secreto negativo que lo define esencialmente. En el contexto de la pregunta por la pérdida de la experiencia en el mundo contemporáneo, como lo he señalado en otro escrito,

Agamben analiza la experiencia de lo indecible en las iniciaciones místicas de la antigüedad y la opone a la experiencia infantil narrada en la fábula. En los misterios, dice, el hombre hacía la experiencia del callar, pues el misterio no era algo revelable en palabras, sino la experiencia de la absoluta separación entre lo indecible y la palabra, entre lo no lingüístico y el lenguaje, entre el ser infante y el ser hablante. La fábula es el reverso exacto de ese no-poder-decir. Es algo que solo se puede contar y en ello reside la “verdad” de la infancia como originaria dimensión humana. El hombre de la fábula tampoco habla, pero no por la obligación que lo vincula a un saber iniciático, sino por un hechizo que lo arroja a “la pura y muda lengua de la naturaleza” (65). Y en esa brecha abierta entre el lenguaje humano y la lengua de la naturaleza, en ese instante anterior a la historia, animales y hombres intercambian

22 Con respecto a la teoría benjaminiana de la infancia y sus diferencias con Piaget, véase *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, de Susan Buck-Morss (60-67).

confusamente los roles: el animal entrega su mutismo al hombre, el hombre presta su locuacidad al animal. (“Había” 140)

A partir de los estudios poshumanos, podemos resignificar esta búsqueda benjaminiana-agambeniana de un lenguaje que no ate al hombre a su lugar de amo de las especies a condición de ser únicamente esa esencia negativa y muerta que reenvía siempre fuera de sí. La ficción infantil, independientemente de todas las discusiones de la crítica literaria que podrían suponer en ella un género “menor”, degradado²³ (y valga aquí la analogía con las “mascotas” al ser consideradas en el seno de las taxonomías animales), ha desafiado la separación ideológica entre animales humanos y los otros animales, así como las diferencias tajantes entre naturaleza y artificio, y la certera oposición entre espíritu y materia, sentando las bases para una posible “agenda del poshumanismo” (Jaques 11). La inestabilidad ontológica de los niños, esos ejemplares imperfectos de los especímenes adultos, acaso contamina la búsqueda literaria de una respuesta creativa frente a las preguntas por lo que es y lo que podría ser. Esta literatura puede servir, al menos potencialmente, para atravesar el discurso humanista y llenarnos de dudas. Como veremos en el ejemplo que analizaremos a continuación, los cuentos infantiles no siempre presentan mascotas que tienen una función reconfortante y reafirmante de la diferenciación específica; a veces se invita a los niños a conjeturar, más allá de la crueldad o del amor sustituto, nuevas maneras de estar juntos.

La cercanía entre animales y niños ha sido conjurada y celebrada por igual en las fábulas, cuentos de hadas y mitologías más variadas. Los animales son, en la literatura para niños, figuras que anuncian (aluden, podríamos decir barthesianamente) la infancia y evocan la alteridad radical del mundo infantil con respecto a la construcción de lo estrictamente “humano”, la cercanía interespecies anterior a la puesta en funcionamiento del dispositivo separador y humanizante que transforma al infante en un hombre atrapado en la negatividad de su esencia. Algo primitivo e indeterminado “sobrevive” en la novela o el cuento infantil, algo que horada las palabras más acá de sus

23 Remito aquí, como en lo que sigue, al estudio de Zoe Jaques, *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*; en lo que respecta a la discusión de la literatura infantil como género, véase la introducción, y en lo que respecta a sus análisis sobre literatura de mascotas, véase el segundo capítulo de la primera parte: “Pet”.

significados literales o metafóricos: una afectividad primordial que antecede al proceso mismo de hominización y nos arroja al fondo monstruoso de la unicidad divergente de los seres.

v. La vida de un perro, para niños

Es la historia de Casiperro, también llamado “el Orejas”, “Toto” o “Lord”, el relato sobre el que me detendré antes de finalizar. *Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre*, de Graciela Montes, asume desde el comienzo un punto de vista no adulto y no humano (Orejas le habla a otros perros y reflexiona sobre las raras costumbres humanas) que evita los simbolismos y explora la inmanencia de un mundo que, sin embargo, es inaferrable.

Casiperro es una autobiografía, como la que encontramos en la muy bien intencionada *Aquí solo soy el perro*,²⁴ una novela en la que Anton o Brendon (parece que ninguno de los perros literarios logra zafar de los bautismos sucesivos), un hermoso can húngaro de ilustre linaje pastoril, narra a lectores humanos (Richter 111) sus problemas de relación con su familia adoptante alemana y especialmente con una niña a la que reconoce al final como el gran amor de su vida. Sin embargo, hay entre la novela alemana y la argentina enormes diferencias: si la historia de Jutta Richter cuenta las dificultades primermundistas de un perro para tolerar el silbato llamador o los perfumes que le meten a uno en la peluquería con el objetivo de transformarlo en una mascota, la de Graciela Montes narra básicamente el hambre de un perro undécimo (nacido de una madre con diez tetas), de linaje improbable, habitante de algún centro urbano de un país tercermundista que tendrá que conseguir los más diversos “empleos” para sobrevivir. Desde el comienzo, lejos de la humanización o de una empatía servil, la novela asume la relación entre perros y humanos en términos laborales: el Orejas sabe que para conseguir comida de los humanos es necesario dar algo a cambio. Los genéticamente más privilegiados, como su hermano el Tigre, pueden aspirar al conchabo de “bestia” (vigilar distintos bienes, incomprensiblemente preciados para los hombres); si se es suficientemente simpático y sumiso, y sobre todo cachorro, se puede aspirar a ser una “mascota”, trabajo arduo y constante que el Orejas logra conservar por apenas

24 La novela se cierra con un epílogo en el que se dice que Anton es un perro de verdad que ha sido rescatado gracias a la labor de un hogar protector de animales (125).

unos días, hasta que se come un puñado desabrido de dólares guardado al lado de un pollo en el *freezer*, y luego, cuando lo exilian a la casa de la tía Dora, hasta que se escapa durante un paseo en el que es obligado a circular con un rabo mecánico y un portaorejas, prótesis impuestas en nombre de una dignidad canina que a nuestro casi-perro le falta. Y es que la libertad, contra lo que creen los humanos, obtusos y abstractos, es un olor, no una idea (39). Y ese olor no puede despreciarse ni siquiera frente a la perspectiva de un hambre duradera.

No pensaba. Mientras corría no pensaba; sentía un ensanchamiento, eso sí. Sentía que el nombre me iba creciendo, que de Lord volvía a ser Toto y después, enseguida, Orejas. Pero salvo ese ensanchamiento, no era consciente de nada, de nada más que del olor que me había brincado de adentro [...]. No tuve más preocupación que la de frotarme la cabeza contra los yuyos hasta desprender por fin el maldito portaorejas [...]. Me eché de costado, abrí las narices, inflé el cuerpo con aire, estiré las uñas con pereza [...]. El silencio, las ranas, el maravilloso recuerdo del olor en el hocico. Y de pronto allá, en lo más hondo del cuerpo, en las tripas de las tripas, siento el punzón: era mi hambre otra vez, que me llamaba. (42)

Igual que el perro investigador kafkiano (al que Montes parece homenajear en su novela), Casiperro es uno con su hambre, que es un dolor material y muy concreto, no una pobreza existencial y purificante, como la fantaseada por Heidegger para el animal humano (107). Y esa condición es el motor de sus aventuras y desventuras que se desarrollan en la máxima incomprensión (que también es desinterés) de las motivaciones humanas. Nada parecido a una metáfora de la situación de los hombres, aunque sí, tal vez, a la constatación infantil del sin sentido del mundo adulto. Algo parecido a una empatía interespecies se desata en las referencias del perro a sus colegas, que son los otros perros, pero que son también todos los seres cuya vida biológica es inseparable de su imaginación, sus juegos y sus emociones, los niños (Agamben, “Por una filosofía” 30). El mundo del Orejas, como el de Flush, es un mundo de olores que corresponden a dos grandes grupos, los olores de la libertad y los del cautiverio. Un mundo condicionado por una única dolorosa necesidad: mantener el hambre dentro de los límites tolerables. Y para ello, continuará buscando empleos, acompañado de un amigo, el

Huesos, que con su música esquelética genera la distracción perfecta para conseguir alimento que compartirán, sabiendo, como saben, que no podrán apelar a la compasión humana.

Ya no éramos simpáticos cachorritos peludos sino perros jóvenes hechos y derechos, o mejor dicho, ligeramente torcidos, de esos que, más que caricias, suelen suscitar pedradas. Y, por otra parte, mi experiencia como aspirante a mascota [...] me hacía desconfiar mucho de las ventajas de la domesticación. En fin, que estaba convencido de que para conservar la libertad, que a esa altura de mi vida me resultaba ya un olor indispensable, no iba a tener más remedio que arreglármelas lo mejor posible [...] con mi hambre. (51-52)

Montes pasa revista, a continuación, al repertorio más o menos habitual del maltrato de los perros en las sociedades humanas: el circo, la perrera, la fábrica de juguetes, el laboratorio cosmético. El aspirante a perro encuentra trabajo en un circo como perro saludador dentro de un número de destreza canina donde el Huesos será perro-bala hasta el día que, habiendo perdido su condición esquelética debido a una alimentación algo más regular, ya no pase por el cañón y quede atrapado, aullando de dolor. Tras el despido del circo encuentran un hermoso barrio lleno de mascotas gordas y sin ninguna bestia a la vista, pero el destino fijado para todo perro vagabundo los sorprende:

Ahorcados, colgados casi de poderosos lazos de cuero [...] fuimos arrastrados entre aullidos y gemidos a un camión enrejado, donde otros vagabundos, otros caídos del mundo-calesita y otros hambrientos se amontonaban en desorden, con sus pelos, sus pulgas y sus ojos de miedo, sin saber adónde iba a conducirlos la desgracia. (71)

Una vez en la cárcel, el destino (que bien puede entenderse como el capricho humano), nuevamente, quiere que el Orejas sea elegido por su ridiculez como prototipo de juguetes y convertido en Trux. A propósito de su estadía en la fábrica de juguetes, nuestro perro reflexiona:

Está claro que los humanos son francamente menos interesantes que los perros, aunque eso no sea algo que se les pueda reprochar a los pobres;

sencillamente no huelen tanto o, dicho en otras palabras, no tienen tanto para decir como un perro. (77)

En este relato, los humanos faltan, son personajes secundarios —sin nombres propios ni rasgos distintivos más que “enruladas” o “gordo”—, encargados de proporcionar dolor de modo cada vez más eficiente pero sin saña. El Orejas se encuentra con gente que hace su trabajo y que le da comida a cambio de la explotación a la que lo someten. Los hombres son como máquinas sin alma que llevan a cabo sus tareas sin que se evidencie ningún tipo de sentimiento, emoción o reflexividad: como invirtiendo los prejuicios sobre los animales que dominaron buena parte de la filosofía occidental, Montes presenta aquí humanos incapaces de comunicarse, de responder o de sufrir, cuya “vocación genética” parece circunscribirse a la tarea de hacer doler —sin sentimentalismos, eso sí—.

Finalmente, en el laboratorio de la Belleza Eterna, el Orejas teme por su vida, pues ha visto morir al pajarraco al que los hombres de blanco untaron con un menjunje nauseabundo y luego le han traído un apetitoso hueso que, sospecha, debe ser el pago por algún difícil trabajo aún no realizado. Sobre una larga sesión de tortura, en la que intenta complacer a los técnicos para que lo dejen en paz de una vez, Casiperro piensa:

Me dispuse a aguantar y me quedé mirando cómo uno de ellos colocaba los alcauciles en una taza gigante y después los golpeaba ferozmente con un martillo. Me dije entonces que había destinos peores que el mío y que, si bien a los perros nos iba de regular para abajo en el mundo de los humanos, al menos nos iba mucho mejor que a los alcauciles. (97)

En el laboratorio no queda lugar para la rebeldía, el dominio humano es extremo: alcauciles, verdín, ratones, culebras, sapos y otros seres, todos están disponibles en sus jaulas para su pronto traslado a las mesadas de la desdicha en las que se ensaya la Belleza Eterna; Montes no se ahorra detalles en la descripción de los procedimientos. Pero justo cuando creemos que hemos llegado al colmo de las desventuras, Casiperro se reencuentra con la Negrita, la perra con la que buscaba la felicidad cuando los atraparon, y con el Huesos: quiere el destino que la liberación sea posible.

Lo que sigue es un desenlace alegre pero sin concesiones al humanismo todopoderoso. En el capítulo final, “Donde queda demostrado que los humanos son mucho mejores cuando vienen sin cabeza”, los tres perros (coperros, podríamos decir con Kafka), muertos de frío y de hambre, sobreponiéndose a sus bien adquiridos conocimientos acerca de los humanos, hacen comunidad con un humano ciruja:²⁵

Que anduviera en dos patas nos preocupó bastante, pero nos tranquilizó un poco el hecho de que viniera sin cabeza [...]. Después de calentarse las manos junto al fuego [...] abrió una grieta en la ropa que lo cubría y sacó por el agujero una cabeza peluda y bastante completa [...] alzó la cabeza, nos vio, nos miró detenidamente y largó uno de esos ladridos finos y restallantes que ellos llaman carcajada. No había la menor duda: era un humano para desgracia nuestra. (127-128)

A pesar de los temores del desconfiado Orejas, el humano no echa a la Negrita a la olla, sino que les convida de su sopa desabrida y respeta la distancia que nuestro héroe le impone:

—Ahí tiene, por si gusta (dijo el humano acercándose una lata).

Debo reconocer que me cayó bien que me tratara con tanto respeto; los humanos, en general, no son muy respetuosos.

Pensé en negarme a comer, por la cuestión de la dignidad, la discreción y todo eso, pero el hambre y el frío batallaban juntos encima mío. (130)

El hambre, compartida esta vez, definirá la relación afectiva con el humano, que no dejará de ser distante, aunque cortés. Un mutuo y amable desconocimiento sienta las bases de la nueva comunidad. Sentados los tres perros junto al fuego, pero ya sin dudar de todo como el filósofo que inventó el sujeto, son nuevamente sometidos al ritual del nombre. Esta vez, no obstante, el procedimiento será distinto al de la nominación que impone

25 Persona que rebusca entre las basuras con el fin de encontrar alguna cosa de provecho. En Argentina esta palabra tiene una significación política que no tiene vagabundo o *homeless* (similar a la politicidad de la palabra “desechable” en Colombia, aunque con otro sentido).

el arquetipo a la cosa, tiranizándola. Un (des)nombramiento, respetuoso, descriptivo y jocoso tiene lugar:

—Bueno, si no es molestia, les voy a tener que bautizar; de alguna manera voy a tener que llamarlos [...].

—A usted —dijo mirando a la Negrita [...]— la voy a llamar, con su permiso, Güendolina Flor de Negra, princesa de los Penachos. [...].

—Y a usted —dijo mirándolo al Huesos y pasándole la mano por el lomo— lo llamo Bartolomé Pocapata, músico de la Osamenta. [...].

El que seguía era yo. Y mi caso era diferente: a mí me habían ido desnombrando de a poco, y ahora temblaba esperando que me cayese un no-nombre encima.

—A usted, si no se opone, me gustaría llamarlo Casiperro Gil del Hambre, caballero de la Oreja. [...]. Sentí que la vida me volvía al cuerpo [...] el nombre que me habían dado era tan completo, tan abundante, que me ponía a salvo de sucesivos achicamientos.

Y fue el nombre, les juro, y no la sopa lo que me decidió a darles a los humanos una oportunidad de reconciliarse conmigo, el perro. (131-132)

Cada perro obtiene como nombre la descripción de sus características exteriores más evidentes; es la superficie lo que el humano ve y no una esencia escondida. Aferrado a esa ausencia de interioridad, el ciruja se arroja al vacío de la empatía con lo diverso, de un estar juntos que es un salir de sí, un vivir a la intemperie en una extrema inseguridad ontológica.

Invirtiendo el epígrafe de Nietzsche con el que empezaba este trabajo, podríamos decir: el perro es un dolor fiel, desvergonzado e inteligente, del que podemos aprenderlo todo, desde el amor irrestricto al sumo sometimiento. Inventado a través de un sistema zootécnico y domesticador que no pudo controlar los efectos de su hibridación constante, el perro que aquí nos interesa —es decir, todo aquel perro sin identidad genética precisa, escupido del mercado de mascotas, como “mercancía fallada” y librado a su suerte— puede todavía querer “reconciliarse” con los animales humanos y regalarnos la experiencia de un amor que sea intimidad sin interioridad y en el extrañamiento, intimidad de la coexistencia sin sentimentalidad, afecto sin subordinación naturalizada.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. J. J. Sánchez. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014. Impreso.
- . *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001. Impreso.
- . *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Impreso.
- . *L'arpero, l'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Impreso.
- . “L'ultimo capitolo della storia del mondo”. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009. 161-163. Impreso.
- . “Por una filosofía de la infancia”. *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2012. 25-32. Impreso.
- . *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Impreso.
- Adorni, Eleonora. “Solo diventando mutanti è possibile disinnescare le bombe dell'umanità”. *Così parlò il postumano*. Por Leonardo Caffo y Roberto Marchesini. Aprilia: Novalogos, 2014. 9-12. Impreso.
- Amodio, Paolo. Prefazione. *L'animale autopoietico. Antropologia e biologia alla luce del postumano*. Por Fabiana Gambardella. Milano: Mimesis, 2010. I-V. Impreso.
- Auster, Paul. *Tombuctú*. Trad. B. Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Berger, John. “Entrevista a John Berger. La intensidad de la mirada”. Entrevistado por Graciela Speranza. *Diario Clarín*. 19 de septiembre de 1999. s. pág. Web. 27 de junio 2016.
- . *King: una historia de la calle*. Trad. P. Vázquez. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005. Impreso.
- Caffo, Leonardo. “Alterità non umana: e se l'animale raccontasse?”. *Kairos. Rivista on line di critica filosofica* nueva serie 1 (2012): s. pág. Web. 26 de junio 2016.
- . “L'animalità è ovunque, il 'postumano contemporaneo' com immagine del futuro”. *Zoote. Luca Beatrice*. Torino: Umberto Allemandi & Co, 2016. 25-33. Impreso.

- Caffo, Leonardo, y Valentina Sonzogni. *Un arte per l'altro. L'animale nella filosofia e nell'arte*. Perugia: Graphe.it, 2014. Impreso.
- Cimatti, Felice. *Filosofia dell'animalità*. Bari: Laterza, 2013.
- Cohen, Jeffrey, ed. *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington, D. C.: Oliphaunt, 2012. Impreso.
- Cragnohini, Mónica B. "Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo". *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Por Marcelo Percia, Gregorio Kaminsky, Alejandro Kaufman et al. Buenos Aires: La cebra, 2010. 99-120. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trans. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta. Madrid: Pre-textos, 2000. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trans. C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008. Impreso.
- Digard, Jean-Pierre. "La compagnie de l'animale". *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*. Ed. Boris Cirulnik. París: Gallimard, 1998. 1035-1054. Impreso.
- . *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*. París: Fayard, 1990. Impreso.
- Ferry, Luc, y Claudine Germe. *Des animaux et des hommes: Anthologie des textes remarquables, écrits sur le sujet, du xvème siècle à nos jours*. París: Librairie Générale Française, 1994. Impreso.
- Fleisner, Paula. "Amores perros. Figuraciones artísticas y comunidades reales entre canes y humanos". *Instantes y Azares, escrituras nietzscheanas* 13 (2015): 221-238. Impreso.
- . "Había una vez una lengua infantil. Las palabras y los niños en la filosofía agambeniana". *Actas del XVI encuentro regional de filosofía. Entrecruzamientos: perspectivas disciplinares y filosofía*. Chaco: Universidad Nacional del Nordeste, 2014. 136-143. Impreso.
- . "O sublime animal. Uma leitura a contramão da experiência sensível da (in)dignidade humana". *O trágico, o sublime e a melancolia*. Comps. Verlaine Freitas, Rachel Costa y Debora Pazetto. Vol. 2. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. 127-136. Impreso.
- . "Vida criatural y comunidad de la nada. La política de indistinción entre hombres y animales en la filosofía de Giorgio Agamben". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos de Animalidad* 2 (2014): 21-32. Impreso.

- Fontenay, Élisabeth de. *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. París: Fayard, 1998. Impreso.
- Fudge, Erica. *Pets*. Trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2014. Impreso.
- Gambaro, Griselda. "Jirafas". *Los animales salvajes*. Buenos Aires: Norma, 2006. 53-61. Impreso.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Impreso.
- Heidegger, Martin. *La pobreza*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso.
- Horkheimer, Max. *Dawn and decline: notes 1926-1931 and 1950-1969*. Trad. M. Saw. Nueva York: Seabury Press, 1978. Impreso.
- Jaques, Zoe. *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. Nueva York: Routledge, 2015. Impreso.
- Kafka, Franz. "Investigaciones de un perro". *Relatos completos*. Trad. F. Zanutigh Núñez. Buenos Aires: Losada, 2003. 465-509. Impreso.
- Le Bras-Chopard, Amelle. *Les zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. París: Plon, 2000. Impreso.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Nueva York: Columbia University Press, 2013. Impreso.
- Montes, Graciela. *Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- . *El corral de la infancia*. Ciudad de México: FCE, 2001. Impreso.
- Patterson, Charles. *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animal and the Holocaust*. Nueva York: Lantern Books, 2000. Impreso.
- Perniola, Mario. *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Milano: Costa & Nolan, 1998. Impreso.
- Richter, Jutta. *Aquí solo soy el perro*. Trad. J. Salvetti. Buenos Aires: Heliasta, 2012. Impreso.
- Schiavoni, Giulio. "Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia". *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Por Walter Benjamin. Trad. J. J. Thomas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. 11-15. Impreso.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Trad. R. Ibarlucía y L. Carugati. Buenos Aires: FCE, 1998. Impreso.
- Yelin, Julieta. "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'". *Anclajes. Revista del Instituto*

de Investigaciones Literarias y Discursivas de la Universidad Nacional de La Pampa 15 (2011): 81-93. Impreso.

Walser, Robert. “Non ho nulla”. *Pezzi in Prosa*. Trad. G. Giometti. Maceratta: Quodlibet, 2009. 81-84. Impreso.

Woolf, Virginia. *Flush*. Trad. P. Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2013. Impreso.

Sobre la autora

Paula Fleisner es profesora y doctora en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires e investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones (Conicet) de Argentina. Es docente de la materia Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires y fue docente de la misma materia en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y en la Universidad Nacional de Artes. Es autora del libro *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben* (Eudeba, 2015) y coordinadora junto con Guadalupe Lucero del libro colectivo *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (Prometeo, 2015). Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales especializadas y ha participado en congresos, encuentros y jornadas y dictado conferencias en diversos lugares de Argentina y Latinoamérica. Participa de grupos de investigación sobre estética y filosofía contemporánea. Sus investigaciones actuales giran en torno a una estética materialista poshumana.

Poesía, provincia, nación. En torno a una antología poética argentina de 1965

Soledad Martínez Zuccardi

Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina

soledadmz@uolsinectis.com.ar

El artículo examina una significativa antología de la poesía tucumana, publicada en 1965, a la luz de dos cuestiones derivadas del análisis de los paratextos del libro: 1) el grado de institucionalización alcanzado por el campo de la literatura y la crítica literaria locales en el momento (perceptible a partir de ciertos rasgos de la extensa introducción de la antología, un estudio crítico que propone una historia de la poesía de Tucumán), y 2) el reclamo por el diseño de un mapa poético integral del país (articulado en el texto de solapa del volumen), un problema vinculado con la visibilidad que cobran hacia 1960 las provincias del denominado “interior” argentino. Tales cuestiones son pensadas, a la vez, como las condiciones de posibilidad de surgimiento de esta antología en Tucumán.

Palabras clave: antologías poéticas; poesía argentina del siglo xx; provincia; nación; campos literarios locales; historia de la crítica literaria argentina.

Cómo citar este artículo (MLA): Martínez Zuccardi, Soledad. “Poesía, provincia, nación. En torno a una antología poética argentina de 1965”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 139-160.

Artículo de reflexión. Recibido: 31/05/16; aceptado: 01/08/16.



Poetry, Province, Nation. Regarding an Argentinian Poetry Anthology of 1965

The article examines a significant anthology of Tucumán poetry published in 1965 in light of two questions arising from the analysis of the paratexts of the book: 1) the level of institutionalization attained by the field of literature and the local literary criticism of the time (perceptible from certain features of the extensive introduction of the anthology, a critical study that proposes a history of Tucumán poetry), and 2) the claim against the design of an integral poetic map of the country (shown on the inside flap of the volume), a problem linked to the visibility of the provinces of the so-called Argentinian “interior” around 1960. Such issues are intended, at the same time, as the conditions for the possible emergence of this anthology in Tucumán.

Keywords: poetry anthologies; Argentinian poetry of the twentieth century; province; nation; local literary fields; history of Argentinian literary criticism.

Poesia, província, nação. Referente a uma antologia poética argentina de 1965

O artigo examina uma significativa antologia da poesia tucumana, publicada em 1965, à luz de duas questões derivadas da análise dos paratextos do livro: 1) o grau de institucionalização alcançado pelo campo da literatura e da crítica literária local no momento (perceptível a partir de certas características da extensa introdução da antologia, um estudo crítico que propõe uma história da poesia de Tucumán), e 2) a reivindicação do esboço de um mapa poético integral do país (articulado no texto da orelha do volume), um problema vinculado com a visibilidade que cobram até 1960 as províncias do denominado “interior” argentino. Tais questões são pensadas, sendo assim, como as condições de possibilidade de surgimento desta antologia em Tucumán.

Palavras-chave: antologias poéticas; poesia argentina do século xx, província; nação; campos literários locais; história da crítica literária argentina.

COMO SE SABE, LAS ANTOLOGÍAS poéticas constituyen, aun a su pesar, vehículos privilegiados para la conformación del canon literario.¹ En efecto, toda antología recorta un conjunto de textos y autores que se propone —explícitamente o no— como representativo de la poesía de una determinada región, un periodo, un grupo, una “generación”, un tema, una tendencia, un tono. Pero me interesa detenerme aquí, más que en el contenido mismo del recorte de textos y autores, en los discursos que lo rodean. Discursos paratextuales, si se quiere, como los preliminares, los prólogos y las introducciones que muchas antologías ofrecen y que dan cuenta, en su mayoría, de la mirada del antólogo, cuyo carácter de *autor* reivindican los estudiosos (Ruiz Casanova 32). Estos discursos pueden ser pensados como un acto de crítica literaria que contribuye, tanto como la selección antológica en sí, a la *construcción* de una literatura dada. Entiendo que tal rol constructor se acentúa si consideramos el caso de literaturas producidas en ámbitos no centrales, como la literatura de Tucumán, una provincia que, si bien exhibe una rica y temprana organización cultural, se ve atravesada por las tensiones propias de un país signado por la fuerte concentración en su capital de los medios de distribución y consagración de los bienes culturales.²

Este trabajo se ocupa de la antología *Poesía de Tucumán. Siglo xx* (1965), realizada por el escritor y profesor de literatura tucumano Gustavo Bravo Figueroa, e interroga las condiciones que hacen posible su surgimiento. El

1 La estrecha relación entre antología y canon literario es estudiada, por mencionar solo trabajos relativamente recientes, por José Francisco Ruiz Casanova en su artículo “Canon y política estética de las antologías”, del 2003, y por Aníbal Salazar Anglada en su libro *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*, del 2009. Por otra parte, son interesantes las reflexiones de Jorge Monteleone en su rol de autor de la antología *200 años de poesía argentina*. Allí afirma que el canon que la antología conforma está escrito, a la vez, en el mármol y en el agua. En el mármol, estático, que corresponde al monumento o al cenotafio y está ligado a la permanencia y la tradición; y en el agua, que fluye, se modifica, se transforma, crea a sus precursores (13-14).

2 Así como experimenta desde fines del siglo xix un proceso de rápida modernización socioeconómica debido, en gran medida, a su incorporación al mercado mundial, a raíz del vertiginoso desarrollo de su industria azucarera, Tucumán despliega también una temprana organización institucional de su cultura letrada, con la creación en 1882 de la Sociedad Sarmiento, importante centro intelectual y artístico del momento, y, posteriormente, con su universidad, inaugurada en 1914, que se cuenta entre las primeras del país; por citar dos instituciones de gran significación (Martínez Zuccardi 26-37).

volumen se abre con la introducción de Bravo Figueroa, un estudio extenso que articula una historia de la poesía local en lo que entonces llevaba andado el siglo xx y en el que se demarcan momentos, autores, influencias, núcleos formativos, líderes. El estudio parece fruto de una investigación sistemática característica de una crítica literaria que podría calificarse como universitaria. La antología se cierra con otro texto, breve y sin firma, ubicado en la solapa de la contratapa. Allí se inscribe la aparición del libro en el marco de una “seria preocupación por el conocimiento de lo nacional” y de diversos elementos que “contribuyen a configurar la imagen de la Argentina”. Se define a la antología como un “aporte para el conocimiento literario de una parcela de nuestra patria” y se propone que si cada provincia recogiera “los valores más representativos de su poesía”, se llegaría “a conocer, aunque en forma aproximada, los perfiles de la lírica nacional” (Bravo Figueroa).

Dos cuestiones confluyen en estos textos, o paratextos, de la antología. Por un lado, la preocupación por una literatura nacional que tome en cuenta a las provincias; preocupación fundamentada en una concepción que postula el conocimiento de la literatura como un modo de conocer la nación. Y, por otro lado, el rigor y los métodos característicos de una crítica literaria propia de un campo que goza de cierto grado de institucionalización y profesionalización. Se trata de dos cuestiones ligadas, a mi modo de ver, a las condiciones de posibilidad de esta antología: la visibilidad que las provincias del denominado interior del país cobran en la Argentina de la década de 1960 y el estado del campo literario local en el momento.

1. La institucionalización de la literatura en Tucumán. Gustavo Bravo Figueroa y la emergencia de los estudios sobre la poesía local

Comencemos por la segunda cuestión. Para comprender el surgimiento de la antología y la trayectoria de su autor, es necesario remontarse a la profunda renovación experimentada por el ambiente literario local a partir de la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (constituida como Departamento a fines de 1936 y convertida en Facultad en 1939), una de las primeras instituciones de su tipo en el país, luego de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, surgida en 1895, y de la Facultad de Ciencias de la Educación, creada en 1914

en la Universidad de La Plata y convertida en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en 1920 (Vázquez 22-30). La nueva facultad despierta de inmediato el entusiasmo de los jóvenes con inquietudes literarias, tanto por la calidad de sus primeros profesores (Manuel García Morente, Marcos A. Morínigo, Enrique Anderson Imbert, Eugenio Pucciarelli, Risieri y Silvio Frondizi, Aníbal Sánchez Reulet, entre otros), como por la novedad de los programas que incluían las últimas corrientes de pensamiento vigentes en Europa, las nuevas metodologías de enseñanza y una bibliografía hasta entonces “casi inexistente en el medio” (Gramajo de Seeligman 10).

Este nuevo escenario promueve la institucionalización de la literatura, tanto de su enseñanza como de la práctica crítica y de la creación. Se produce entonces la particularización de la esfera literaria dentro del más vasto ámbito de la cultura, y se fomenta la especificidad de lo literario a partir de la exigencia de rigor y sistematicidad tanto en la producción creadora como en la crítica (Martínez Zuccardi 284-294). Profesores de literatura como los ya nombrados Anderson Imbert y Morínigo tienen un papel protagónico en este proceso. Ambos se habían formado con Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, que alcanzó prestigio internacional precisamente en el periodo en el que Alonso se desempeñó como director (1927-1946) y se convirtió, luego de la destrucción del Centro de Estudios Históricos de España durante la guerra civil española, en “el centro de estudios filológicos de mayor importancia en el mundo de habla hispana” (Myers 91). Se atribuye a este instituto haber, prácticamente, iniciado la crítica universitaria en la Argentina, una crítica con “principios y métodos científicos”, caracterizada por un mayor rigor, y no ya de carácter “impresionista o dogmático” (Borello 1065-1066). En ese momento, y en buena medida por la acción de Alonso y el Instituto, se consolida la estilística como paradigma de la crítica literaria en el país, cuya hegemonía sería cuestionada recién por la difusión del estructuralismo (Link 14-15).

Poco después de creada la Facultad de Filosofía y Letras en Tucumán, surgen en la provincia publicaciones y grupos exclusivamente literarios, como *Cántico* (1940), revista de poesía creada y dirigida por Morínigo, dedicada a difundir a jóvenes autores del interior del país (allí se dan a conocer los primeros poemas de Guillermo Orce Remis, Leda Valladares, Alfonso Sola González, María Adela Agudo); y como el grupo La Carpa, asociación de

escritores del noroeste argentino (Raúl Galán, Manuel J. Castilla, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui, Sara San Martín, María Elvira Juárez, la ya nombrada María Adela Agudo, entre otros), que supone una instancia fundamental en el desarrollo de la literatura en la región, entre otros motivos, porque contribuye a la consolidación, en el ámbito local, de la figura del escritor. Muchos de los integrantes de La Carpa asistían o seguían de cerca las clases de la Facultad y reconocían la importancia de la formación recibida de profesores como Anderson Imbert (Martínez Zuccardi 424-437).

La trayectoria de Gustavo Bravo Figueroa (Tucumán, 1915-2007) se inicia en este ambiente signado por la nueva Facultad, por la acción de La Carpa y los ecos de *Cántico*.³ Es el primer egresado varón de la Facultad de Filosofía y Letras (Sarrulle 138). Luego sería jefe de trabajos prácticos de Morínigo en la cátedra de Introducción a la Literatura, hasta que es dejado cesante durante el peronismo debido a su militancia en el Partido Socialista, al que estaba afiliado desde sus dieciocho años (Berreta 46). También sufren respectivas expulsiones Morínigo y Anderson Imbert. Antes de dejar la provincia, este último decide vender sus libros y quien compra su biblioteca es, precisamente, Bravo Figueroa (Estévez 86). A partir de entonces enseña en institutos secundarios de Tucumán y escribe textos escolares aprobados por el Consejo General de Educación. Dicta, además, hacia la década de 1950, conferencias en la Sociedad Sarmiento sobre la poesía de Miguel Hernández y de Pedro Salinas, así como sobre la enseñanza de literatura en la escuela secundaria (Berreta 46-47).

Participa activamente en la creación, en 1947, de la peña El Cardón, centro promotor y generador de la cultura provinciana y regional, que toma como modelo la peña artística Impulso de La Boca, fundada por Benito Quinquela Martín (Estévez 83).⁴ En 1952 se convierte en su presidente y principal artífice,

3 Reconstruyo aquí la trayectoria de Bravo Figueroa a partir de los datos aportados por la historia de la peña El Cardón, de Hugo B. Berreta, por una breve reseña biográfica elaborada por Roberto Espinosa y por los reportajes a Bravo Figueroa realizados por Verónica Estévez y María Teresa Sarrulle. En cuanto a su participación en la página literaria de *La Gaceta*, he podido recuperarla a partir de notas halladas en el archivo de ese diario.

4 En el grupo fundador figuran, además de Bravo Figueroa, Carlos Francisco Cuenya, Octavio Corvalán, Lázaro Barbieri, Raúl Rivas, Pío Moreno Campos, Laura Córdoba y Raquel Cohan, entre otros. El nombre El Cardón se debe al carácter regional de esta planta, así como a su “erguida postura”, y se inspira en el escudo de la Universidad Nacional de Tucumán que lleva en su centro un cardón (Estévez 83). La peña funcionó

hasta 2005, año en que es designado presidente de honor (Espinosa 58) y en que, por otra parte, la Universidad Nacional de Tucumán lo distingue como “personalidad ilustre de las letras y la cultura”. La peña El Cardón fomenta especialmente la literatura provincial y regional, sobre todo a partir de la creación de un sello editorial propio, destinado a difundir autores locales. Las colecciones Poetas del Cardón y Prosistas del Cardón publican, durante la década de 1960, textos de Raúl Galán, David Lagmanovich, Alba Omil, Julio Ardiles Gray, Ramón Alberto Pérez, Juan González, Osvaldo Fasolo, María Elvira Juárez, Raúl Aráoz Anzoátegui y Horacio Rava, entre otros (Berreta 64). Desde la peña se organizan también encuentros destinados a la discusión de la literatura regional, como las Primeras Jornadas de Poesía del NOA en 1959 y las Jornadas de Escritores del Norte Argentino en 1966 (65).

Al mismo tiempo, Bravo Figueroa colabora asiduamente en la página literaria del diario *La Gaceta*, que, a partir de la década de 1950 y en especial en la de 1960, vivía su periodo de auge y gozaba de reconocimiento en el campo nacional (Risco 14). Escribe allí sobre la poesía de Tucumán y del noroeste argentino. En 1956 entabla una polémica con Tomás Eloy Martínez en torno a la valoración de La Carpa y a la famosa frase del “manifiesto” del grupo: “Tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros”. La frase era, de algún modo, refrendada por Martínez en su nota “Después de La Carpa”. Bravo Figueroa contesta con otra nota, titulada “Antes de La Carpa”, en la que enumera con detalle poetas, agrupaciones y revistas anteriores a la asociación.⁵ En 1961 protagoniza otra polémica en el mismo medio, a partir de su nota “Algo más sobre la poesía del Norte Argentino”, del 30 de julio de 1961. A raíz de un debate generado en un encuentro de poetas realizado en Tucumán, se manifiesta allí a favor de la posibilidad de hablar de poesía regional en el caso del noroeste argentino y propone como ejemplos a los grupos La Carpa y Tarja. Tal posición es cuestionada por el poeta tucumano José A. Moreno en otra nota, que suscita

en un comienzo en los salones de la Sociedad Sarmiento, luego en el sótano del Jockey Club, hasta que, finalmente, en 1972, contó con sede propia, una casona colonial en Las Heras 50, donde funciona hasta hoy (Estévez 84). Su actividad, sin embargo, se vio radicalmente reducida en las últimas décadas.

- 5 “Después de La Carpa”, de Tomás Eloy Martínez, se publica el 2 de septiembre de 1956 y “Antes de La Carpa”, de Bravo Figueroa, el 23 de septiembre del mismo año. A su vez, Martínez cierra el intercambio con la nota “Sobre grupos y poetas”, del 30 de septiembre.

a su vez una respuesta aclaratoria de Bravo Figueroa que fue publicada también en la página literaria.⁶

Estos intercambios muestran que la literatura local constituía un tópico de discusión vigente hacia 1950 y 1960. Hay que agregar que también la crítica académica comienza entonces a explorar ese terreno. Una intervención pionera en tal sentido es un artículo de 1954 de Alfredo Roggiano, quien se había incorporado al plantel docente de la Facultad de Filosofía y Letras tucumana a fines de la década de 1940, en la que trabaja durante poco más de un lustro. El artículo, titulado “Seis poetas del Norte argentino”, se detiene en los casos de María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario Busignani, Manuel Castilla, Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, aunque traza un panorama más amplio sobre la poesía de la región. Se trata probablemente del primer estudio sistemático sobre ese objeto. Quizá por ese motivo el texto comienza señalando la dificultad del trabajo encarado, dada la dispersión de las fuentes literarias, así como la inexistencia de material crítico. Lamenta, además, el hecho de que los poetas del interior sean desconocidos a causa del predominio de la “gran urbe” en la “realidad cultural argentina” y afirma que sorprende la cantidad, la variedad y la calidad de la “poesía que por aquí se hace” (Roggiano 73-74).

También de esta época datan los primeros estudios al respecto de David Lagmanovich, quien, al igual que Bravo Figueroa, había vivido como estudiante el fervor de los años iniciales de la nueva Facultad de Filosofía y Letras. En 1958, Lagmanovich publica el artículo “La poesía actual en Tucumán”, en el que, pese a su brevedad, señala momentos y modalidades poéticas en la lírica de la provincia. En 1966, da a conocer un artículo más extenso, “El Norte argentino, una realidad literaria”, donde ya no solo abarca la provincia sino la región y no se circunscribe a la poesía sino que toma en cuenta también la narrativa. Este trabajo parece ser un anticipo del libro *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 y publicado en 1974), que será fundamental en los estudios sobre este campo. Allí examina la producción poética y narrativa de las distintas provincias de la región durante el siglo xx, así como la labor de instituciones, grupos, revistas literarias y suplementos de periódicos.

6 La nota de Moreno, “Algo para recordar”, se publica el 20 de agosto de 1961. Bravo Figueroa publica su “Respuesta” el 3 de septiembre del mismo año, en la que aclara que sus juicios no son contradictorios y da fundamentos al respecto.

La propia antología de Bravo Figueroa, con su extensa introducción, constituye otra inflexión en esta fase liminar del campo de los estudios sobre las letras locales, etapa que podría denominarse como de emergencia de la crítica literaria en Tucumán; *en* Tucumán y *sobre* Tucumán y la región. Es más, podría pensarse que la necesidad misma de realizar una introducción extensa para su antología se fundamenta en la escasez de estudios al respecto, que en esta etapa emergente parece limitarse a los antecedentes mencionados: Roggiano y Lagmanovich. Pero ya antes de la publicación de la antología, Bravo Figueroa venía dando diversas muestras de su fuerte preocupación por la literatura local, como se deduce de lo señalado sobre su trayectoria. Una preocupación plasmada en el nivel de la reflexión y también en el de la acción. En efecto, es posible afirmar que desde la gestión de la peña El Cardón, con sus encuentros literarios y sus ediciones de libros, Bravo Figueroa participa activamente en la construcción de esa literatura sobre la que, a la vez, reflexiona. Además, en sus intervenciones y polémicas en la página literaria de *La Gaceta* puede rastrearse el origen remoto de la antología aquí examinada, en la medida en que aquellas implican definiciones en torno a la poesía local, a sus momentos, autores y grupos distintivos. A fines de 1961, el 10 de diciembre, Bravo Figueroa publica en la misma página una nota que supone un origen ya mucho más cercano, una suerte de anticipo, en realidad, de la antología aparecida en 1965: “Papeles para una antología de poetas tucumanos”, cuyo comienzo coincide casi por completo con los primeros párrafos de la introducción del volumen.

Trazado este marco y delineados estos antecedentes, veamos entonces en qué consiste la antología *Poesía de Tucumán. Siglo xx*.⁷ Se trata de una publicación independiente, publicada por el sello editorial Atenas.⁸ Los

7 El volumen ha sido poco estudiado por la crítica precedente. En su trabajo panorámico de la poesía de Tucumán, Vicente Atilio Billone lo considera brevemente y lo destaca como un documento fundamental para el estudioso (47). Por otra parte, en el momento de su aparición, la antología es reseñada en la edición del 17 de julio de 1966 en *La Gaceta* por David Lagmanovich, quien se cuenta entre los poetas seleccionados en el volumen. Aunque destaca la utilidad del libro y juzga que cumple sobradamente sus intenciones, la reseña no es positiva, por cuanto enfatiza en la presencia de un número elevado de erratas en la transcripción de los poemas.

8 No parece tratarse de un sello significativo por lo que a sus ediciones literarias se refiere, pues se enfoca en la publicación de textos escolares, manuales y libros de lectura destinados a instituciones de Tucumán, Salta, Santiago del Estero y Jujuy, como se consigna en la solapa de la antología.

autores seleccionados, en algunos casos muy distantes entre sí en el plano estético, son veintisiete y cada uno de ellos está representado por cinco poemas. La condición “insoslayable” para su inclusión en el volumen es que hayan editado su obra, como se anuncia en la introducción. De acuerdo con la distinción entre antologías “panorámicas” —de carácter general y diacrónico, aun cuando sean sectoriales o de un autor—, y antologías “programáticas” —que suelen ser sincrónicas y responden a la posición de una generación o de un grupo (Ruiz Casanova, 25)—, *Poesía de Tucumán. Siglo xx* se ubicaría más bien en el primer grupo, ya que ofrece una muestra panorámica de la lírica local desde comienzos del siglo hasta el momento de publicación del volumen.

La introducción no constituye tan solo un prólogo que establece los criterios de selección empleados, sino que se trata, según lo anticipado, de un estudio de cierta extensión y sistematicidad sobre la poesía de Tucumán y, a la vez, de una propuesta de interpretación de la historia de esa poesía. En tal sentido es que configura un aporte en el campo de estudios sobre la literatura local que comenzaba a forjarse. El texto comienza con lo que Aníbal Salazar Anglada denomina el “diálogo con la tradición antológica” (26), esto es, con la referencia a compilaciones anteriores surgidas en la provincia: *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas* (1916), compilación oficial encargada a Manuel Lizondo Borda por el gobierno provincial como parte de los festejos del Centenario de la Independencia Nacional (volumen que parece constituir la primera reunión de material poético publicada en el ámbito de la provincia), el *Florilegio de poesías tucumanas* (1921), realizado por Alfredo Cónsole, y la *Primera antología poética de Tucumán* (1952), publicada por la Comisión Provincial de Bellas Artes, aunque no fue la primera. Pero este recuento que hace Bravo Figueroa parece responder, de modo implícito, al afán de mostrar la insuficiencia de esa “tradición” y, por lo tanto, la necesidad de una nueva antología. En efecto, se opone una serie de objeciones a esas compilaciones previas, como la inclusión en forma indiscriminada de autores tanto locales como extranjeros, “sin formular advertencias al respecto” o, en el caso de la última antología mencionada, la más cercana en el tiempo a la propia, el hecho de no proceder conforme a las “normas usuales”, por cuanto no se utilizaron como fuentes los libros publicados de cada autor y la selección derivó directamente de un concurso literario (Bravo Figueroa 8).

El texto de Bravo Figueroa continúa con una disquisición en torno a la cuestión de los periodos generacionales en la historia literaria, como antesala de la propia propuesta de periodización de la poesía de Tucumán. El autor menciona allí las perspectivas de autores como Jules Petersen, Ortega y Gasset, Dilthey, Pedro Salinas o Julián Marías, y destaca también las dificultades y los riesgos inherentes a la “aplicación” de esquemas generacionales. Afirmar que si apela a estos esquemas “es por razones de ordenamientos cronológicos y por el afán de señalar circunstancias coincidentes, sabiendo de antemano que obras y autores [...] viven cada uno su mundo al margen de convencionales encasillamientos” (9). De los críticos mencionados, sigue sobre todo la propuesta de Petersen, filólogo alemán cuya teoría generacional, basada en la dialéctica hegeliana, influye en la crítica española a partir de la década de 1930 y, en especial, a partir de su publicación en español en 1947 (Testaverde 124-125). Bravo Figueroa maneja y cita un trabajo más breve de Petersen incluido como capítulo en el libro colectivo *Filosofía de la ciencia literaria*, editado en México en 1946, cuyo título revela una toma de partida en favor del estatuto científico de los estudios literarios. Siguiendo los criterios expuestos por Petersen para la conformación de un periodo generacional (fechas aproximadas de nacimiento de figuras representativas en el medio literario, elementos educativos, experiencia de la generación, presencia de líderes o guías, lenguaje generacional), Bravo Figueroa propone dividir la poesía de Tucumán en tres periodos, aunque reconoce que estos carecen de límites precisos y advierte que se trata de una propuesta aproximativa y expresada de modo condicional.

En el primer periodo (1901-1940) serían contemporáneos Ricardo Jaimes Freyre, Mario Bravo, Luis Eulogio Castro, Ricardo Chirre Danós, Víctor Toledo Pimentel, Manuel Lizondo Borda, Antonio Torres, Teresa Ramos Carrión, Rafael Jijena Sánchez y Juan Eduardo Piatelli. En cuanto a los “elementos educativos”, el foco de formación es el Colegio Nacional. Este primer grupo no se habría visto sacudido, de acuerdo con el autor, por una experiencia generacional fuerte, sino que más bien habría vivido al ritmo “de las tranquilas siestas provincianas” (11). Bravo Figueroa reconoce como figura líder la del poeta modernista de origen boliviano Ricardo Jaimes Freyre, que vivió en Tucumán por casi veinte años y fue muy admirado y reconocido en el medio. El “lenguaje” de la poesía de esta etapa es descrito

como sentimental, decorativo, pintoresco y, a veces, pesimista. El paisaje sería tomado como pretexto para jugar con un colorido superficial y anecdótico.

En el segundo periodo (1941-1955) se agrupan cronológicamente Raúl Galán, Julio Ardiles Gray, Eduardo Joubin Colombres, Omar Estrella, Manuel Aldonate, Guillermo Orce Remis, Leda Valladares, María Elvira Juárez y Nicandro Pereyra. El foco de formación es la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y las principales experiencias generacionales serían el impacto de la Segunda Guerra Mundial, la guerra en España, la crisis de crecimiento político, industrial y económico de la Argentina y el fenómeno del peronismo. La figura tutelar es la de Raúl Galán, líder y teórico del grupo La Carpa. Predominaría en ese momento un lenguaje dionisiaco para expresar asuntos que giran en torno al hombre, sus problemas, sus nostalgias y esperanzas, y se advertiría, por otra parte, una relación entrañable entre el poeta y su tierra.

El tercer periodo (desde 1956 hasta el momento de publicación de la antología) estaría integrado por una “reciente promoción”, en la que se cuenta a Arturo Álvarez Sosa, Juan José Hernández, Juan González, David Lagmanovich, Dora Fornaciari, Ariadna Chaves, Tiburcio López Guzmán y Néstor Rodolfo Silva. Dos serían los focos de formación: la universidad y el periodismo. Este grupo viviría la experiencia de un mundo en peligrosa tensión, una sensación de crisis generalizada traducida en una oscura angustia y un sentido pesimista de la vida, visible en los temas de su poesía. No habría guías: “Cada uno, como los gusanos de seda, elabora su propio capullo lírico, a la manera de Guillermo Orce Remis, quien se insinúa como el poeta de mayor predicamento de esta nueva promoción”, dice Bravo Figueroa (13). El lenguaje presentaría una forma distinta, descarnada, hermética y estaría centrado más en los estados de conciencia, en problemas filosóficos y religiosos, que en el mundo exterior.

Luego de realizar esta propuesta de periodización, el autor desarrolla más ampliamente cada una de las etapas, considerando la historia de la provincia, de sus instituciones culturales y educativas, sus revistas literarias y sus diarios, en ocasiones en relación con el desarrollo económico e industrial. Se explora sobre las tomas de posición de algunos poetas y grupos, se detiene en especial en el caso de La Carpa y alude a las poéticas de ciertos autores. Menciona numerosos poetas, más allá de aquellos seleccionados en

la antología. Se trata, en muchos casos, de autores sin obra publicada y cuyos textos se encuentran dispersos en publicaciones periódicas. Esta suerte de ampliación de la propuesta —apoyada en ciertos casos en bibliografía referida a cuestiones contextuales locales o a la historia de la literatura argentina e hispanoamericana (de autores como Emilio Carilla o Anderson Imbert, por ejemplo)— contribuye a dotar a la introducción de una envergadura que va más allá del mero prólogo aclaratorio de una antología.

El conjunto de los elementos expuestos —la extensión y sistematicidad mencionadas en un comienzo, el marco teórico y la bibliografía utilizados, así como la amplitud de los contenidos tratados que excede lo concerniente únicamente a los autores seleccionados, elementos que convierten al texto en un estudio en sí mismo— deja entrever la formación académica y especializada del autor de la introducción a *Poesía de Tucumán. Siglo xx*, texto que responde a un modo de crítica que puede describirse como universitaria. Bravo Figueroa parece valerse de instrumentos aprendidos, seguramente, en el marco de su paso por la Facultad de Filosofía y Letras, aunque la antología es realizada en forma independiente y publicada por un sello con la misma característica. Tales instrumentos teóricos (sobre todo la teoría generacional de Petersen, enmarcada en una concepción que, según lo indicado antes, entiende los estudios literarios como una ciencia) no resultan necesariamente innovadores para el momento de publicación de la antología, 1965; sobre todo si se toma en cuenta, por ejemplo, que ya había tenido lugar la renovación de la crítica literaria argentina promovida por *Contorno*. Pero considero que, de todas maneras, hay un elemento que torna novedoso el estudio de Bravo Figueroa: el objeto que mira, esto es, el hecho de enfocar la poesía de un espacio, si se quiere, periférico, respecto al centro configurado por la capital del país, y de proponer el trazado, hasta entonces no realizado, de una historia de esa poesía, aportando al campo, entonces muy incipiente, de la crítica sobre la literatura local. Así, quizá no en los métodos empleados, pero sí en el interés por la poesía de una provincia, el texto sintoniza con una “estructura de sentimiento”, por emplear la conocida noción de Raymond Williams, muy característica de la década de 1960, un momento en que cobra protagonismo la “conciencia del interior”, como desarrollaré a continuación.

2. La “conciencia del interior” y las antologías poéticas locales

El proceso de construcción de la poesía de Tucumán en el marco de la dinámica del ámbito literario local, analizado en el apartado anterior, puede ser inscrito en un panorama más amplio que, a nivel nacional, promueve el volver la mirada hacia las provincias y las regiones del denominado interior del país. En efecto, la antología *Poesía de Tucumán. Siglo xx* surge en un momento en el que el interior cobra una especial visibilidad. Emerge y se afianza en la época la “conciencia del interior”, como muestra Victoria Cohen Imach en su estudio sobre el campo intelectual y la periferia en la Argentina de los sesenta. La autora da cuenta de un conjunto de transformaciones culturales que en la época dan lugar al descubrimiento, o redescubrimiento, del interior, un rescate que supone un gesto diferente del de los nacionalistas del Centenario que, ante el avance inmigratorio, buscaban en el interior la “verdadera argentina” (26). En los sesenta, en cambio, el interior sería recuperado como una zona excluida por la tradición liberal y que habría que revisar e incorporar. Se trata de un proceso de recuperación propiciado, de algún modo, por las transformaciones sociales provocadas por el peronismo (fundamentalmente la migración interna), así como por el nuevo imaginario surgido de su reinterpretación, a la que el campo intelectual de la época se aboca. Un proceso que se relaciona también con la denominada crisis de la cultura nacional, esto es, la disputa por la definición de la cultura nacional, nacional popular o popular, que, entre otros aspectos, favorece la sensibilidad por los márgenes y puede enmarcarse en la crisis del proyecto moderno en el orden internacional, sobre todo en Europa y Estados Unidos (Cohen Imach 39 y ss.).

La “conciencia del interior” se advierte en diversos mecanismos de recuperación de los márgenes emprendidos por las instituciones del campo intelectual porteño de la época: *Contorno*, *Sur*, el Instituto Di Tella, Centro Editor de América Latina, *Primera Plana*, *Crisis* y otras revistas de los sesenta que “transitan el camino señalado por *Contorno*”, como *Hoy en la cultura*, *Gaceta literaria*, *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro* (Cohen Imach 187). En estas últimas se advierte una serie de gestos comunes, como, entre otros, “la incursión en la vida de las provincias marginadas” (188). En este marco puede citarse un texto publicado en *Hoy en la cultura* en 1963 y dedicado

precisamente al caso tucumano: “Tucumán en el panorama cultural argentino”, de Omar Estrella, escritor de origen boliviano afincado en Tucumán y antiguo integrante de La Carpa. Estrella alude a las instituciones que sostienen la labor cultural de la provincia a pesar de lo que denuncia como falta de apoyo oficial. Menciona el impulso renovador de La Carpa, la peña El Cardón, la Universidad de Tucumán, entre otros factores. El texto termina con un llamado a hacer posible, a partir del respeto por las diferencias, “el diálogo de la inteligencia argentina y su participación en la construcción de una cultura nacional que llegue a todos los confines del país y traduzca los reclamos apremiantes de nuestro tiempo” (Estrella 2).⁹

Otro campo en el que puede observarse la creciente visibilidad del interior es el de las antologías poéticas. En esa época proliferan las compilaciones de poesía provinciales y, en algunos casos, regionales. Al mismo tiempo, se advierte una mayor presencia de autores del interior en antologías generales de poesía argentina. Este problema ha sido estudiado de modo específico, para el caso de la década de 1950, por María Amelia Arancet Ruda, quien afirma que durante ese decenio hay muchas más antologías de carácter local (provincial o regional) que antologías abarcadoras de la poesía de todo el país. En sus palabras, la mayor parte de las antologías poéticas publicadas en la Argentina en la década de 1950 son antologías de provincias. Aníbal Salazar Anglada coincide en algún punto con esta observación, al afirmar que, si bien en las primeras décadas del siglo xx no son muchas las antologías de “poesía culta” en el interior —situación que relaciona con la fuerte centralización de la actividad cultural en Buenos Aires—, a partir de la década de 1930 la situación cambia y habría un amplio movimiento poético en las provincias, que repercute en la publicación de antologías (28).

Arancet Ruda menciona los siguientes ejemplos que, a su juicio, supondrían una ampliación del “canon porteñocéntrico” de la poesía argentina: *Muestra de la poesía puntana actual* (1952), *Primera antología poética de Tucumán* (1952), *Exposición de la poesía lírica contemporánea cordobesa*, de Carlos H. Carreño (1953), *Entre Ríos cantada. Primera antología iconográfica de poetas entrerrianos*, de Luis Alberto Ruiz (1955), *Plumas y pinceles de La Pampa*, de Rosa Blanca Gigena de Morán (1955), *Primera antología poética platense*, de Roberto Saravi Cisneros (1956), *Primera antología de poetas del Litoral*, de

9 Agradezco a Mariana Bonano, estudiosa del proyecto de *Hoy en la cultura*, el envío de esta nota de Estrella.

Felipe Zeinstejer (1957). Por mi parte, y sin pretensiones de exhaustividad, agregaría a este panorama antologías provinciales de la década de 1960, como *Antología de la poesía cordobesa* (1962), *Panorama poético salteño*, de Raúl Aráoz Anzoátegui (1963), *Veinte poetas platenses contemporáneos*, de Ana Emilia Lahitte (1963), *Panorama de las letras salteñas*, de José Fernández Molina (1964), *Poemas* (1966), de Santa Cruz, *Poesía 69*, de Alfonso Nassif (1969), de Santiago del Estero y *Poesía y prosa de Jujuy*, de Néstor Groppa, Héctor Tizón, Miguel Ángel Pereira y Andrés Fidalgo (1969). Esta última, al igual que la compilación salteña de Aráoz Anzoátegui, no es exclusivamente poética, aunque hay un claro predominio de poemas. También hay antologías centradas en Buenos Aires, como *La poesía de Buenos Aires*, de Ángel Mazzei (1962) y el volumen homónimo de Horacio Salas (1968). Tucumán aporta tres compilaciones en esta década: además del volumen que nos ocupa, *Poesía de Tucumán. Siglo xx* de Gustavo Bravo Figueroa (1965), está la *Antología poética tucumana en el sesquicentenario* (1966) y *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967).¹⁰

En el caso de las antologías de la poesía argentina, se advierte en la década de 1960 y comienzos de la siguiente una creciente inclusión de autores del interior, evidente ya desde los mismos títulos de volúmenes como *Provincias y poesía* de Nicolás Cócara (1961) —donde se declara que en “este mapa lírico se muestra un panorama orgánico de la cultural nacional” (23)— o ...y *argentino en todas partes* de Alfredo Veiravé (1971), en cuya tapa se lee “50 poetas del país” y cuya introducción se titula “La poesía en las provincias”. A su vez, la contratapa define al libro como “testimonio de la integración cultural argentina” y el inicio de una serie con que la Sociedad Argentina de Escritores (encargada de la edición del volumen) “propone organizar un panorama completo de la creación literaria nacional de nuestros días”. Puede mencionarse también la *Suma de poesía argentina* (1970) de Guillermo Ara, publicada en dos tomos, uno dedicado a la crítica y otro a la muestra antológica, cuyo ambicioso título parece dar cuenta de un afán por abarcar con amplitud ambos temas.

10 Cabe aclarar que este listado es, por el momento, una mera constatación de la proliferación de antologías en el interior. Queda, para una investigación futura, examinar a qué objetivos responde cada una de ellas y, de ese modo, poder confirmar si, efectivamente, puede vincularse con la “conciencia del interior” de la que venimos hablando.

En estas antologías se concede a Tucumán un lugar destacado. Cócaro afirma incluso que “los poetas de Tucumán son acaso los más conocidos entre los de todas las provincias” y atribuye ese hecho a la difusión que les ha dado la página literaria del diario *La Gaceta* (153). Incluye, entre los autores seleccionados, a Julio Ardiles Gray y a Guillermo Orce Remis, también seleccionados por Bravo Figueroa, pero en la introducción menciona, entre los poetas de la “generación anterior”, a Manuel Lizondo Borda, Segundo Argañaraz, Teresa Ramos Carrión, Delfín Valladares, y, entre los “recientes”, a Leda Valladares, Juan José Hernández, Emilio Carilla, Nicandro Pereyra, Tomás Eloy Martínez, entre otros. Destaca, además, revistas y publicaciones periódicas como *Sustancia* o *Humanitas*, de la Universidad Nacional de Tucumán, y la misma página literaria de *La Gaceta* (16). Dedicar, por otra parte, uno de sus cuatro apéndices exclusivamente a Raúl Galán, quien desarrolla prácticamente toda su obra desde Tucumán y que inicia su trayectoria como líder de La Carpa. Cócaro afirma que su intensidad lírica pone a Galán “a la vanguardia de las mejores voces nacionales” (165). Por su parte, Veiravé incluye cinco autores de Tucumán (el mismo Galán, Ariadna Chaves, Juan E. González, Arturo Álvarez Sosa y Dora Fornaciari, todos incluidos también por Bravo Figueroa) y en el prólogo destaca a La Carpa, además de mencionar antologías locales como, en primer lugar, la de Bravo Figueroa que nos ocupa, así como *Veinte poetas cantan a Tucumán*. Destaca, además, la importancia de las ediciones de la peña El Cardón (24-25). Por último, Ara se detiene extensamente en la actividad poética tucumana y menciona numerosos autores de la provincia, a quienes va integrando a los distintos momentos y líneas de la poesía argentina que desarrolla en la parte crítica de su obra.

La proliferación de estas antologías, tanto de las más generales como de las locales, muestra una necesidad de definir y organizar la poesía nacional, tarea que puede pensarse en relación con el ya mencionado debate por la definición o redefinición de una cultura nacional atenta a la diversidad, debate en el que también se enmarca el también citado texto de Omar Estrella. La antología de Bravo Figueroa se inscribe de modo explícito en este afán de diseñar los contornos de la cultura nacional, como se afirma en el texto de solapa del volumen:

Se observa desde hace tiempo en nuestro país —y también en otros de América— una seria preocupación por el conocimiento de lo nacional. Por eso, sin caer en pintoresquismos folklóricos o en cerradas formas nacionalistas volvemos los ojos a nuestro mapa, y ahondando nuestra historia, aspiramos a llegar a las raíces del ser argentino.[...]

Hoy [...] nos estamos conociendo mejor; y nos interesa, más aún, nos preocupa nuestro hombre, nuestro paisaje, nuestro hablar, nuestra idiosincrasia, nuestros defectos, en fin, todos los elementos que contribuyen a configurar la imagen de la Argentina.

En este orden de cosas, *Poesía de Tucumán. Siglo xx*, aspira a ser un aporte para el conocimiento literario de una parcela de nuestra patria. Y pensamos que si cada provincia recogiera los valores más representativos de su poesía, llegaríamos a conocer, aunque en forma aproximada, los perfiles de la lírica nacional. (Bravo Figueroa)

El texto, que no lleva firma, apela —desde una concepción si se quiere romántica del ser nacional, apoyada en la creencia de la existencia de una entidad que puede denominarse el “ser argentino” y sus raíces— a la necesidad de ahondar en el conocimiento de lo nacional y de buscar los elementos que permitan diseñar la imagen del país. Un componente de esa búsqueda estaría dado por la reunión de la poesía de cada provincia. Interesa notar que otras antologías provinciales también se piensan como parte de un proceso más vasto de construcción de la cultura nacional. Por citar tan solo un ejemplo, Raúl Aráoz Anzoátegui, en su *Panorama poético salteño* de 1963, sostiene que las provincias “deberán aclarar qué poetas corresponden sustancialmente a sus zonas” como punto de partida de un “arte nacional” (7-8).

Ahora bien, no se advierte en el caso de este breve texto de solapa de la antología de Bravo Figueroa una reflexión crítica sobre el modo de abordar ese complejo proceso de construcción de la cultura nacional, de diseñar la imagen del país. Por el contrario, parece primar una idea de simple suma y acumulación, de llegar al conocimiento de lo nacional a partir del conocimiento de sus partes. El interés no parece estar puesto en la reflexión sino más bien en la difusión, en el gesto de dar a conocer, en la elaboración de registros y puntos de partida. Se observa un anhelo de recuperar las tradiciones poéticas locales y de buscar situarlas en el mapa

literario del país. Un mapa que, según queda implícito en el texto, no puede considerarse completo por cuanto falta “recoger” la poesía representativa de las distintas zonas que lo constituyen. Se advierte una apelación, al igual que en la antología de Aráoz Anzoátegui, a la elaboración de antologías, muestras o recortes de la poesía de cada provincia.

Se advierte también que si desde el centro del país hay una “conciencia del interior”, según lo expuesto al comienzo de este apartado, también desde las provincias del llamado interior hay un afán de generar materiales que permitan hacerlas visibles en el centro. Es este un movimiento doble que, a mi criterio, encuentra una de sus manifestaciones en la confluencia, en este periodo, de antologías provinciales y de antologías de poesía argentina especialmente preocupadas por las provincias, a las que he aludido antes. Esta es una de las cuestiones que hacen posible la antología *Poesía de Tucumán. Siglo xx*. La otra tiene que ver con el estado de los estudios sobre la poesía local y el grado de institucionalización del campo literario tucumano en el momento, que de alguna manera permiten comprender los rasgos de la introducción del volumen. Así, se conjuga una “estructura de sentimiento” generalizada en la Argentina de la década de 1960 con la particular dinámica local. Una dinámica que, en el caso de Tucumán, se revela como rica y compleja, según se desprende del análisis realizado, y que explica, también, por qué quizás el caso de Tucumán pudo hacerse especialmente visible en el centro.

Obras citadas

- Ara, Guillermo. *Suma de poesía argentina. 1538-1968. Crítica y antología*. 2 tomos. Buenos Aires: Guadalupe, 1970. Impreso.
- Aráoz Anzoátegui, Raúl. *Panorama poético salteño*. Salta: Dirección General de Turismo, 1963. Impreso.
- Berreta, Hugo A. *La Peña El Cardón. Medio Siglo de Cultura Regional*. Tucumán: Magna, 2003. Impreso.
- Billone, Vicente Atilio. “Primera parte”. *La actividad poética en Tucumán (1880-1970). Esquema y muestrario*. Por Vicente Atilio Billone y Héctor Ivo Marrochi. Tucumán: Voces, 1985. 8-49. Impreso.
- Borello, Rodolfo. “La crítica moderna”. *Historia de la literatura argentina III*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. 1057-1080. Impreso.

- Bravo Figueroa, Gustavo A. *Poesía de Tucumán. Siglo xx*. Tucumán: Atenas, 1965. Impreso.
- Cócaro, Nicolás. *Provincias y poesía*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Impreso.
- Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994. Impreso.
- Espinosa, Roberto. "Gustavo Adolfo Bravo Figueroa". *La cultura en el Tucumán del siglo xx. Diccionario monográfico*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2006. 58-60. Impreso.
- Estévez, Verónica. "La Peña 'El Cardón', cobijo de los artistas de Tucumán". *El viejo Tucumán en la memoria, VIII*. Tucumán: Ediciones del Rectorado, 2002. 83-87. Impreso.
- Estrella, Omar. "Tucumán en el panorama cultural argentino". *Hoy en la cultura* 10 (1963): 2. Impreso.
- Gramajo de Seeligman, María Teresa. "El proceso de configuración de las 'humanidades' en la década del cuarenta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT". *El viejo Tucumán en la memoria, IV*. Tucumán: Ediciones del Rectorado, 1999. 7-14. Impreso.
- Lagmanovich, David. "El Norte argentino: una realidad literaria". *Universidad* 69 (1966): 117-140. Impreso.
- . *La literatura del Noroeste argentino*. Rosario: Biblioteca, 1974. Impreso.
- . "La poesía actual en Tucumán". *Revista de Educación nueva serie* 3.1 (1958): 90-95. Impreso.
- . "Poetas de Tucumán (siglo xx). Gustavo Bravo Figueroa". *La Gaceta*. 17 de julio de 1966. Impreso.
- Link, Daniel. "Historia de una pasión argentina. La crítica literaria 1955-1966". *Cuadernos hispanoamericanos* 527 (1994): 7-34. Impreso.
- Martínez Zuccardi, Soledad. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1955)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Impreso.
- Monteleone, Jorge. *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Myers, Jorge. "Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955". *Intelectuales y expertos. La constitución del*

- conocimiento social en la Argentina*. Comps. Federico Neiburg y Mariano Plotkin. Buenos Aires: Paidós, 2004. 67-106. Impreso.
- Risco, Ana María. *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2010. Impreso.
- Roggiano, Alfredo A. "Seis poetas del Norte argentino". *Norte. Revista Argentina de Cultura* 6 (1954): 73-104. Impreso.
- Ruda Arancet, María Amelia. "Antologías de poesía argentina en la década del 50: clausuras, infiltraciones, inminencias. Las provincias". *II Jornadas de Antologías Argentinas y VI Ateneo de Literatura y Cultura Argentinas*. Buenos Aires: Centro de Investigación en Literatura Argentina, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2012. Manuscrito.
- Ruiz Casanova, José Francisco. "Canon y política estética de la antología". *Boletín Hispánico Helvético* 1 (2003): 21-42. Impreso.
- Salazar Anglada, Aníbal. *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba, 2009. Impreso.
- Sarrulle, Nelly María. "Dos entrevistas al Prof. Gustavo Bravo Figueroa". *El viejo Tucumán en la memoria*, VI. Tucumán: Ediciones del Rectorado, 2001. 137-143. Impreso.
- Testaverde, Tommaso. "El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí". Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 2012. Web. 15 de abril del 2016.
- Vázquez, Juan Adolfo. *Antología filosófica argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Eudeba, 1965. Impreso.
- Veiravé, Alfredo. *...y argentino en todas partes. 50 poetas del país*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Escritores, 1971. Impreso.

Sobre la autora

Soledad Martínez Zuccardi es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como docente de Literatura Argentina II. Es investigadora del Conicet y autora de los libros *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)*, del 2005, y *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, del 2012, así como de numerosos artículos académicos. Ha editado el epistolario de la poeta María Adela Agudo, *Cartas a Nicandro. 1943-1948*, en el año 2015.

Las polémicas inaugurales de la transición a la democracia: los casos argentino y paraguayo

Carla Daniela Benisz

Universidad Autónoma de Entre Ríos — Conicet, Paraná, Argentina
carlabenisz@conicet.gov.ar

Tras la caída de las dictaduras del Cono Sur, el cambio político generó también cambios de paradigmas estéticos y éticos en el campo intelectual, que se expresaron en polémicas en distintos países de la región. Los casos, por lo general, han sido estudiados individualmente para cada país, pero las similitudes justifican un abordaje en conjunto. Este artículo presenta, como primera instancia, un estudio comparado de los casos argentino y paraguayo, con especial énfasis en este último, puesto que ha sido menos trabajado por la crítica literaria latinoamericana. De estos casos, a su vez, se enfoca en dos cruces polémicos concretos: por un lado, una famosa polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker y, por otro, las polémicas de Augusto Roa Bastos con Carlos Villagra Marsal y Guido Rodríguez-Alcalá.

Palabras clave: polémica; exilio; ética; autoritarismo; compromiso.

Cómo citar este artículo (MLA): Benisz, Carla Daniela. "Las polémicas inaugurales de la transición a la democracia: los casos argentino y paraguayo". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 161-195.

Artículo de reflexión. Recibido: 14/05/16; aceptado: 22/07/16.



The Inaugural Controversies of the Transition to Democracy: the Argentinian and Paraguayan cases

After the fall of the dictatorships of the Southern Cone, the political change also generated changes in the aesthetic and ethical paradigms within the intellectual field which were expressed in controversies in the different countries of the region. The cases have generally been studied individually for each country but the similarities justify a joint approach. This article presents, as a first instance, a comparative study of the Argentinian and Paraguayan cases, with special emphasis on the latter, as it has been less treated by Latin American literary criticism. The article then focuses on two concrete controversial exchanges: on the one hand, a famous controversy between Julio Cortázar and Liliana Heker and, on the other, the controversies between Augusto Roa Bastos with Carlos Villagra Marsal and Guido Rodríguez-Alcalá.

Keywords: controversy; exile; ethics; authoritarianism; commitment.

As polémicas iniciais da transição à democracia: os casos argentino e paraguaio

Depois da queda das ditaduras do Cone Sul, a mudança política gerou também mudanças de paradigmas estéticos e éticos no campo intelectual, que se expressaram em polémicas em diferentes países da região. Os casos, em geral, têm sido estudados individualmente para cada país, mas as similaridades justificam uma abordagem em conjunto. Este artigo apresenta, em primeiro lugar, um estudo comparado dos casos argentino e paraguaio, com ênfase especial nesse último, posto que tem sido menos trabalhado pela crítica literária latino-americana. Desses casos, por sua vez, centra-se em dois pontos polêmicos concretos: por um lado, uma famosa polémica entre Julio Cortázar e Liliana Heker e, por outro, as polémicas de Augusto Roa Bastos com Carlos Villagra Marsal e Guido Rodríguez-Alcalá.

Palavras-chave: polémica; exílio; ética; autoritarismo; compromisso.

LA LITERATURA LATINOAMERICANA, QUE HABÍA logrado, para los más entusiastas, una cumbre con el *boom*, debió enfrentarse casi inmediatamente después de este a un nuevo problema de definición de sus propios límites: el exilio reciente. El exilio fue producto de una etapa histórica definida en torno a las últimas dictaduras militares y el terrorismo de Estado, coordinado regionalmente a través de redes de represión como el Operativo Cóndor y ocurrido al calor de la Doctrina de Seguridad Nacional. Se trata, en definitiva, de una coyuntura que dejó profundas marcas en la cultura y el campo intelectual. En el plano estrictamente literario, algunos críticos (como Juan Manuel Marcos y María Bermúdez Martínez) encuentran en estas coordenadas una fuerte bisagra y postulan una generación *posboom* que habría bebido el caldo amargo de la derrota, mientras el *boom* se había desarrollado en la etapa del florecimiento de las ideas de cambio social en medio de, fundamentalmente, la Revolución cubana. Tras esa fuerte ebullición política y cultural, el peso de la derrota fragmentó la experiencia recogida, los logros obtenidos y uno de los procesos más ricos de la literatura latinoamericana. Los escritores del *posboom* pierden ese hálito de renovación que cubrió algunas de las obras más emblemáticas del periodo anterior:

Todos estos autores entran sin dificultad dentro de esa “generación de la derrota” de la que habla Daniel Moyano, escritores que ante una realidad rota, no dudan en hacerse eco de ella, denunciándola. Como decía, la urgencia histórica reclama del escritor la conjunción de ética y estética, si bien, gran parte de ellos lo harán con alta dosis de ironía, utilizando el humor como elemento de choque y sin dejar nunca que su mirada se reduzca a una imagen parcial o concreta del panorama argentino, sino ampliando su visión para dar cuenta de un panorama universal de descentramiento y crisis de los valores humanos. Se convierten entonces, como ha apuntado Virginia Gil Amate, en “habitantes del pozo”, un “pozo” que ya no es patrimonio exclusivo de Onetti, ni de Sábato, sino que también pertenece, por derecho propio, a Juan José Hernández, Antonio di Benedetto, Daniel Moyano, Juan José Saer... (Bermúdez Martínez 58-59)

Habría que destacar que la “conjunción de ética y estética” recibió múltiples y disímiles resoluciones de acuerdo al caso, pero constituyó un problema del que los escritores no podían sustraerse ya que la “urgencia

histórica” efectivamente les imponía una toma de posición —el término es de Bourdieu— respecto del contexto.

La noción de compromiso, que hasta los años setenta mantuvo su peso específico en el campo intelectual, contribuía a que el apoliticismo o la indiferencia fueran juzgados negativamente. Escapistas o liberales, comprometidos o críticos, los escritores se vieron envueltos en cuestionamientos éticos dentro del mismo campo. Pero es en el proceso de democratización, cuyos albores supuran en los últimos años de las dictaduras, cuando estos cuestionamientos se dieron con mayor vigor bajo la forma de polémicas, en las que empiezan a juzgarse las posiciones asumidas ante la derrota. Contribuyó a ello el hecho de que la censura se haya relajado y de que haya aumentado la circulación de publicaciones. Pero, en un plano general, se activa un proceso de reconfiguración del campo intelectual en el que se pueden observar: la democratización de las instituciones de la cultura en consonancia con la democratización de la sociedad, reacomodamientos en las universidades, reelaboraciones de sus planes de estudio y nuevos posicionamientos en la serie literaria y en la conformación del canon. En términos de Bourdieu, se ve alterado ese “sistema de líneas de fuerza”, las relaciones entre “agentes” y “sistemas de agentes”, que constituye el campo (Bourdieu 9-10). A nivel del subcontinente, el grueso de este proceso abarca la década del ochenta, con repercusiones en los años noventa, de acuerdo, en cada caso, con la solidez del campo y con la influencia que tuvo en él el proceso de transición hacia la democracia.

En este contexto, el fenómeno del exilio tuvo distintas valencias. Por un lado, fue —sin duda— un fenómeno social y político que implicó preguntas acerca de cómo leer la literatura que se estaba produciendo y publicando en diferentes puntos del exilio latinoamericano. Esto, en sus planteos más extremos, involucra una pregunta mayor conectada con cuestiones fundamentales: qué conforma la literatura latinoamericana. A esta pregunta apuntan las reflexiones de Ana Pizarro, realizadas justamente en el contexto de la posdictadura:

¿Es literatura latinoamericana por ejemplo la literatura de los jesuitas que en 1767 son expulsados del continente y que comienzan a constituir en Europa una especie de conciencia de América en el exterior? [...] El caso de la literatura de los jesuitas, que constituyen el gran exilio de fines del siglo XVIII, es el

antecedente de la literatura del exilio masivo reciente, de los años setenta de nuestro siglo, que todavía está en proceso y decantamiento. Pero plantea problemas similares. En efecto ¿es la literatura latinoamericana la de los exiliados recientes que comienzan a publicar en Europa y los Estados Unidos fundamentalmente, textos en rumano, finlandés, francés? (Introducción 14)

Por otro lado, el exilio también funcionó como tópico en los discursos que dan cuenta de la reconfiguración del campo. En las polémicas, donde, por ejemplo, se tensiona el canon y se ponen en duda algunas legitimidades o consagraciones ganadas en el periodo anterior, el tópico del exilio divide posiciones. Estas tienen que ver con la imagen que se construya del exiliado: muchos enuncian desde ese lugar ambiguo, pero lo construyen como punto de vista casi privilegiado; otros cuestionan la legitimidad del exilio o consideran un abanico de diferentes tipos de exilio, no todos justificables, no todos dorados. Un ejemplo crucial de la fuerza de este tópico es la crítica que realiza Ángel Rama a la novela de José Donoso, *El jardín de al lado*, en la que Rama destaca el “ajuste de cuentas con el exilio latinoamericano”, el cual ha forjado un “terrorismo” del exilio

que va constituyéndose en espectáculo tan penoso como aquel de los republicanos españoles que rumiaban su ira y su impotencia por México, Caracas o Buenos Aires, reconstruyendo obsesivamente un pasado heroico que poco tenía que ver con la realidad interior de la patria ni con la circundante de sus patrias de adopción. Esta irrealidad, a que se ve condenado el exiliado, deriva de su específica condición y no es un capricho de su albedrío. (Rama 175)

Más allá del juicio lapidario sobre este “terrorismo del exilio”, descrito justamente por un exiliado, el quiebre que significó la instalación de los regímenes dictatoriales ha producido una fuerte bifurcación entre los exiliados y los que permanecieron en el país. La distancia y la violencia con que fue impuesta pudieron haber forjado dos formas distintas de percibir el proceso histórico de la dictadura, primero, y de la transición, después. A partir de aquí podría entenderse la división que se produce entre los escritores exiliados y buena parte del campo, cuando aquellos pretenden reinsertarse en medio de un fuerte proceso de cambio y reconstrucción.

Para tratar de dar cuerpo a estas impresiones, tomaré dos casos concretos que, al mismo tiempo, permiten una caracterización particular de cada campo analizado y la posibilidad de articular hipótesis más generales acerca un proceso histórico que involucró a gran parte del subcontinente. Tanto en Argentina como en Paraguay, la reconfiguración del campo intelectual en la posdictadura vehiculizó a través de polémicas algunos de los problemas que entonces debió resolver. En ambos casos se encuentra, entre los tópicos que se discutían, el del exilio, abordado desde sus implicancias éticas o políticas, antes que estrictamente literarias. A partir de él, cada perspectiva construye o delimita determinada imagen del escritor exiliado.

El exilio poético

El tema del exilio, sus implicancias éticas y la revisión de las funciones del intelectual fueron recurrentes en las polémicas durante el alfonsinismo, incluso en medios de tirada masiva (Diego, *Campo intelectual* 151; Patiño); no obstante, la que quizás sea la polémica más paradigmática aconteció en 1980 entre Liliana Heker y Julio Cortázar. Consta de una serie de textos que se publicaron en la revista *El ornitorrinco* aún durante la dictadura, lo cual se evidencia en algunos sentidos esquivos y sinuosos de los textos, pero que adelantan varios de los intercambios que se producen luego tras el retorno de la democracia.

La polémica comienza con un artículo de Liliana Heker publicado en *El ornitorrinco* 7, en 1980, en el que responde a otro artículo, de Julio Cortázar, que había sido publicado en la revista colombiana *Eco* en 1978. Son varias las afirmaciones de Cortázar que Heker retruca en su respuesta. En primer lugar, desarma la figura de exiliado que Cortázar asume. Para ello, aprovecha las contradicciones políticas de la trayectoria intelectual de Cortázar: su exilio, en principio, fue un “exilio poético”, elegido voluntariamente y que lo sustrajo de intervenir en la realidad de su país, por lo cual su visión está necesariamente distorsionada por la distancia. De hecho, uno de los ejes de la discusión gira en torno a la posibilidad de interpretar la realidad nacional ya sea desde el exilio o desde el “exilio interior”. Para Heker, tanto en este primer artículo como en el siguiente (publicado en *El ornitorrinco* 10), es la intervención *en* la realidad nacional la que abre el camino hacia el cambio de esa realidad y la que, en consecuencia, vehiculiza la praxis intelectual:

¿Qué sentido tiene, para un escritor nacional, testimoniar su verdad si no va a ser leída por aquellos, fundamentalmente sus compatriotas, para quienes esa verdad está destinada? La escritura como acto político necesita el receptor adecuado, no es un grito en el vacío ni tiene un valor absoluto: su valor es circunstancial, y, por lo tanto, debe estar inmersa en la circunstancia sobre la que pretende actuar. (“Exilio y literatura”)

Esto desmiente la existencia de un inerte exilio interior, en el que el escritor vive en su país pero exiliado de la palabra. Por el contrario, caracteriza la labor del escritor nacional desde el espacio de la resistencia; quedarse en el país es la forma de resistir: “No aceptamos, de París, la moda de nuestra muerte. Es la vida, nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos” (“Exilio y literatura”). En el mismo sentido, sentencia al final de la segunda respuesta: “Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos” (“Respuesta”).

Por el contrario, Cortázar levanta el punto de vista foráneo, que ha huido de la censura y del control dictatorial, como el más habilitado para la interpretación de la realidad en su conjunto. La censura es en este sentido el factor que más fuertemente condiciona el trabajo intelectual, puesto que marca los límites de la palabra, de lo decible. Los escritores del exilio interior, que conviven con la dictadura y la censura, tienen limitada sustancialmente la materia prima de su trabajo; la denuncia, la enunciación de la realidad, “lo que se piensa verdaderamente” es posible solo en el exilio y Cortázar lo afirma sin reparos: “aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria” (“Carta”). La importancia que la argumentación de Cortázar le da a la censura (algo que Heker destaca en clave de confrontación) discrimina el rol de denuncia solo para los intelectuales exiliados y, en consecuencia, legitima la elección de Cortázar por el exilio en tanto que es la única posibilidad de libertad para la palabra.

Así planteado, este intercambio entre Heker y Cortázar también puede generar cierto esquematismo, puesto que divide claramente las líneas en tensión: escritor exiliado-escritora no exiliada, escritor consagrado internacionalmente-escritora del circuito local. Sin embargo, la definición que hace Heker de la figura del exiliado se sustrae, por momentos, de su

interlocutor inmediato para referirse a la comunidad de exiliados en general. Es en este punto en el que el planteo de Heker puede aportar claves para una caracterización más amplia de las discusiones del campo intelectual del periodo. No resulta extraño entonces que sea justamente este aspecto el que provocó algunas de las respuestas más airadas. Heker, como estrategia argumentativa, relativiza el peso del exilio (el político, no el poético cortazariano) entre los escritores:

Si fuera válido el equivalente exiliado-expulsado que él mismo propone, solo una mínima parte de los escritores argentinos en el extranjero entraría dentro de esta categoría. Un enfoque menos desgarrador pero más realista nos permite ver que el éxodo de muchos escritores argentinos obedece a razones diversas. Entre otras: 1) dificultades económicas y laborales (que, naturalmente, no afectan solo a los escritores), 2) un problema editorial grave, que obstaculiza las tareas específicas del escritor, 3) una cuestión de aguda sensibilidad poética: sentir que él no puede soportar lo que sí soporta el pueblo argentino, 4) la búsqueda de una mayor repercusión o de una vida más agradable que esta, 5) la búsqueda de un ámbito de mayor libertad. (“Exilio y literatura”)

En su segundo artículo, Heker sostiene que son “poquísimos” los “escritores que, profundamente ligados siempre a la realidad nacional, han debido irse por razones políticas concretas” (“Respuesta”), mientras que, en la mayoría de los casos, se trata de cierto egoísmo unamuniano, dice Heker, que responde a una búsqueda artística individual. Es por eso que el exilio obedece a razones más bien subjetivas: el no soportar, por una especie de acentuada sensibilidad típica del artista, la situación social y política; la búsqueda de mayor comodidad, de libertad y de mercados editoriales. Esta caracterización del exilio, que no contempla entre sus causas la represión de la dictadura, provocó fuertes respuestas como la de Osvaldo Bayer, quien le retrucó duramente: “Basta leer la clasificación en cinco categorías que Liliana Heker hace de los exiliados y no difiere en nada, absolutamente en nada, de la diaria propaganda que la Secretaría de Prensa y Difusión lanzaba en cadena a todo el país en radios y televisión” (citado en Diego, *Campo intelectual* 149-150). Cortázar, por su parte, invierte la lógica de la argumentación de Heker para acentuar su propia posición: el hecho de que

ella no hable directamente de la dictadura es un ejemplo más de los límites que impone la censura, por lo que, en su argumentación, Cortázar alude recurrentemente a lo que Heker no puede decir: “En vez de denunciar la causa central de ese exilio (ya sé que no podés hacerlo, pero entonces no habría que tocar el tema públicamente y con fines polémicos) acumulás otras razones que yo parezco ignorar”. En este sentido, para Cortázar, la desestimación del exilio político entre los escritores no es una posición tomada por Heker de forma autónoma, sino que muestra, en el discurso de la escritora, las marcas del exilio interior.

Si para Cortázar la censura divorciaba a los escritores de la palabra, en cambio, en los artículos de Heker hay una marcada intención por discriminar el exilio supuestamente dorado del escritor, de las circunstancias que atravesaba el resto del pueblo argentino, y es este divorcio el que distorsiona la lucidez intelectual. Paralelamente, si Cortázar considera que el exilio interior va de la mano con un exilio cultural, para Heker, por su parte, ese exilio puede ser contrarrestado por el compromiso ético en la resistencia:

Aun bajo estas condiciones, Latinoamérica viene dando una literatura realmente grande, capaz de encontrar un estímulo y un sentido para el acto creador justamente en la hostilidad del medio. Y este trabajo continuo por hacer prevalecer la propia concepción del mundo hace que un intelectual o un artista se sienta culturalmente integrado a su país; de ninguna manera un exiliado cultural. (“Respuesta”)

Esta vinculación con el medio da sentido al trabajo intelectual y, si las circunstancias históricas son las de la expulsión y la represión, es sobre esa circunstancia sobre la que el intelectual debe actuar. Las palabras son de Heker pero resuenan en ellas cierto trasfondo sartreano y, aunque no mencione concretamente la noción de compromiso, es evidente que subyace aquí el planteo ético que interpela al intelectual a comprometerse con la realidad. Claro que, para Heker, realidad es realidad nacional. Desde esta perspectiva impugna las contradicciones de Cortázar:

Las cuestiones que usted considera “colaterales” —y que constituyen el tema central de mi discusión— son las que atañen a la actitud que, a través de la historia, han venido asumiendo en todos los países los escritores con

conciencia nacional: entender que la literatura y el pensamiento cumplen un rol dentro de un proceso muy vasto y complejo, en el que participa todo el pueblo, y que es a los intelectuales a quienes corresponde definir el signo y la gravitación de ese rol y resistir y oponerse a una “cultura” impuesta por el orden dominante.

¿Estas cuestiones le parecen colaterales? Pero tal vez eso no tendría que sorprendernos. En 1951 a usted le desagradó la realidad del peronismo; no intentó entender esa realidad ni modificarla: simplemente se fue a París. Nadie lo echó, no huyó por motivos políticos: se fue. Queda muy claro, y usted lo admite, que no era un exiliado, y también queda muy claro que no consideraba la cuestión nacional como asunto suyo. En treinta años, usted sin duda ha modificado su concepción general del mundo: viajó a Cuba, dice haber optado por el socialismo, adhirió a los movimientos de liberación. Pero nunca volvió a la Argentina. Por último, ya hace años, eligió nacionalizarse francés. La historia de lo que usted enfáticamente llama “mi pueblo” seguía sin parecerle asunto suyo. (“Respuesta”)

El planteo ético de Heker legitima el trabajo intelectual si este se vincula con la realidad nacional. Ello explica, sobre todo en su segundo artículo, la presencia de conceptos como cuestión nacional, conciencia nacional, además del de realidad nacional:

“Todo el pueblo” siempre ha estado privado de sus mejores artistas y escritores. Y no solo por la censura. Esa es una de las razones por las que ciertos escritores decidimos quedarnos: porque es este país nuestro el que queremos cambiar. Esta realidad —un pueblo real que no tiene acceso a la cultura, gente que a veces no tiene para comer, desocupados, desaparecidos por los que nadie responde, hombres a los que echan del trabajo por plegarse a un paro—, todo esto es la realidad nacional. ¿Se puede, a la vez, elegir afrontarla y elegir vivir en París? Quizá. Pero, ¿se debe? (“Respuesta”)

Según esta formulación, el problema del exiliado parece más ético que político; se dirime en lo que *se debe* hacer. Al desestimar los condicionamientos netamente históricos y políticos que condujeron al exilio —la represión—, este se explica por decisiones individuales. Repetidamente, Heker analiza las circunstancias del exilio en términos de elecciones o decisiones que se

definen en un espacio de reflexión solitario, al nivel de la conciencia del escritor:

¿Qué hacemos los escritores, ciertos escritores, cuando el fenómeno se revierte?
¿Enmudecemos hasta que vengan épocas mejores? ¿Cambiamos de país?
¿Agotamos nuestras palabras en lamentaciones por nosotros mismos? ¿O
asumimos, por fin, con los riesgos que implica, el poder modificador que, en
épocas más propicias, solemos asignarle a la literatura? (“Exilio y literatura”)

En este planteo, las elecciones (individuales) del escritor comprometido deberían vehiculizarse hacia una preocupación mayor (colectiva) dibujada por los difusos bordes de la cuestión nacional. La conciencia nacional, para Heker, es la praxis considerada a partir de la conducta individual pero dirigida por un paradigma ético que tiene que ver con la inmersión en la realidad nacional y su transformación: “Son los avances que va dando un escritor respecto de los límites impuestos, y no la aceptación protestona de la fatalidad, lo que modifica la historia cultural de un país y, por lo tanto, la historia” (“Exilio y literatura”).

De modo que la posibilidad del compromiso exige la actuación en el suelo nacional y la activación de una conciencia nacional; por ello, el juicio de Heker recae sobre la conducta individual del escritor, siendo la cuestión nacional una especie de entidad perenne que se mantiene a través de la historia en todos los países. En abstracto, esta conciencia puede aportar significaciones bastante heterogéneas; puede vincularse a cierto esencialismo telúrico o a las nociones de dependencia e imperialismo. Es evidente que Heker apela a un campo de sentido compartido, heredado de los años sesenta y setenta, que entiende la literatura desde su rol transformador y como constructora de contrahegemonía. Esto, sumado a que pone entre paréntesis la violencia del régimen como causa de la expulsión de intelectuales, la lleva a considerar la resistencia en el país como la principal vía válida de compromiso y a desestimar las posibles formas de participación política desde el exilio. Posteriormente, la misma Liliana Heker reflexiona sobre la imposibilidad de hacer política desde afuera, cuando recuerda la polémica con Cortázar:

Otro punto que yo le cuestionaba es que postulara al exilio como una praxis, y yo creía que el exilio era una fatalidad, no una praxis revolucionaria, no

algo que se pudiera planificar. Si uno se va, bueno, algo tiene que hacer con ese exilio, pero no se puede recomendar a quienes trabajaban como podían contra la dictadura, intelectuales o no, que se fueran. Cortázar veía nada más que a los escritores exiliados y no veía lo que estaba pasando acá, y juzgó en bloque: “la literatura argentina está ocurriendo en el exilio” y “en la Argentina la literatura está aniquilada”. Fue un error que incluso Cortázar luego reconoció. (“Modelo”)

Claro que esa imposibilidad política también puede ser discutida. Más allá de que, en la historia de las dictaduras latinoamericanas, el exilio fue varias veces un importante foco de resistencia, este caso puntual recoge testimonios de una amplia actividad política entre los exiliados a través de la creación de comités o la publicación de revistas en los destinos de exilio, por ejemplo. De nuevo, refiere Osvaldo Bayer:

Durante el exilio, me la pasé redactando artículos y hemos tenido publicaciones... me decían que ni siquiera en exilio alemán antinazi ha tenido tantas publicaciones como los argentinos en el exilio. Alguna vez habría que escribir, o hacer un resumen o un libro con todas esas publicaciones. Me sentí en el deber de que ahí estaba mi misión. El exilio argentino en ese sentido se portó muy bien: organizamos viajes de las Madres de Plaza de Mayo, organizamos congresos internacionales, hasta que pudimos volver, con todo el dolor de los queridos amigos desaparecidos. (Citado en Bilbao)

Tomar a Cortázar, cuya biografía intelectual carga con importantes contradicciones a cuestas, como modelo de exiliado habilita a Heker a realizar este tipo de críticas al “terrorismo del exilio”. Pero si Cortázar veía nada más que a los escritores exiliados, en la crítica de Heker al “terrorismo” cayó todo el exilio. Por eso, la polémica contribuyó a postular la idea dicotómica de la existencia de dos bandos, los que se fueron y los que se quedaron, o ellos y nosotros, como postula Cortázar. De hecho, para Humberto Constantini, escritor exiliado pero “profundamente argentino”, según Heker (“Respuesta”), fue justamente ella quien “inventó un poco esa polémica” (citado en Diego, *Campo intelectual* 152). Si, como Bayer, los escritores exiliados se irritaron por las cinco causas de exilio que menciona Heker y que no consideran el terrorismo de Estado, los que permanecieron en el país también reaccionaron

ante la sentenciosa afirmación de Cortázar respecto de que la censura solo se evita en el extranjero.

La polémica contribuye a cristalizar los sectores y a mostrar el estado del campo de los años ochenta. No solo por la importancia que obtuvo este binarismo en muchos de los discursos de la época, sino porque también los planteos de Heker y Cortázar testimonian un pasaje referido a los esquemas de interpretación del trabajo intelectual. Ambos comparten, al menos implícitamente, un suelo común que habilita la discusión: la importancia del compromiso intelectual y su intervención en la realidad. Es sabido que la noción de compromiso tejió una fuerte impronta a partir de la década del sesenta, fundamentalmente al calor de la Revolución cubana, y constituyó un nuevo parámetro de evaluación del rol del intelectual:

Lo que en un principio y dada la evolución de la lucha se vio como un fenómeno de naturaleza puramente política, poco a poco empezó a ampliar su esfera de influencia en el continente: comenzaron las reuniones de intelectuales entrando ahora a discutir entre sí en suelo latinoamericano. (Pizarro, *El sur y sus trópicos* 31)

Sin embargo, en Argentina la dictadura cortó los canales colectivos a través de los cuales muchos intelectuales vehiculizaban ese compromiso, esto contribuyó —según José Luis de Diego— a que la esfera del compromiso intelectual dependiera de elecciones individuales. En consecuencia, lo que en los años sesenta o primeros años setenta se evaluaba en términos políticos pasó a depender luego de las valoraciones éticas de cada intelectual:

La anulación de los espacios públicos de debate, la expulsión de los intelectuales hacia el exilio, el silencio o la marginalidad, y la desaparición de cualquier proyecto colectivo, transformaron a las decisiones que debieron tomarse en cada caso en opciones individuales que no podían ya medirse desde un proyecto político futuro, sino más bien desde los estrechos límites con que una ética personal podía enfrentarse al avasallamiento de la dignidad. Podríamos decir que gran parte de los debates entre los que se fueron y los que se quedaron oscilan entre la ética —asociada a decisiones individuales— y la política —asociada a proyectos colectivos de futuro—; o, más bien, a cómo justificar desde la política —si era más productivo políticamente resistir desde

adentro o denunciar desde afuera— opciones que habían quedado libradas a una ética —la “dignidad” de los que resistieron, el “coraje” de volver, etc.—. De modo que los efectos de las políticas de la dictadura son una de las causas del desplazamiento de la política por la ética. (Diego, *Campo intelectual* 171)

Los artículos de Heker en el debate son un ejemplo de esta oscilación de la época. No parecen asumirse como parte de la “generación de la derrota”, puesto que apelan a una praxis concreta, la de la resistencia, y mantienen cierto tono sesentista que no se hace cargo de las autocríticas que pululan más entrados los años ochenta. Pero, por otro lado, si consideramos ese pasaje de lo político a lo ético que sostiene De Diego, se pueden interpretar las críticas de Heker al exilio como un epifenómeno de ese desplazamiento. Claro que la interpretación que vincula unilateralmente a los años sesenta y setenta con la política y los proyectos colectivos, y los años ochenta con la ética y el individualismo, puede resultar un poco esquemática. Habría que tener en cuenta que la intelectualidad de izquierda tuvo diferentes modelos de intelectual, muchos de los cuales podrían asociarse o bien al modelo del compromiso sartreano, o bien al intelectual orgánico que describió Gramsci. Ambos esquemas interpretativos plantean diferentes formas de evaluar la relación entre el intelectual y el partido o la clase con los que aquel se vincula. La filosofía sartreana, de reconocida influencia en los circuitos intelectuales latinoamericanos desde la década del cincuenta, implica una ética y una praxis del intelectual en tanto individuo,¹ lo que contribuyó a “la conversión del escritor en intelectual” (Gilman 19):

El compromiso implicaba una alternativa a la afiliación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como posición desde la que era posible articular un pensamiento

1 En *El existencialismo es un humanismo*, Sartre explica: “Los tipos de compromiso son diferentes según las épocas. En una época en que comprometerse era hacer revolución, había que escribir el *Manifiesto*. En una época como la nuestra, en que hay varios partidos que se proclaman todos revolucionarios, el compromiso no es entrar en uno de ellos, sino tratar de clarificar los conceptos, para precisar a la vez la posición y tratar de influir sobre los diferentes partidos revolucionarios”. (71-72). Si la redacción del *Manifiesto comunista* marca la bivalencia de la praxis intelectual de Marx (filosófica y política), Sartre entiende su propia praxis en un espacio político que hace política, pero desde el lugar de la reflexión y la ética individuales sustraído de la vinculación orgánica con el partido.

crítico. Desde este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica muchos de los escritores del periodo fundaron su legitimidad. (Gilman 73)

La noción de intelectual orgánico, en cambio, enfatiza la relación del sujeto con su clase de pertenencia: el intelectual es quien tiene la función de organizar y dar coherencia a su clase o a su partido, por ello esta concepción lo asocia a otro rol, el de dirigente (Gramsci 9-17). De modo que hay categorías intelectuales que funcionaron como una conciencia crítica sin partido mientras que otras se vincularon con el rol de dirigente. Claro que la caída de los fuertes proyectos políticos de los años sesenta y setenta, justificados en su momento por la creencia en una posibilidad cierta de cambio social, desembocó en que los lazos intelectuales de compromiso se vieran afectados: ya sea por la pérdida de ese horizonte radical de cambio y la consecuente reclusión en una actividad puramente individual, como sostiene De Diego, o porque muchos intelectuales se volcaron a organizar proyectos políticos vinculados a la social-democracia, a la que consideraban una alternativa superadora de la violencia política que la precedió.

Teniendo en cuenta estos desplazamientos, salta el carácter de transición de la polémica. Si bien concentra muchos de los temas que entran en el ajuste de cuentas de los años ochenta y los polemistas asumen el planteo ético, no lo hacen desde la ética de la ciudadanía y la democracia, sino del compromiso; asimismo la derrota y las posibilidades de la resistencia están aún en disputa.

Hacerse el exiliado

Casi paralelamente, se produjo en Paraguay otro historial de polémicas que también tuvo como eje a un escritor exiliado ya consagrado internacionalmente: Augusto Roa Bastos. Con la diferencia de que, en este caso, lejos de protagonizar un episodio más de un fenómeno que afectó al campo intelectual, Roa se erige como el principal personaje polémico y los intercambios que conforman este historial se desarrollan en torno a él. En 1982 y luego en 1989, discute, a través de notas de opinión en diarios de tirada masiva, con Juan Bautista Rivarola Matto, primero, y con Carlos Villagra Marsal, luego. En ambas oportunidades, la discusión giró en torno al estado de la literatura paraguaya. Rivarola Matto reaccionó ante una supuesta declaración de Roa,

según la cual en Paraguay “la única literatura que existe es la ‘folletería’” (Roa Bastos, “Roa Bastos dice que le tergiversaron” 8). En 1989, ya caído el régimen de Stroessner, se produce otro diálogo, esta vez más virulento, con Carlos Villagra Marsal en torno a la hipótesis (que repetidamente había sostenido Roa) respecto de que la literatura paraguaya era una “literatura ausente” (Roa Bastos, *Antología* 99-111). En la polémica anterior, Roa se limitó a escribir una carta al director de *Hoy*, diario que había publicado las respuestas de Rivarola Matto, con el fin de conciliar posiciones. En cambio, en 1989, Roa recoge el guante y asume la polémica violentamente. Descalifica tanto las respuestas de Villagra y sus argumentos, como al mismo Villagra, e interpreta el repentino interés polémico de este como un gesto oportunista. Si bien, el objeto en discusión es siempre literario (al menos en la superficie), la polémica con Villagra contribuyó al quiebre del frente intelectual que se había mantenido más o menos unido como forma de enfrentar la dictadura. Los escritores paraguayos se abroquelaron en torno a alguno de los dos sectores y los “anti-Roa” (el término es de Langa Pizarro 178) aprovecharon ese quiebre para, entonces sí, abrir el campo de discusión a cuestionamientos éticos o políticos.

De todos modos, ya en la polémica entre Roa y Villagra subyacen los enfrentamientos políticos que el proceso de democratización generaba; al mismo tiempo, es este proceso el que permitió el espacio de apertura y habilitó los tópicos de la discusión. Roa asume explícitamente la polémica en relación con los enfrentamientos de la transición y se refiere concretamente a un episodio previo, un encuentro organizado por la Cámara del Libro en el que:

La exaltación de los recuentos de penurias y cicatrices individuales agotó la entera gama de la melcocha sentimentaloides y plañidera de ritual, y adquirió, sobre todo en la intervención de Villagra, tonos patéticos de autocelebración que la volvieron, al menos para mí, a duras penas soportable. [...]

¿Qué era esto sino reducir a irrisión la famosa y salvadora “misión del escritor” en una sociedad? La nuestra está invadida, sí, por “misiones” y sectas neocolonizadoras de todo pelaje, bajo el camuflaje de la religión. ¿Qué es lo que pueden y deben hacer los escritores bajo esta plaga farisaica? Mi rebeldía o renuencia a participar en esa representación bastante histriónica,

me valió de golpe la reprobación —la sentí con pavor— del *tyvýra* Carlos por haberle “escamoteado”, esta vez, su número. (“Una réplica o confesión” 27)

Por otro lado, José Vicente Peiró Barco, si bien sus interpretaciones críticas abundan en evidentes apriorismos, aporta también algunas de las posibles claves políticas del enfrentamiento:

La dureza y el ataque personal a Carlos Villagra Marsal sorprendieron a todo el mundo, incluso porque en el fondo estaban algo de acuerdo cuando ambos se referían a las circunstancias históricas que impidieron el florecimiento de la narrativa. Algunos rumores afirman que en el fondo había circunstancias de pugna por un lugar destacado en el ámbito cultural de la política, teniendo en cuenta que Villagra era liberal y Roa Bastos simpatizaba en cierta medida con una fuerza que luego sería Encuentro Nacional, la que surge de los descontentos de los partidos tradicionales paraguayos. (146) Villagra, por su parte, entiende la discusión como una afrenta personal, que lo convierte en víctima, lugar del cual pretende rescatarse con una prosa rimbombante que se mueve a través de sobresaltos, por momentos cae en el deshonor de la dignidad pisoteada y luego arremete con violencia: “me es imposible dar la callada por respuesta, en esta coyuntura; antes que la conciencia, el instinto de la propia dignidad me lo prohíbe” (15). Este énfasis en aspectos subjetivos le permite esquivar los argumentos teórico-críticos de Roa (altamente influidos por los trabajos de Ángel Rama y Antonio Candido respecto de la noción de sistema literario), sobre los que no discute, sino que resalta —y responde en el mismo sentido— las descalificaciones del orden de lo personal. Curiosamente, fue este énfasis en lo personal, y no en lo crítico, el que marcó la forma en que fue leída la polémica por gran parte del campo intelectual asunceno y por la crítica que ha trabajado el episodio. Muchos no vieron en la tesis de la literatura ausente el planteo de una problemática vinculada al bilingüismo y la escritura, sino la egotista intención de Roa de negar lo que se producía en su país para reivindicarse como el único escritor paraguayo. Peiró Barco, por ejemplo, asume esta lectura al punto de que su interpretación parece una continuación, una línea de diálogo más, de la polémica, reducida esta al acto de mala fe de un escritor consagrado:

Las relaciones personales de los narradores paraguayos con el autor de más prestigio del país se debilitaron aún más con esta polémica, y la figura de Carlos Villagra Marsal llegó a salir fortalecida por la defensa que hizo del trabajo silencioso y muchas veces sin gratificar que realizan los autores, teniendo en cuenta que Roa Bastos había negado de hecho su existencia. Sigue siendo el maestro de muchos de ellos, pero no el hombre a quien hay que imitar, lo que dificulta los cauces de difusión de la narrativa paraguaya en el exterior. [...] Silencia los nombres de los autores en el contexto internacional, posiblemente para acrecentar su propio prestigio, cuando es miembro del consejo de una de las editoriales más importantes, El Lector, que suele ser la que más novelas publica. (149)

El quiebre de relaciones entre Roa y los narradores paraguayos habilitó la entrada de otros tópicos en el corpus polémico, entre ellos, la figura de exiliado de Roa. De modo similar al caso argentino, la carga del exilio dividió aguas en el campo intelectual del Paraguay posdictadura. Francisco Pérez-Maricevich, aunque no polemiza con Roa ni forma parte de este historial, aporta la visión de un importante sector del campo: “Nosotros fuimos los que trabajamos bajo la dictadura. Sin emigrar, sin hacernos los exiliados como Roa, con la esperanza de después escribir toda nuestra experiencia pasada: pero ¡cuesta tanto retomar la voz!” (citado en Langa Pizarro 162).

Hacerse el exiliado es el tópico central de muchos de los ataques hacia Roa y uno de los principales francotiradores desde esta buhardilla es Guido Rodríguez-Alcalá quien, justamente hacia mediados de los años ochenta, publica sus primeras novelas y comienza a ganarse un espacio como narrador. Rodríguez-Alcalá, además de pertenecer a una familia tradicional para la literatura, formó parte de la revista *Criterio*, fundada en 1966, que compartió entonces cierto aire renovador de época con la manifestación estudiantil de 1969. Desde este lugar de renovación, muy diferente del de Villagra Marsal, que es dirigente de un partido tradicional, Rodríguez-Alcalá asume su crítica respecto de la veracidad del compromiso ético que abanderó Roa. Paralelamente a la serie de notas en las que discuten Villagra y Roa, Rodríguez-Alcalá publica algunos artículos tratando de intervenir en la polémica, pero no para participar del debate literario, sino para interpelar a Roa en tanto intelectual comprometido y hace eje —justamente— en el tema de su exilio.

En el suplemento cultural de *El diario*, del 4 de noviembre de 1989, Rodríguez-Alcalá publica “El chapulín exiliado”, una lectura socarrona de la tesis de la literatura ausente, de acuerdo con la cual esta no demuestra más que el interés de Roa en negar a los escritores paraguayos para encumbrarse él como el salvador de la literatura (justamente la hipótesis que asume Peiró Barco). El copete de la nota adelanta:

Más veloz que una tortuga, más ponzoñoso que un alacrán, Roa Bastos ataca de nuevo. Sus “42 años de exilio” no le despojaron de su esencia netamente paraguaya, el canibalismo. Él lo practica con fruición y se regodea demostrando, no solo a su actual contendor, sino a toda la narrativa paraguaya. Que haya o no corpus o tradición narrativa, como quiera llamársele, es tan solo una excusa, lo esencial es quedar como el único, como la víctima de un Gobierno que lo expulsó de su terruño. Pero, por ciertas pruebas que aquí se presentan, le permitió volver cuantas veces quiso, hasta que finalmente lo echó. Entretanto, muchos que aquí quedaron vivieron, sufrieron y escribieron, mal que le pese. (4)

El copete hace uso de un humor algo infantil pero es preciso respecto de los propósitos del artículo. Desestima uno de los ejes centrales de la discusión entre Villagra y Roa, justamente la existencia de un corpus para la narrativa paraguaya: para Roa, esta aún no forjó las líneas generales de una literatura nacional, mientras que para Villagra el *corpus* se asienta sobre las distintas tradiciones de la cultura (oral o escrita) paraguaya. Si el copete ya adelanta la renuncia a la discusión literaria, en el cuerpo de la nota Rodríguez-Alcalá va hacia su objetivo: denuncia los vínculos de Roa con un sector del Partido Colorado hacia fines de los años cuarenta y primeros años cincuenta.

Un par de años después, esgrime los mismos argumentos en su novela *El rector* de 1991. Allí, como en casi todas sus novelas, inserta varios personajes en clave, reconocibles por la escasa transformación de su nombre, entre los cuales se encuentra el maestro Rodas, mención paródica a Roa Bastos:

En la mesa del exministro, y tomando café con él, se encontraba un personaje muy popular: el maestro Rodas. Este había viajado al extranjero y sobrevivido como compositor de música de películas. Era la primera vez que el nombre de un compatriota se veía asociado a filmes de gran éxito

en Panamá, Puerto Rico y El Paso; el hecho llenaba de orgullo a muchos, si bien la música no era de la mejor. Por eso se consideró de mal gusto que un periodista recordara el poema compuesto por el anciano maestro a favor de Storrel (contraprestación de un estipendio gubernamental); el maestro, según la especie popular, había llevado nuestra música a todo el mundo y había salido del país como exiliado. El número de exiliados creció terriblemente con la caída de Storrel; también creció el de los perseguidos *por la tiranía*, o el de los que se declaraban tales. (189)

Rodríguez-Alcalá va más allá del argumento de hacerse el exiliado. Tanto en el artículo como en la novela, vincula a Rodas/Roa con el poder a través de oscuros acuerdos. Lo acusa de escribir un poema, que efectivamente existió, el rimbombante “Eternamente hermanos”, en honor al episodio en que Juan Domingo Perón devuelve los estandartes paraguayos de la guerra de la Triple Alianza al reciente presidente Alfredo Stroessner en 1954. Además, le atribuye la obtención de becas otorgadas por los gobiernos de Higinio Morínigo, Federico Chaves y Stroessner. El hecho de que Roa no se haya ido de Paraguay por la guerra civil de 1947 o por el stronismo,² como la mayoría de los exiliados políticos de entonces, y de que haya estado vinculado a Epifanio Méndez Fleitas, colorado del sector democrático, referenciado con el peronismo, y posteriormente dirigente de la Asociación Nacional Republicana en el Exilio y la Resistencia (ANRER), contribuye a oscurecer el origen del exilio de Roa y esto fue explotado para desautorizar su biografía oficial de escritor comprometido. A esto se le suma la ambigüedad de los primeros años de la dictadura de Stroessner. El presidente era para entonces un sujeto gris de la política paraguaya, aún no se revelaba como el dictador sangriento, sino que —por el contrario— había sido encumbrado, a través de una fachada electoral, por el sector democrático del Partido Colorado para frenar el avance del ala fascista de Natalicio González. Unos cuarenta años después de estos episodios, Rodríguez-Alcalá los reseña desdramatizando el exilio de Roa:

2 Roa Bastos se fue de Paraguay antes de dicha guerra civil y, obviamente, antes de la llegada de Stroessner al poder. Es expulsado oficialmente en 1982, momento en que le quitan el pasaporte, cuando había viajado a nacionalizar a su último hijo.

De haber aplicado Roa a la novela su imaginación, ya no estaríamos más sin tradición narrativa. Hablo de la imaginación demostrada en su biografía (autobiografía), donde cuenta cómo se salvó de los matones que incendiaron *El País* en 1946; cómo, con la nariz afuera, cual periscopio, se escondió en el tanque de agua mientras los *pynandi* destrozaban el hogar; cómo Natalicio, molesto con el paladín de la democracia (ARB), ordenó su captura “vivo o muerto”; Súper Roa, sin embargo, consiguió asilarse en la Embajada del Brasil y, aunque los *pynandi* la asaltaron dos veces para prenderlo, no consiguieron su turbio propósito... (“El chapulín exiliado” 4)

Al relativizar la condición de exiliado de Roa, Rodríguez-Alcalá apunta a un aspecto central de su figura de escritor. Para poder adscribir sus intervenciones intelectuales y literarias al medio cultural en el que se movía (fundamentalmente el porteño, pero luego también el español), Roa construyó un espacio continental latinoamericano y en él ubicó su lengua, su literatura y también su compromiso intelectual. Repetidamente postula en sus ensayos que: “Los exilios del escritor paraguayo le han enseñado a sentirse ciudadano del postergado y gran país hispanoamericano” (“Los exilios” 35); con ello, plantea la necesidad de la unión en el exilio, interior y exterior. Sin embargo, tras la caída de Stroessner, y a medida que cobra injerencia en el quehacer cotidiano del medio intelectual asunceno, también resignifica polémicamente el tópico del exilio interior. Podría decirse que Roa modifica su ideología del exilio (el término es de De Diego, “Relatos atravesados”), y, con ello, polemiza con los escritores paraguayos: los responsabiliza por contrarrestar el ostracismo con una literatura banal y mediocre, producto —justamente— del exilio interior, y apela a estas limitaciones para desautorizar la voz de sus interlocutores.

El golpe polémico sobre el tópico es dado por *El fiscal*, última estación de su trilogía sobre el “monoteísmo del poder”. *El fiscal* es resultado del fuerte quiebre histórico de 1989. La novela se adentra en la contemporaneidad e inunda la trama con fuertes rastros autobiográficos; está dominada por los monólogos delirantes de su protagonista, Félix Moral, *alter ego* roabastiano. Pero a pesar del universo heterogéneo de tópicos sobre los que reflexiona, el eje de sus monólogos, en lo temático y formal, es la condición de exiliado. Desde este lugar (no-lugar, diría Roa) se permite ajustar cuentas con el Paraguay poststronista y su literatura cae en la volteada:

Nada sabía de lo que se estaba escribiendo actualmente en los países latinoamericanos, la mayor parte de ellos sometidos a las dictaduras, a persecuciones y represiones de toda índole. Sus culturas de la resistencia pugnando por sobrevivir, poco podían hacer por un arte y una literatura que no sirvieran más que de esparcimiento para niñas de las clases acomodadas. No tenían ninguna utilidad práctica inmediata. No existía. [...] Me llegaban algunos nombres, algunos libros. No sabía quiénes eran. No tocaba esos libros que apestaban a exilio interior, a asfixia represiva. (75-76)

Este cambio en su ideología del exilio era evidente ya en la polémica de 1989. Si antes, en 1982, había elegido no confrontar directamente con Rivarola Matto, en cambio, en el contexto de la transición, se aplicó a responder sostenidamente a Villagra. Asimismo, en el caso de Rodríguez-Alcalá, Roa elige una táctica de confrontación en la que pone en juego su peso de escritor consagrado frente a quien, evidentemente, consideraba un escritor arribista. Si bien recoge el guante, solo se dedica a ridiculizar su figura y no contesta sus argumentos. Entre ambos se establece un diálogo polémico a través de las novelas; del mismo modo que Roa se esconde bajo un personaje en clave en *El rector*, Rodríguez-Alcalá aparece caricaturizado en *Vigilia del almirante* y *Contravida*. Podríamos decir que Roa recicla de forma beligerante el procedimiento “Charles Andreu-Legard”, la utilización de nombres en clave (no tan velados) que refieren a escritores o intelectuales contemporáneos con los que Roa estableció vínculos. A través de estos personajes, como Charles Andreu-Legard o Chasejk en *Yo el Supremo* que refieren a sus amigos Jean Andreu y Chase-Sardi, se genera un entre-nos en la ficción que responde a los vínculos del campo. En sus novelas de los años noventa, ese entre-nos se expande para integrar los enfrentamientos en el campo intelectual. Tal es la función de un personaje menor de *Vigilia del almirante*, un conspirador en la corte de los Reyes Católicos, “el intrigante protonotario Godo Rodríguez-Cabezudo, llamado el Flauta de Alcalá por su vocecilla eunuquilla”: “Su inutilidad irremediable pone de resalto la utilidad de las demás especies, por ínfimas o infames que sean” (56-57). El mismo recurso utiliza en *Contravida*. Esta vez Guido es un mono libidinoso que, viajando en tren con su dueña, monta un espectáculo grotesco y se gana la admiración de los pasajeros, mientras un trío de torturadores de la dictadura pasa desapercibido (57). Aquí el tono polémico ya roza la diatriba.

Roa asocia la minoridad de Rodríguez-Alcalá en el campo intelectual con la animalización y con figuras del servilismo infame, de la castración o la perversión sexual.

En este episodio satírico del historial polémico, mediado por la ficción, prevalece la desautorización por la risa y el argumento *ad hominem* por sobre la confrontación de tesis. Si, como afirma Angenot: “Le satirique s’installe en un point extrême de divergence idéologique” (36),³ para entender los puntos extremos de divergencia ideológica, en este caso, es necesario hacer un breve rastreo por las tradiciones políticas e intelectuales que aún hoy influyen en las posiciones del campo. Insertar el historial polémico en estas líneas de pensamiento permite, además, desestimar los aspectos subjetivos, que efectivamente influyeron en las posiciones, pero que son comprendidos de forma muy parcial si no se los pone en relación dialéctica con fenómenos históricos y políticos, con los que los polemistas se relacionaron pero que los exceden. Es así como la vinculación de Roa Bastos con un sector del coloradismo, a principios de los años cincuenta, y su utilización en el periodo transicional, por parte de Guido Rodríguez-Alcalá, no pueden desgajarse del contexto del proyecto intelectual de este último. Su obra, tanto sus ensayos como sus novelas, se imponen el fin de desarticular el discurso revisionista —encumbrado a historia oficial por la retórica del régimen— y lo hacen desde construcciones e ideologemas clásicos del discurso liberal.

La caída de Stroessner, aunque en el plano de dominación no implicó cambios radicales,⁴ reabrió debates intelectuales resurgidos ante la necesidad de reflexionar sobre las implicancias del autoritarismo; pero en ellos encontramos líneas de interpretación más tradicionales de lo que aparentan. Durante los últimos años del régimen y apenas acontecida su caída, se publicaron varios ensayos, algunos de ellos hoy clásicos; en esta sintonía, Guido Rodríguez-Alcalá publicó su *Ideología autoritaria* en 1987. Podemos

3 Considero que podría ser útil entender la sátira aquí como uno de los flancos en que, para Angenot, se desarrolla la palabra panfletaria; la sátira se ubicaría en uno de sus extremos, mientras que, en el otro, estaría la polémica. De este modo, la sátira implicaría una eliminación, por exacerbación de la agresividad, de las posibilidades de negociación de la polémica.

4 El Partido Colorado continuó en el poder hasta 2008 (y lo recuperó en las últimas elecciones), razón por la cual, en palabras de José Carlos Rodríguez: “Lo que ha caracterizado la transición democrática en Paraguay es una mutación de las formas políticas, pero sin mutación de los actores políticos ni de las condiciones económicas, sociales y culturales del país” (29).

entender algunas de las posiciones que muestran estos ensayos en relación con las narraciones que funcionan como “matrices” en la historia de la ideas en Paraguay, según los términos en que las describe Darío Sarah (11-18). Así encontramos dos matrices fundamentales que atraviesan el siglo xx, la matriz liberal-cretinista y la nacionalista-revisionista. A estas se suman posteriormente las líneas de pensamiento provenientes de diferentes sectores de la izquierda; Sarah anuncia además un posible foco de elaboración de una nueva matriz narrativa en la obra de Bartomeu Melià.

Las tesis constitutivas de la matriz liberal le permiten a Rodríguez-Alcalá asociar en una misma línea de tradición autoritaria los gobiernos emblemáticos del siglo xix con la dictadura stronista y elevar como posible foco constitutivo de esta tradición la influencia legada por los jesuitas durante la Colonia. Se basa para ello en algunas tesis de Carlos Pastore, intelectual orgánico del breve gobierno corporativo de Estigarribia, y también de Cecilio Báez, forjador del cretinismo (articulación de la tesis civilización-barbarie en clave positivista). Para reconstruir esta genealogía autoritaria, Rodríguez-Alcalá no contradice la tradición que el mismo revisionismo oficialista construyó como sostén ideológico del Partido Colorado a través de sus intelectuales orgánicos; al contrario, enfatiza los vínculos entre las diferentes líneas que componen la tradición y genera así una imagen del nacionalismo autoritario como un bloque único: “Bajo distintos avatares, el autoritarismo centralista de origen colonial sobrevive en el Paraguay de hoy —nada más correcto que la afirmación de Morínigo y de Natalicio González de que ellos eran auténticos sucesores de Francia y López”; luego agrega esta línea: “el *Estado Novo* que ellos llegaron a soñar fue corregido y aumentado por políticos de una nueva generación —en especial Alfredo Stroessner, que O’Leary, correctamente, consideró avatar del mariscal López” (*Ideología autoritaria* 112).

Se trata de un contrarevisionismo que unifica a su adversario, por esta razón, necesariamente, leerá el brote nacionalista del poema “Eternamente hermanos” de forma unilateral incluyéndolo en esa tradición autoritaria, que dominó la carga de las significaciones del nacionalismo cuando el stronismo lo adoptó como ideología oficial de Estado. Con este trasfondo, Rodríguez-Alcalá lee el nacionalismo de Roa Bastos (perteneciente, en realidad, a una etapa previa) y a partir de allí cuestiona su ética de exiliado. La efectividad del ataque es proporcional a las implicancias que tiene el exilio

para el proyecto intelectual de Roa. Este proyecto, sin embargo, reconoce diferentes etapas, de acuerdo a sus vaivenes ideológicos y a sus autocríticas. En los primeros años de la década del cincuenta, época en que Roa publica *El trueno entre las hojas* y está vinculado al epifañismo, su postura intelectual se caracterizaba por esgrimir un nacionalismo no natalicista, que lo lleva a escribir en 1953 una carta a Epifanio: “Es absolutamente verdadero que el meridiano de la concordia y, por tanto, de la paz social paraguaya, *no pasa por Moscú, ni por Pekín, ni por Londres, ni por Washington*” (citado en Méndez-Faith 90). Sin embargo, estos aspectos no atraviesan sus autocríticas y no sobreviven largo tiempo en su proyecto intelectual. En sus ensayos posteriores se despega del discurso de reivindicación nacionalista y elabora marcos interpretativos en términos de dependencia (cultural y socioeconómica), de estratificación social y atendiendo a los esquemas de dominación impuestos por el capitalismo. Esta maduración política probablemente haya sido posibilitada por la convivencia con la comunidad de intelectuales comunistas exiliados. Pero, además, sus artículos de los años setenta y ochenta tienen un fuerte anclaje culturalista que manifiesta una clara deuda con los trabajos etnohistóricos de Bartomeu Melià, que ponen el énfasis en los mecanismos coloniales de dominación. Esta matriz permite desarticular la muy influyente tesis civilizatoria del liberalismo paraguayo que —históricamente— negó la realidad cultural de los sectores populares.

Rodríguez-Alcalá se reconoce en la generación renovadora de *Criterio* y desde ese lugar esgrime una actitud beligerante y crítica; además, aunque no asuma el discurso liberal como intelectual orgánico sí lo justifica a través de un planteo binario, habilitado —por su parte— por la reciente experiencia autoritaria. Por otra parte, en lo que concierne a fines de polemizar, el esquema le permite retroceder casi cuarenta años y plantear el debate en términos de liberalismo civilizado versus nacionalismo autoritario, ya que no podría enfrentar desde el liberalismo la lógica culturalista del Roa de los años ochenta. Si la reciente caída del régimen habilita un retroceso hacia el discurso liberal clásico, este discurso —sin embargo— quedaría inhabilitado pronto por su incapacidad para leer la nueva avanzada del régimen de dominación bajo el neoliberalismo. Stroessner configuró un discurso nacionalista para satisfacer los intereses del imperialismo en el contexto de la Guerra Fría, pero la transición democrática, también guiada por el

coloradismo, marca el advenimiento de los tecnócratas modernizadores al estilo de Wasmosy.

Polémicas y exilio

Cuando Gabriel Casaccia publica *Los exiliados*, en 1966, novela que relata las peripecias de la supervivencia ruin de un grupo de exiliados paraguayos en Posadas, algunos de los que se sintieron referencias oblicuas de la novela sufrieron su aparición como “el efecto de una bofetada”. Tal fue la expresión de Carlos Martínez Gamba en 1969, otro escritor paraguayo que compartía la diáspora con Casaccia en Misiones, pero con diferentes características de exilio. Si el de Martínez Gamba, exguerrillero del Frente Unido de Liberación Nacional (FULNA), estuvo marcado por la urgencia y el peligro inminente de la represión, en cambio, el caso de Casaccia tenía que ver con elecciones personales de estudio, trabajo y posibilidades concretas de publicación. A pesar de las diferencias, la coincidencia en Misiones de un comunista y un liberal revulsivo que dedicó su literatura a despotricar contra su misma clase, muestra la efectividad de la función expulsora de la dictadura. Esa función se asentaba sobre un discurso nacionalista que, internamente, le daba coherencia a la segregación. Por otro lado, el exilio —que al mismo tiempo que estrecha lazos quiebra otros— parece funcionar como un privilegiado generador de polémicas y disputas, incluso entre quienes se asumen como víctimas de los mismos victimarios.

La puesta en diálogo de los dos casos detallados aquí, el argentino y el paraguayo, muestra no solo la potencialidad polémica del tópico, sino —más importante aún— permite entender esos discursos dentro de un proceso histórico mayor.

Ciertamente, y esto es algo posterior pero no completamente externo a las polémicas mismas, los tratamientos que ambos casos recibieron desde la crítica y la investigación literarias son disímiles. El campo intelectual de la posdictadura argentina fue analizado como una problemática deficitaria de fenómenos históricos y políticos vinculados a un cambio de época; en cambio, en el análisis de las polémicas de Roa Bastos prevaleció el énfasis en los aspectos subjetivos y personalistas, de este modo puso en un segundo lugar el campo ideológico en que actuaban los polemistas. Así las cosas, la crítica argentina atribuye a las polémicas de los años ochenta, entre

las cuales la de Heker y Cortázar es un ejemplo inaugural, explicaciones en torno al proceso histórico en el que se desarrollan: los cambios en el canon que experimenta la literatura argentina, la pertinencia de la noción de compromiso y el cambio del paradigma político que afrontan muchos intelectuales en la posdictadura. Es cierto que, en ocasiones, esta producción crítica opera cierto esquematismo respecto de los paradigmas de la intelectualidad de izquierda; a partir de este se interpreta el surgimiento de las polémicas respecto de la adecuación, más o menos tardía, más o menos realizada, de los paradigmas setentistas al contexto de democratización. Así lo explica Roxana Patiño:

La recolocación de los intelectuales y escritores respecto de una nueva cultura política democratizante será uno de los principales ejes del cambio cultural, si bien no en el mismo momento: de allí las polémicas, de allí también los tensionados desplazamientos. La reestructuración parcial o total de sus tradiciones ideológico-políticas genera consecuentemente una crisis en los paradigmas estético-culturales predominantes en el campo y una redefinición de las tradiciones culturales, de sus relaciones con la política, del lugar y de la función del intelectual y el artista. La literatura es parte de este proceso general, y tal vez uno de sus escenarios más privilegiados.

En estas interpretaciones, por lo general, expresiones del tipo “nueva cultura democratizante” implican el abandono de los postulados de la izquierda revolucionaria para adoptar los de la democracia burguesa encarnada en el alfonsinismo, mientras que los no adecuados suelen ser vistos como rémoras setentistas. Es por ello que para Patiño las revistas de la resistencia cultural durante la dictadura, como *El ornitorrinco*, “no consiguieron articular propuestas superadoras de esa instancia cuando se abrió el proceso democrático”, lo que explica, según la autora, que haya dejado de editarse en 1987. Más allá de este reparo, es evidente que el pasaje abarcó amplios sectores del campo intelectual, entre los que probablemente sea *Punto de vista* su expresión hegemónica.

El caso paraguayo, por el contrario, quedó supeditado —incluso para la crítica— a la bravuconada de un viejo escritor. El peso de Roa Bastos para la literatura paraguaya, de poco espesor respecto de las otras literaturas de la región, es mucho mayor que el que Cortázar tiene para la literatura argentina,

quien debió (y debe) disputarse su lugar en el canon con la gran fauna de narradores argentinos. Ambos escribieron gran parte de su obra, o casi toda, en el extranjero, pero retomaron obsesivamente su patria de procedencia, por lo cual el ajuste de cuentas con ella, su historia o su lengua se daba en los textos. Algunas operaciones lo evidencian en *62. Modelo para armar* o la misma *Rayuela*, también en *Yo el Supremo* y *El Fiscal* que —como quedó expuesto— dialogan a la distancia con el país de origen. Ambos también sufrieron en el desgaste de su prosa tantos años de extrañamiento.

Así como el peso de Roa es más determinante, sus polémicas contribuyeron a dividir las aguas del medio cultural paraguayo de forma muy particular, al punto que —hasta el día de hoy— se le sigue endilgando a su tesis de la literatura ausente la responsabilidad del oscurantismo, bajo el que viven algunos de los escritores paraguayos, y del desconocimiento de la literatura paraguaya en general. Efectivamente, la arremetida de Roa contra Villagra y Rodríguez-Alcalá carece del tono paternalista con que Cortázar se dirige hacia Liliana Heker. El paternalismo también implica cierto nivel de violencia, y esto se evidencia en el enojo de Heker en el segundo artículo, pero Roa no podría dirigirse en ese tono hacia un escritor de su misma generación, como Villagra, aunque sí elige desconocer a Rodríguez-Alcalá o reconocerlo casi como un oponente minusválido, animalizado. De todos modos, la puesta en comparación de ambos episodios permite ver que algunos de los tópicos en cuestión tienen más que ver con el proceso histórico que con las intenciones —bien o mal dirigidas— de los polemistas.

El tópico del exilio interior es una constante en muchos de los artículos de Roa Bastos, desde la década del sesenta, para expresar la situación de censura y autocensura que condicionaba la obra de los escritores bajo el régimen. Como quedó dicho, en el contexto de la dictadura, ello implicaba la necesidad de solidaridad y de un frente común entre los escritores; pero ya en la transición, el giro polémico lo convierte en una expresión de rechazo hacia la literatura producida después de décadas de ostracismo. El exilio interior también es utilizado en referencia a la dictadura argentina en varios de los artículos de la posdictadura. En este mismo sentido entiende Cortázar a la literatura durante la última dictadura argentina y utiliza como equivalente la noción de exilio cultural. Quizás limitados por su propio punto de vista foráneo y por la experiencia dividida en dos espacios irreconciliables, los escritores del exilio descreen de la posibilidad de desarrollar una literatura

bajo regímenes autoritarios. Si a esto se le suma que la dictadura paraguaya duró treinta y cinco años, las consecuencias en el plano cultural pueden ser evaluadas como de largo plazo. La clandestinidad, la violencia estatal o la censura pueden forjar formas culturales o códigos sociales específicos bajo un régimen autoritario, y, en el caso paraguayo, estos códigos se mantuvieron durante tanto tiempo que influyeron hasta en los espacios más íntimos y familiares, y generaron patrones de conductas susceptibles de convivir con la represión.

De modo que, aunque partan de una visión escindida, en la utilización del tópico del exilio interior hay una evaluación previa de la sociedad bajo dictadura y las posibilidades de la cultura en ella. Si los regímenes autoritarios necesitan, para mantener su hegemonía, de cierta aceptación por parte de algunos sectores de la sociedad, es de esperar que este consenso genere además símbolos, discursos, tópicos que hacen del autoritarismo parte del rasgo cultural de una época. En treinta y cinco años de dictadura paraguaya, según Ticio Escobar:

Este sistema contradictorio (al mismo tiempo retrógrado y desarrollista, simultáneamente nacionalista y cipayo, tanto populista como oligárquico, indigenista como etnocida) logró cuajar una firme matriz cultural cuyas figuras claves (Nación, Pueblo, Indio, Progreso, Anticomunismo) inficionaron imaginarios y conceptos no siempre oficiales y conformaron un común espacio de autoritarismo compartido por discursos diferentes. (31)

De modo similar, Patiño encuentra que la nueva cultura política de la posdictadura argentina debe desarraigar parámetros culturales y sociales largamente instalados:

El entramado social completo debe pasar por esos años por un proceso de transformación de una fuerte matriz autoritaria cuyo origen no data de la última dictadura militar, sino que se remonta, al menos, al largo periodo de inestabilidad institucional y rupturas del orden democrático inaugurado en el siglo xx por el golpe de estado de 1930. La democratización abre una instancia de cambio en la sociedad hacia una nueva cultura política que debe, al mismo tiempo, reconstruir una esfera pública obturada por años de

censura y represión y luchar por la eliminación de los patrones autoritarios internalizados en los microcontextos de la vida cotidiana.

Una sociedad regida por el autoritarismo convive con una cultura autoritaria, de la que —claro está— no participan todos los miembros, pero de la que tampoco es fácil evadirse o, en caso de intentar desarrollar productos culturales alternativos, estos permanecen en espacios marginales de una cultura de la resistencia o la supervivencia. En las polémicas, los escritores del exilio relativizan las posibilidades de generar estos espacios o consideran que necesariamente el oscurantismo distorsionaría su potencia estética. Exilio interior o exilio cultural es la expresión de esta segregación.

Pero la hipótesis robastiana de la literatura ausente implica más complejidades que no tienen que ver solo con el contexto de la dictadura o del exilio.⁵ Apunta a fenómenos estructurales de la cultura paraguaya, la diglosia y el bilingüismo, para —a partir de allí— intentar una explicación del estado de una literatura que mantiene un desarrollo desigual respecto de las otras literaturas de la región. Durante casi todo el siglo xx, y con antecedentes en el xix, la literatura paraguaya combinó el problema de la lengua en un país completamente bilingüe con el éxodo continuo de gran parte de su población; de ahí que el escritor haya debido resolver, en el mismo acto de su escritura, varios aspectos: la necesidad de forjar una lengua en el exilio que llegue a públicos dispares, la necesidad de que esa lengua además se haga eco de la experiencia bilingüe con la que cargan el escritor y su país de origen, y el hecho de que la condición de exilio no se da provisoriamente, sino como un fenómeno histórico recurrente.

Ahora bien, en ambos casos los interlocutores del supuesto exilio interior niegan la fatalidad de este conflicto y, en cambio, esgrimen que los exiliados no saben ver, leer, la literatura de la resistencia. Así lo hacen Villagra y Rodríguez-Alcalá; por otro lado, para Heker, de hecho, es el medio —aun siendo hostil— el que le da valor a la escritura. De modo que la distancia, en lugar de posibilitar una visión panorámica no restringida por la censura, conduce a la miopía del exiliado. Siendo posible elaborar una literatura de la resistencia, la necesidad del exilio para poder escribir no es más que un intento de construir una figura de escritor comprometido. Para discutir esta

5 Véase Benisz.

construcción, tanto Heker como Rodríguez-Alcalá desdramatizan los relatos del exilio, van a la biografía de su interlocutor y rastrean allí los intereses contradictorios con la justificación política de su proyecto intelectual. Así como a Cortázar “nadie lo echó... se fue”, Roa Bastos tampoco se exilió por el stronismo, lo hizo afectado por la interna colorada, cuyas oscuras luchas intestinas perdieron importancia bajo la hegemonía stronista. Ello le permite a sus interlocutores elaborar el juicio ético que, como resultado, termina por invalidar la ética de escritor comprometido sostenida por Cortázar y por Roa Bastos y transforma ese exilio en una huida, mientras los que resistieron, que también escribieron, se quedaron. Por otro lado, si en algo parecen estar de acuerdo los participantes de estas polémicas es que la conducta y el compromiso de los que permanecieron en el país —hayan formado parte de esa cultura de la resistencia o no— no son objeto de juicio. Roa Bastos —uno de los más violentos— se burla, desestima, conjetura teorías, hasta pide disculpas y dirige varias recriminaciones a Villagra por su condición de clase, pero no hace un juicio ético sobre la biografía de sus adversarios.

Los resultados del cuestionamiento son diferentes: Heker va del caso particular de Cortázar para elaborar hipótesis sobre el exilio en general; Rodríguez-Alcalá, en cambio, mantiene su ataque fijado en Roa Bastos, lo que puede interpretarse como un caso clásico de disputa generacional: un escritor joven y del circuito local en ascenso contra otro ya consagrado internacionalmente y en aparente retirada, pero que —tras la caída de la dictadura— apela a hacer valer en el campo intelectual paraguayo su prestigio ganado. El hecho de que poco después de la polémica con Villagra y del artículo “El chapulín exiliado”, de Rodríguez-Alcalá, Roa haya recibido el Premio Cervantes, interviene en la resolución —transitoria— de la polémica. Roa escribe una carta de reconciliación a Villagra y el mismo diario que había publicado “El chapulín exiliado” utiliza la caricatura del “Chapulín” para dar una imagen ya no burlesca como en la nota de Rodríguez-Alcalá, sino cómplice y familiar de un Roa Bastos vencedor bajo el título “Broche de oro para una vida dedicada a la labor literaria”, junto al recuadro “Un largo transitar de escritor exiliado”. Entonces se cancelan las entregas polémicas y el fin de año de 1989 estuvo dedicado a la celebración del reconocimiento de Roa Bastos, quien recibe el mayor gesto de canonización de su carrera en el momento de más duro cuestionamiento hacia su figura intelectual dentro de su país. Desde ya que el reconocimiento del poder cultural es

independiente y, a veces, hasta suele ser considerado como algo contradictorio con respecto a la postulación del compromiso del escritor basado en el modelo sartreano. Además, en un campo intelectual con alto nivel de autonomía y profesionalización (como el francés que es el modelo con el que Bourdieu elabora su teoría), los premios internacionales —en tanto factor de consagración— actúan mediados por los mecanismos internos a y desarrollados por el mismo campo. Pero en un campo intelectual como el paraguayo, con una autonomía tan relativa, las armas de legitimación están supeditadas siempre a otras esferas políticas o sociales o a esferas externas de consagración metropolitanas. La misma interpretación que recibieron las disputas, reducidas a caprichos personales, y el hecho de que la crítica no elabore herramientas de análisis que superen las determinaciones psicológicas, hablan de la dependencia del campo respecto de instituciones externas y de la escasez de marcos de legitimación propios.

Otra coincidencia que asoma es que, en ambas polémicas, los escritores exiliados insisten en la inexistencia, inactividad u ostracismo de la literatura bajo las dictaduras. Quizás porque la vuelta no era aún un hecho, los exiliados ponen énfasis en el quiebre y en la derrota. Por el contrario, son Heker y Rodríguez-Alcalá quienes leen el conflicto desde marcos explicativos previos. Es decir, si Heker interpela a Cortázar desde una lógica nacionalista del compromiso intelectual, Rodríguez-Alcalá, por su parte, retrocede al binarismo civilización-barbarie constitutivo del liberalismo paraguayo. Desde ahí intentan reconstruir un relato en el que insertan explicaciones posibles de la dictadura como continuación de una línea histórica, del exilio como fenómeno individual, o de la resistencia en el país como única forma de compromiso.

Obras citadas

Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire*. París: Payot, 1982. Impreso.

Benisz, Carla. “Literatura paraguaya, transculturación y polémica: las formas de una ‘literatura ausente’”. *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 23-46. Impreso.

Bermúdez Martínez, María. “Geografías estéticas: un itinerario por la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo xx”. *Escritores sin Patria: la narrativa*

- argentina de la segunda mitad de siglo xx*. Ed. Virginia Gil Amate. Oviedo: Ediciones Nobel; Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006. 51-62. Impreso.
- Bilbao, Horacio. "Osvaldo Bayer: 'Cortázar debió hacer lo de Borges, quedarse acá'". *Ñ. Revista de cultura* 12.10 (2010): s. pág. Web. 11 de mayo del 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessoro, 2002. Impreso.
- Casaccia, Gabriel. *Los exiliados*. Asunción: El Lector, 2005. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Carta a una escritora argentina". *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional*. Marzo del 2005: s. pág. Web. 2 de febrero del 2013.
- Diego, José Luis de. "Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)". Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata, 2000. Impreso.
- . "Relatos atravesados por los exilios". *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. Eds. Noé Jitrik y Sylvia Saïta. Buenos Aires: Emecé, 2000. 431-458. Impreso.
- Escobar, Ticio. *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional. Centro Cultural de España Juan de Salazar, 1992. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006. Impreso.
- Heker, Liliana. "Exilio y literatura". *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional*. Marzo del 2005: s. pág. Web. 2 de febrero del 2013.
- . "Modelo para armar". Entrevistada por Martín de Ambrosio. *Página 12. Suplementos. Radar Libros*. 8 de febrero del 2004. s. pág. Web. 12 de mayo del 2016.
- . "Respuesta de Liliana Heker". *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional*. Marzo del 2005: s. pág. Web. 2 de febrero del 2013.
- Langa Pizarro, Mar. "Guido Rodríguez Alcalá, en el contexto de la narrativa histórica paraguaya". Tesis de doctorado. Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002. Web. 13 de mayo del 2016.
- Marcos, Juan Manuel. *Augusto Roa Bastos, precursor del posboom*. Ciudad de México: Kartún, 1983. Impreso.
- Martínez Gamba, Carlos. "Gabriel Casaccia y *Los exiliados*". *Paraguay en América* 5-8 (1969): 68-69. Impreso.

- Méndez-Faith, Teresa. *Antología del recuerdo: Méndez Fleitas en la memoria de su pueblo*. Asunción: El Lector, 1995. Impreso.
- Patiño, Roxana. “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época”. *Ínsula* 715-716 (2006): s. pág. Web. 14 de febrero del 2013.
- Peiró Barco, José Vicente. “Literatura y sociedad. La literatura paraguaya actual (1980-1995)”. Tesis de doctorado. Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002. Web. 13 de mayo del 2016.
- Pizarro, Ana. Introducción. *La literatura latinoamericana como proceso*. Ed. Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. 13-67. Impreso.
- . *El sur y sus trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Madrid: Universidad de Alicante, 2004. Web. 13 de mayo del 2016.
- Rama, Ángel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1998. Impreso.
- Roa Bastos, Augusto. *Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Revista Anthropolos, 1991. Impreso. Suplementos 25.
- . “Broche de oro para una vida dedicada a la labor literaria”. *El diario*. 17 de noviembre de 1989: 14-15. Impreso.
- . *Contravida*. Asunción: El Lector, 1994. Impreso.
- . *El fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- . “Los exilios del escritor en el Paraguay”. *Nueva sociedad* 35 (1978): 29-35. Web. 13 de mayo del 2016.
- . “Roa Bastos dice que le tergiversaron”. *Hoy* 12.4 (1982): 8. Impreso.
- . “Una réplica o confesión desde de un largo exilio”. *Última hora* 16.10 (1989): 26-27. Impreso.
- . *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Impreso.
- Rodríguez-Alcalá, Guido. “El chapulín exiliado”. *El diario. Suplemento cultural* 4.11 (1989): 4-5. Impreso.
- . *El rector*. Asunción: RP Ediciones, 1991. Impreso.
- . *Ideología autoritaria*. Asunción: RP Ediciones, 1987. Impreso.
- Rodríguez, José Carlos. “Paraguay. Transición sin alternancia”. *Nueva sociedad* 157 (1998): 29-33. Impreso.
- Sarah, Darío. Prólogo. *Contribuciones al estudio de la sociedad paraguaya*. Por Mauricio Schwartzman. Asunción: Cultura Secretaría Nacional, 2011. Impreso.

Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Ciudad de México: Ediciones Quinto Sol, 1994. Impreso.

Villagra Marsal, Carlos. “Papeles de última altura. La única obligada respuesta (I)”. *Hoy* 22.10 (1989): 15. Impreso.

Sobre la autora

Carla Daniela Benisz es profesora y licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra realizando el doctorado en Humanidades y Artes, con mención en Literatura, de la Universidad Nacional de Rosario, bajo la dirección de Elvira Narvaja de Arnoux y con una beca doctoral de Conicet. Es miembro del Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay (UBA) y forma parte del equipo editorial de la revista *Paraguay desde las Ciencias Sociales* y del Centro de Estudios sobre América Latina Contemporánea (UNR). Actualmente investiga sobre literatura paraguaya contemporánea, ha publicado artículos en revistas y congresos especializados sobre su tema de investigación y sobre literatura latinoamericana en general. Además, es docente del Profesorado en Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Conventualización de la escritura en las *Vidas* de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo

Diego Fabián Arévalo Viveros

Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos

darevalo@berkeley.edu

El presente trabajo explora la existencia de la larga duración de las expresiones de obediencia de las monjas, paralelas y simultáneas a expresiones de subversión de lo masculino, presentes tanto en *El libro de su vida* de Santa Teresa de Jesús como en *Su vida* de Francisca Josefa de Castillo. ¿Cómo entender este complejo despliegue de estrategias de obediencia y subversión de tal manera que las veamos inseparables? Proponemos que, junto con el perfil de la monja que elabora una imagen de sí misma basada en un yo-obedeceo, se manifiesta un yo-subvierto-el-orden-impuesto por el confesor. Estas dos proyecciones del yo recorren el texto y lo pueblan; le dan una fluctuación ambigua. En sus obras se produce una *conventualización* de la escritura, en la que escribir en el convento implica obedecerlo pero a su vez implica manifestarlo en la escritura como espacio de autonomía para descubrir el lenguaje.

Palabras clave: escritura; conventos femeninos; obediencia; autonomía; larga duración.

Cómo citar este artículo (MLA): Arévalo Viveros, Diego Fabián. “Conventualización de la escritura en las *Vidas* de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 197-224.

Artículo de reflexión. Recibido: 01/12/15; aceptado: 02/05/16.



Conventualization of the writing in the Vidas of Saint Teresa of Jesus and Francisca Josefa de Castillo.

This paper explores the existence of the *longue durée* of the expressions of obedience by nuns, parallel and simultaneous to expressions of subversion of the masculine, present both in *El libro de su vida* (*The Book of Her Life*) by Saint Teresa of Jesus and in *Su vida* (*Her Life*) by Francisca Josefa de Castillo. How can we understand this complex deployment of strategies of obedience and subversion in such a way that we see them as inseparable? We propose that, along with the profile of the nun who creates an image of herself based on an I-obey, there is an I-subvert-the-order-imposed by the confessor. These two projections of the *I* run through the text and populate it; give to the text an ambiguous fluctuation. Their works show a *conventualization* of the writing, in which writing in the convent involves obeying it but at the same time implies manifesting it in the writing as an autonomous space to discover language.

Keywords: writing; female convents; obedience; autonomy; *longue durée*.

Conventualização da escritura nas Vidas de Santa Teresa de Jesús e Francisca Josefa de Castillo

O presente trabalho explora a existência da larga duração das expressões de obediência das monjas, paralelas e simultâneas a expressões de subversão do masculino, presentes tanto em *El libro de su vida* de Santa Teresa de Jesús quanto em *Su vida* de Francisca Josefa de Castillo. Como entender este complexo desenrolar de estratégias de obediência e subversão de forma que as vejamos inseparáveis? Propomos que, junto com o perfil da monja que elabora uma imagem de si mesma baseada num eu-obedeço, manifesta-se um eu-subverto-a-ordem-imposta pelo confessor. Essas duas projeções do eu recorrem o texto e ocupam-no; atribuem ao texto uma oscilação ambígua. É produzida em suas obras uma *conventualização* da escrita, na qual escrever no convento implica obedecê-lo, mas ao mesmo tempo implica manifestá-lo na escrita como espaço de autonomia para descobrir a linguagem.

Palavras-chave: escrita; conventos femininos; obediência; autonomia; longa duração.

I. Conventualización como propuesta de lectura

SANTA TERESA DE JESÚS (1515-1582) en *El libro de su vida* (posiblemente escrito entre 1562 y 1565) despliega aquello que se podría denominar retóricas de obediencia a su confesor; pero, paralelamente y de manera paradójica, esa misma retórica subvierte roles y jerarquías del convento, de tal forma que si se esperaba encontrar en la escritura de Santa Teresa una red de expresiones manifestando una completa y acabada “deferencia convencional” (Weber 64), ocurre todo lo contrario: esta deferencia está acompañada por una desobediencia de la misma. Ello se observa cuando Teresa emplea en su discurso distintas maneras retóricas para dirigirse a sus superiores, que, analizadas de cerca, resultan similares a aquellas que se dan en los discursos entre las personas con posiciones y roles sociales iguales —como si Santa Teresa, por momentos, tratara a sus confesores de igual a igual— (Weber 65). De todo esto resulta que la monja de Ávila termina desestabilizando lo que parecía inapelable: la sumisión que se le debe a la autoridad conventual.

Lo interesante de este tipo de discurso es que estamos ante un mecanismo de desestabilización de la autoridad jerárquica del convento que no solo se presenta en los escritos de Santa Teresa, una de sus principales inauguradoras. Si revisitamos la tradición de la escritura producida por diferentes mujeres alojadas en conventos —en diferentes épocas y en diferentes lugares— encontramos que esta estrategia de subversión del poder masculino es de larga duración¹ en la medida que los manuscritos de las monjas, en uno y otro siglo, en uno y otro continente, subvierten constantemente el orden de la sumisión con retóricas que dismantelan la completa obediencia paulina (Howe 123). Teresa de Cartagena (1425-¿?), Ana de Jesús (1545-1621), María de San José (1548-1603), Sor María de la Antigua (1566-1617), Sor Marcela de San Félix (1605-1687), Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), entre otras,

1 Utilizo el término de F. Braudel, para quien es posible pensar en “el valor excepcional del tiempo largo” (3). Este tiempo, según Braudel, implica pensar “la historia de larga, incluso, de muy larga duración” (4) regida por “un tiempo frenado” (11) que vincula y da coherencia a ciertos acontecimientos históricos —cortos y fragmentarios— en relación con una “historia lenta” (11) que los conecta. Así, un evento ocurrido en el siglo XVI español puede tener cierta correspondencia con otro sucedido en el siglo XVIII neogranadino: un flujo lento de tiempo conecta a estos dos eventos.

harían parte de esta larga tradición de monjas para quienes obedecer no es la única opción.

Queremos revisar la obra de dos monjas que parecen hablar en la misma clave tanto en el siglo xvi español, Santa Teresa de Jesús, como en el siglo xviii neogranadino, Francisca Josefa de Castillo (1671-1742), quien además asumió como modelo la escritura teresiana. Ellas hacen parte de esta tradición de la escritura ambigua: una escritura que acata y desobedece de manera concomitante.

En el caso de las dos últimas monjas mencionadas, podríamos pensar que estamos ante un fenómeno de larga duración: las estrategias retóricas de obediencia y desobediencia. El advenimiento de un fenómeno aparentemente aislado, visto desde un tiempo frenado y lento, se nos presenta emparentado con otros hechos con los que comparte “rasgos comunes” (10) e “inmutables” (10), lejanos tanto espacial como temporalmente. Teniendo en cuenta lo anterior, el primer evento bien puede ser la escritura producida por una monja del siglo xviii en la Nueva Granada (territorio en ese entonces gobernado por la Corona española), y el segundo podría ser el acto de la escritura realizado por Santa Teresa en el siglo xvi en España. Es por ello que el texto de *Su vida* (1713), escrito por Francisca Josefa de Castillo (y rescatado fundamentalmente en el siglo xix luego de la independencia de la Nueva Granada),² exige ser comprendido como una obra que forma parte de la historia larga de las retóricas conventuales que se despliegan en el tiempo más allá de su inmediatez.

Precisamente, los gestos de subversión a las jerarquías masculinas presentes en los textos de Francisca poseen edades lentas y movimientos que no pertenecen a una sola mujer sino a una comunidad transgeneracional de mujeres, quienes heredan esta larga duración y crean la tradición de la posibilidad femenina de subvertir autoridades. Esta posibilidad se desplaza a través del tiempo como un recurso creado por distintas mujeres que desde el convento reiteran sus estrategias para preservar ciertas zonas de autonomía

2 Alexander Steffanell afirma que la obra de Josefa de Castillo cobra una importancia central dentro del canon de la literatura colombiana en el siglo xix, momento en que ella y su obra se convierten en un “ícono cultural y literario” encumbrado particularmente por una mentalidad criolla que quería encontrar un “vínculo ideológico-católico entre el pensamiento independentista y el realista” (109).

(más allá de la sumisión). Dichas estrategias se pueden entender también como un capital femenino de resistencia acumulado por siglos.

Proponemos que para Teresa y Francisca —teniendo en cuenta la influencia de aquella sobre esta— la escritura se teje a partir de dos afirmaciones: junto con el perfil de la monja que elabora una imagen de sí misma basada en un yo-obedeusco se manifiesta de manera paralela un yo-subvierto-el-orden-impuesto-por-el-confesor. Estas dos proyecciones (*performances*) del yo recorren el texto y lo pueblan; se superponen y se cruzan; se acumulan y se desestabilizan; dan una fluctuación ambigua a un texto cuyo entretejimiento implica el conflicto de dos tipos de yo³ que se enfrentan en la escritura de las monjas y que nos hacen pensar que en sus obras se produce aquello que queremos denominar *conventualización* de la escritura. En esta, según lo dicho, escribir en el convento implica obedecer —manifestar el convento en la escritura como obediencia— pero a su vez, la conventualización implica manifestar el convento en la escritura como espacio de autonomía para descubrir el lenguaje y, sobre todo, para descubrir la posibilidad del yo-hablo y del yo-escribo que subvierte los roles de la autoridad.

La conventualización, en consecuencia, supone en la escritura un conjunto de fuerzas que actúan en el convento femenino, tanto en el siglo XVI en España como en el siglo XVIII en la Nueva Granada, cuando el convento era tanto el lugar del encierro femenino como también el espacio de cierta liberación y autonomía. Así, entonces, la conventualización es ambigua: supone una escritura de la obediencia y, a la vez, de la desobediencia; además, es doble: implica acatar y desacatar.

II. La experiencia ambigua del convento

Las sociedades donde vivieron Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo —las culturas española y americana de los siglos XVI y XVIII,

- 3 Cuando hablamos de “yo” nos referimos a la identidad discursiva que el narrador proyecta en sus textos. Nosotros comprendemos este yo como “la representación de sí de un sujeto hablante o pensante en su discurso” (Çurum 191). El yo elabora una imagen de sí mismo según la situación de enunciación donde se encuentre. Este yo despliega en su discurso una serie de comportamientos discursivos para legitimar y validar la imagen de sí mismo. Es un yo inestable, variante y cambiante según la variación de las situaciones de enunciación. Entendemos que “l’image de soi ou l’idée’ que le locuteur a pour but de donner à son allocataire tant qu’on l’observe dans ses paroles et ses comportements” (Çurum 192).

respectivamente— se caracterizaron por su alto grado de misoginia. Si bien es difícil y errado conceptualizar de manera “unívoca” (Herrera 48) las expectativas de vida de todas las mujeres en esos siglos, no es arriesgado decir que tales expectativas, de manera general, se circunscribieron a la crianza de los hijos y a la labor de esposas en el interior de la casa, para lo cual eran educadas desde niñas: “el objetivo principal con las niñas era que aprendieran los oficios caseros, confinados al hogar” (Herrera 53).

La mujer estaba destinada al matrimonio; su ideal era ser la esposa que portaba el honor familiar, uno de los atributos más apreciados por los hombres (Noguerol 183). Este honor era sinónimo de religiosidad, encierro, fidelidad, silencio y obediencia a la autoridad masculina. Si las jóvenes rechazaban el matrimonio debían ingresar al convento, espacio reservado para quienes podían hacer pagar su estadía en la celda, bien por parte de familiares acaudalados, bien por posibles ayudas económicas provenientes de distintas partes: un patrocinador externo o el mismo convento que concedía —pero esto no era la regla— estipendios especiales para acoger a ciertas mujeres (no a todas, por supuesto). La mayoría de monjas pertenecía a un grupo social privilegiado: “las hijas de los señores principales, que disfrutaban, además de la dote, de sobradas rentas particulares cedidas al efecto por sus familiares para afrontar la existencia en el claustro” (Pérez 10). Desde luego, al interior del convento también se presentaban enormes desigualdades sociales;⁴ incluso, en un principio algunas mujeres como las indias, mestizas y negras solo podían entrar en él como parte de la servidumbre, como bien lo explica Nancy van Deusen para el caso de Úrsula de Jesús, monja afro peruana que vivió entre 1604 y 1668, quien “permaneció veintiocho años como una de las cientos de esclavas [...]. Cada día ella atendía las necesidades de su ama en la celda” (3).

Ante la falta de posibilidades para acceder al convento otras opciones aparecían; aquí hay que mencionar los casos de las beatas, “mujeres laicas que habían alcanzado alguna reputación local de santidad” (Ahlgren 10)

4 Esto se puede observar en el trabajo titulado “La república del claustro: jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos”, de Jesús Pérez Morera. Ahí se habla de las monjas pobres que “únicamente contaban con aquella [dote] para sostenerse [...]”. Para ganarse la vida dentro del convento y adquirir cosa alguna para el remedio de su necesidad, debían de hacer labores de manos, en especial coser, bordar y tejer, así como elaborar dulces, biscochos, rosquetes, golosinas, platos y comidas para su venta fuera del monasterio” (10).

pero que eran cuestionadas y perseguidas por descolocar el rol de la mujer tradicional. A las beatas se las veía en los espacios públicos, realizando viajes y obras, predicando y evangelizando, todo esto era mal visto por la sociedad de entonces. La relación de las beatas con los conventos y las instituciones religiosas, como habría de esperarse, era precaria y sospechosa. Esta situación se repitió con las ilusas en el siglo XVI, mujeres que teniendo vocación religiosa carecían de bienes para pagar su ingreso al convento; ellas ocupaban un lugar diferente a la celda conventual: la calle; fueron objeto de reconocimiento popular pero también fueron perseguidas por la Inquisición. Así mismo aconteció con las alumbradas, quienes, por afirmar que poseían una “iluminación religiosa” (Ahlgren 12) —afirmación que se hacía pública— se convertían en objetivo de las autoridades masculinas católicas. Todas ellas, beatas, alumbradas e ilusas, eran mujeres renuentes al matrimonio y al rol de esposas en el hogar; sin embargo, no tenían un lugar en el convento. Se ubicaban en espacios marginales y juzgados constantemente por parte de la institucionalidad masculina. Es necesario agregar que muchas de las mujeres que optaban por desacatar el matrimonio o la vida religiosa terminaban ejerciendo la prostitución o la mendicidad.

Este itinerario que debían acatar las mujeres estaba en estrecha relación con la Contrarreforma de 1545, cuya política frente a las mujeres se caracterizó por agravar la opresión mediante “un endurecimiento ideológico de los códigos jerárquicos” (Noguerol 183). La presencia de la mujer en los lugares públicos fue vista como índice de disolución social. Una de las medidas promovidas por la Contrarreforma y puesta en práctica por el cardenal Cisneros⁵ sometía a la mujer casada al poderío económico del hombre; esto produjo una expoliación económica de la mujer a quien se le condenó a la pobreza: “aun en los hogares de la nobleza [...] la presencia de las mujeres no era permitida en todas las habitaciones y, frecuentemente, ellas solo eran dueñas de colchones” (Arenal y Schlau, *Untold Sisters* 3). Es conocido que, generalmente, en los negocios que las mujeres adelantaban estas necesitaban el permiso de sus maridos, pues a la mujer se la representaba como “incapaz, haciéndose necesaria la autorización o representación del marido” (Dougnaç

5 Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), confesor de Isabel de Castilla, cardenal y consejero de los Reyes Católicos de España, inquisidor general, regente, impulsó la renovación de los hábitos religiosos en España.

271)⁶ (desde luego, esto se debe matizar con los pocos derechos que tenían las mujeres viudas o las mujeres de los hombres enfermos. Dentro del matrimonio algunos derechos patrimoniales restringidos se conservaban).⁷ A esto se suma que el Concilio de Trento (1545-1563) recomendó el silencio y la santa ignorancia para las mujeres (Noguerol 181), basándose en interpretaciones bíblicas que postularon como ley natural la autoridad total de lo masculino; el fundamento de esto era el Génesis y la Epístola 1 de San Pablo a los Corintios; en esta última se establecía que “debe la mujer traer sobre la cabeza la marca de la sujeción” (Noguerol 180); o en el Eclesiástico: “en la mujer tuvo principio el pecado, y por causa de ella morimos todos” (Noguerol 180). Noguerol también señala que Hernando Talavera, confesor de Isabel la Católica, afirmando esta tradición misógina, escribió que “las mujeres están y fueron hechas para estar encerradas y ocupadas en sus casas” (181). Se agregan a esta serie de emisores de juicios respecto de las mujeres autores como Fray Luis de León, Huarte de San Juan, Francisco de Quevedo, entre otros (183).

En medio de este reducido horizonte de expectativas aparece el ingreso al convento como opción para la mujer. Desde luego, ingresar al convento era entrar al espacio del “lector terrible” (Riccio 333), el confesor. Era el ingreso al orden “de la experiencia universal del cuerpo para el otro, incesantemente expuesto a la objetividad de la mirada” (Bourdieu 83), donde el cuerpo de la mujer se establecía como el cuerpo-monja en el que era necesario lograr la desaparición “de las apetencias terrenales” (Galaz-Vivar 12). En el convento se sometía el cuerpo al orden y a la disciplina religiosa; era un lugar de suplicio y penitencia: “el cuerpo supliciado de la monja se intercambia en el convento por los pecados del mundo” (8). Por esta razón, sacrificio, dolor y encierro eran actos usuales de la mujer en su celda, todos ellos ligados a una disciplina controlada por las autoridades del lugar.

6 Es interesante revisar lo que afirma Antonio Dougnac Rodríguez respecto de los derechos patrimoniales de las mujeres casadas: “la idea pauliana de asimilar la unión matrimonial a la de Cristo con su Iglesia hacía que se trasladara al campo doméstico la concepción del cuerpo místico: así como Cristo es considerado cabeza de la Iglesia, el marido lo es de la familia. Por ende, es a él al que le corresponde la administración económica” (271).

7 “La mujer tenía derecho a ser representada por su marido. Poseía varios beneficios patrimoniales que eran propios de su condición de mujer, y que, por cierto, no perdía por el matrimonio. Podía actuar por sí misma en ciertos casos [...] tenía derecho a exigir que el marido le rindiera caución por la administración de los bienes propios de ella” (Dougnac 290).

Lo llamativo de todo esto es que el convento también era una opción de autonomía para las mujeres —aunque casi siempre de la élite— pues, si esta institución operaba como espacio del orden para ellas, también permanecía en constante estado de excepción, ya que el convento era un “microcosmos” (Ferrús, *Heredar* 65) donde se subvertían “muchas de las claves que regían la vida de la mujer” (66). En sus inicios, el convento estuvo ligado a la costumbre cruzada de encerrar y proteger a las esposas de los guerreros medievales, pero en los siglos xvi y xvii los conventos habían alcanzado un poder inusitado en los niveles económico, político y cultural; además, en ellos las mujeres lograban ciertas libertades —intelectuales, económicas, inclusive eróticas—, tanto así que con la Contrarreforma, Carlos I intervino sobre ellos para aumentar “la escasa disciplina” (Riccio 327) que los regía. Muchas de las monjas, por ejemplo, accedían a la administración de bienes y se les permitía trabajar, pero, claro está, en algunos casos “cada una arbitraba sus pensiones y las empleaba en cosas de su gusto, no se reparaba en buscar cosas superfluas como hábitos preciosos y muebles curiosos” (Toquica 161).

Teniendo en cuenta lo dicho sobre los conventos, entender los espacios conventuales femeninos implica tener en cuenta que fueron lugares donde se encarnaban diversas tensiones sociales. Junto con la vida disciplinada, las mujeres —privilegiadas casi siempre— podían lograr cierto grado de autonomía, pues ingresando allí escapaban de las obligaciones habituales del hogar y accedían a conocimientos y herramientas de expresión, en la mayoría de los casos vedados para la mujer sometida al hombre en el matrimonio. En el convento, las mujeres —solo algunas, porque las que eran pobres generalmente no— podían experimentar aquello que Josefina Ludmer catalogó como “las tretas del débil”, mediante las cuales la mujer podía encontrar “la esfera privada como campo propio” (5). Las mismas experiencias místicas se convertían en “goces inéditos” (Ferrús, *Heredar* 8). Y no todo termina ahí: en conventos que alojaban una población numerosa de mujeres eran usuales las fiestas, el cambio del hábito de monja por vestidos ceñidos a la moda de la época: “en muchas ocasiones era incluso usual que la abadesa suspendiese la norma y permitiese la entrada de seglares de ambos sexos al claustro” (Ferrús, *Heredar* 65).

Para el aspecto que me interesa en este artículo, es necesario entender que estas dos coordenadas del convento, obediencia rotunda pero también posibilidad de experimentar cierta autonomía, se imbrican paralelamente

en la escritura de las monjas. Ello causa lo que antes llamamos conventualización de estas escrituras, que debe entenderse como la presencia de estas tensiones del convento en la escritura de las monjas. Esta escritura, leída como conventualización, presenta una *performance* doble: la escritura se manobra como acatamiento y obediencia pero también como lugar para confirmar un yo-escribo, un yo autónomo (que se opone al silencio de la mujer que debe ignorar). A continuación revisaremos cómo se despliega cada una de estas *performances*.

III. Un yo para el confesor

Entendemos *performance* como una práctica corporal que se “ensaya, se repite y es reiterada” (Taylor 19); implica varias maniobras de un cuerpo realizando un acto vital de “transferencia, transmitiendo saber social, [...] memoria y [...] sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor 22). En el caso que nos concierne, asumimos las escrituras de Santa Teresa y Francisca Josefa de Castillo como despliegues de *performances* que ellas realizan con la escritura para transferir hacia un público —en este caso, el confesor— la imagen de la monja en el acto yo-obedezco (la primera imagen que estudiaremos).

Es necesario afirmar que la mención del yo en estos textos configura una identidad discursiva que surge en el rol asumido por Santa Teresa y Francisca como hablantes de sus textos. Es decir, tanto Teresa como Francisca, al producir sus escrituras, tejen la imagen de un yo (Çurum 190) —de un sí mismo— enmarcado y matriculado dentro de un estatuto social conventual. Ellas escriben desde el convento con las convenciones del convento, con las palabras de la institución, con las frases y las técnicas retóricas conventuales, lo que les deja proyectar en sus escritos una identidad (una imagen del yo) que se concreta en la afirmación constante —y ansiosa— de un yo que se ofrece a su lector como perteneciente a una institución conventual a la que obedece.

Las dos monjas —Francisca siguiendo a Teresa— confirman esta identidad discursiva (con la que asumen la identidad social de monjas obedientes) desplegando un *pathos*, una “personalidad del enunciador” (personalidad discursiva, tejida con palabras), la cual —como veremos— se muestra “a través de la enunciación [...] adoptando ciertas actitudes discursivas”

(Çurum 192). Con estas actitudes, Francisca y Teresa legitiman una identidad discursiva, es decir, hacen comportar su escritura de tal manera que, cada vez que dicen yo, realizan un acto de obediencia conventual oficializando su pertenencia al orden conventual. No es nada fortuito, por ejemplo, que ellas inicien sus escrituras afirmando esta obediencia. Santa Teresa en el siglo xvi escribe: “Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba” (36). Mientras que Francisca Josefa de Castillo anuncia: “Por ser hoy día de la Natividad de Nuestra Señora, empiezo en su nombre, a hacer lo que Vuestra Paternidad me manda” (59).

Afirmaciones como “me han mandado y dado licencia” —para el caso de Teresa— así como “lo que Vuestra Paternidad me manda” —para el caso de Francisca— instalan un episodio de la escritura obediente mediante el uso de una expresión que resalta la presencia de la primera persona del singular, “me”, acompañado del pretérito perfecto “han mandado” (Teresa) o del presente “manda” (Francisca). Todas estas expresiones configuran una *performance* según la cual lo que aparece en el centro del escenario escritural es un yo cuya gestualidad —cuyo comportamiento discursivo— proyecta un yo-escribo porque yo-cumplo. De esta manera, las dos monjas transmiten a su lector la noción de una escritura en la que se instala el gesto del obedecimiento de un yo que —repetimos— aparece en el centro de la escritura hablando la lengua de la orden cumplida (escriben porque obedecen).

Ciertamente, según la tradición conventual, la escritura de las monjas se iniciaba como obediencia a los confesores. Si bien estos últimos tenían acceso al convento femenino bajo el estricto cuidado de la abadesa, que en algunos conventos hacía tañer la campana para que se anunciara la llegada del confesor y “las monjas se recogieran” (Toquica 167), eran ellos los encargados de solicitar a las monjas los escritos de sus vidas. Los confesores ordenaban la escritura como ejercicio de preparación para una confesión o como defensa ante murmuraciones o acusaciones contra las monjas. Por esta razón, “la escritura [es] un recorrido vital sujeto a juicio” (Riccio 331). Las monjas estaban en la obligación de mostrarse ante el confesor. De ahí que, si pensamos en el acto de escribir donde actúan Teresa y Francisca, tenemos que asumir que tal acto implica construir imágenes del yo para un confesor que siempre estará presente, avalando lo escrito —revisándolo y censurándolo—. El confesor actúa como lector y personaje silencioso que aparece constantemente en los textos escritos por las confesadas. Francisca

Josefa escribe: “yo procuraba mortificarme en todo [...] yo había hecho una confesión general de toda mi vida con el padre Pedro García, con quien siempre me había confesado” (3). Y en el mismo sentido, Santa Teresa, quien tuvo varios confesores, afirma: “tenía yo un confesor que me mortificaba mucho, y algunas veces me afligía y daba gran trabajo, porque me inquietaba mucho, y era el que más me aprovechó” (163).

En las dos *Vidas*, la *performance* mediante la cual las monjas actúan como obedientes implica la presencia de estos confesores que actúan revisando cómo las monjas se mueven en el acatamiento. En consecuencia, tenemos aquí una “*performance* de un solo espectador” (Taylor 69), donde el espectador es parte constitutiva del acto (actúa como espectador-verificador) para que el yo-obedezco quede cotejado y confirmado —esto no excluye el hecho de que muchos de los textos de las monjas fueran leídos también por otras mujeres recluidas en el convento—.

Sus *Vidas* poseen el tono y el ritmo de las confesiones donde las monjas cuentan sus pecados a los oídos de un confesor que siempre está en el texto (como una presencia fantasmal y medio escondida): “la figura [...] del confesor enhebra la historia como un hilo organizador” (Ricció 43). De ahí que estas vidas suenen como murmuraciones en el confesionario para el oído de la autoridad. Francisca, por ejemplo, cuenta: “me quedaba a oscuras con mi parecer, y luego me parecía que con aquellos engaños de mi imaginación había de dar en mayores males, cosa que siempre temía mucho, y ha sido una de las causas porque no me atrevía a pasar sin confesor particular que me guiara y alumbrara” (87). Teresa, por su parte, escribe: “avisaban al confesor que se guardase de mí; otros decían que era claro demonio: solo el confesor [...] siempre me consolaba” (157).

El confesor aparece siempre en relación con el yo de las monjas. Este yo necesita tener un confesor en sus inmediaciones y debe enunciar tal situación con el fin de configurar “una imagen de sí” (Çurum 191). La construcción de esta última imagen depende de anunciar que el yo es para el confesor, maniobra que *conventualiza* las escrituras tanto de Teresa como de Francisca, en la medida en que el confesor no es alguien externo al enunciado sino alguien que se encuentra en el interior del texto, como si este último —el texto— fuera un convento a donde entrara el confesor a inspeccionar. En este punto es importante recordar

que una monja profesas se sometía a dos autoridades: la abadesa y el confesor. Entre ellos existía cierta rivalidad, pero en últimas, el confesor como director espiritual era el norte de las monjas, él decidía si las religiosas progresaban o no en su vida espiritual y medía la ortodoxia de su fe ya que podía denunciarlas a las autoridades. (Toquica 159)

El confesor, desde la época del tratado de Trento, era el encargado de concretar la confesión, “derecho divino de la iglesia” (Pedros 630). En el tratado se había reconocido “que la confesión que se hace en secreto al sacerdote fue instituida por Cristo [...] necesaria para la salvación” (Pedros 630).

Es fundamental apuntar que para muchos de estos confesores —aunque no para todos porque los hubo muy sensibles a los talentos de las monjas— la escritura de las monjas fue considerada como labor de manos, es decir, ejercicio para mantener ocupadas las manos de las mujeres, pues el tacto “asociado directamente a la sensibilidad sexual y ligado al placer carnal también fue normado estrictamente” (Toquica 154). Por eso los textos escritos tenían la misma importancia que la preparación de dulces, “imagen tópica del monacato femenino” (Rey 65) o que el bordado, y difícilmente tenían lugar en el archivo, pues “no se les reconocía ningún valor de autoría” (Ferrús, *Heredar* 2). Como consecuencia de esto, muchas vidas de monjas eran contadas no con la intención de ser publicadas; en la mayoría de los casos estos textos se perdían. Así mismo, estas vidas fueron consideradas un género menor al igual que las cartas, los escritos de devoción y algunas formas de poesía (Ferrús, *Heredar* 76).

Lo anterior explica que este yo para el confesor debía actuar y gesticular en la escritura un yo-ignorante como estrategia para agudizar la validez de su voz obediente. Como lo dijimos, la ignorancia fue algo prescrito para las mujeres desde la época del tratado de Trento. Electa Arenal y Stacey Schlauf cuentan que el acceso a los libros en los conventos fue, en su mayoría, estrecho y restringido. Se permitía la lectura de hagiografías, libros de servicio, libros teológicos y se aprendía el latín con la intención de decir oraciones (*Untold Sisters* 4). Esto se encontraba en estrecha relación con el problema de la alfabetización de las mujeres, sobre la cual, paradójicamente, se oficializaba para la mujer su ignorancia:

Juan Nevizzano [...] en el libro II de la *Silva Nuptialis*, esa recopilación de derecho matrimonial tan difundida a partir de 1521, [...] enumera los tradicionales peligros: la mujer docta, por un lado, tiene acceso al exterior [...] la escritura es una verdadera Celestina [...] el conocimiento, de otro lado, las conduce a una ambición de dominar, que lleva a las mujeres hasta el asesinato. (Cátedra y Rojo 48)

A pesar de estas limitaciones —y ya volveremos a ello— es necesario apuntar que los conventos también fueron espacios donde la mujer “ejercitó la mente”, teniendo en cuenta que la “monja enclaustrada fue menos encerrada que la perfecta casada” (Arenal y Schlau, “Leyendo” 214). La mujer pudo explorar allí aspectos intelectuales no marcados como cultos por la cultura letrada masculina, tales como: “afecto, sueños, intuición e inspiración” (Arenal y Schlau, “Leyendo” 214). Y no solamente eso: casos como los de Sor Juana Inés de la Cruz demuestran que en los conventos de mujeres cualquier conocimiento era posible. A pesar de ello, todo esfuerzo intelectual estaba en conflicto con la marca de la ignorancia sagrada que era algo constante para las mujeres, en especial para aquellas que accedían a la escritura.

Precisamente, tanto en el caso de Santa Teresa como en el de Francisca tenemos que sus textos están marcados por la aceptación de esta ignorancia. Ejecutando su teatro del yo-obedezco, las dos monjas pronuncian el argumento yo-soy-ignorante (maniobran su escritura para que este yo que no sabe emerja por todas partes). Francisca, por ejemplo, anota: “siendo verdades de que cualquiera se podría aprovechar, yo, pobre, ciega y vil, me quedé por mi culpa en mi ignorancia y miseria” (222). Santa Teresa, por su parte, anota: “¿De dónde vinieron a mí todos los bienes sino de vos? No quiero pensar que en esto tuve culpa, porque me lastimo mucho, que cierto era ignorancia” (133). La misma Teresa escribe: “con no entender casi cosa que rece en latín [...] pobres de poco saber, como yo” (90).

En este parlamento del yo-ignoro nuevamente cobra central importancia la expresión que marca la presencia de la primera persona “me” (me quedé por mi culpa en mi ignorancia), acompañado del posesivo “mi” (mi propia ignorancia) y la primera persona del singular “yo” (de poco saber, como yo). Esto indica que la ignorancia se predica y se padece. Aparece como una condición que es propia (mi) y que se soporta (me) en la voz del sujeto que

enuncia. Es algo natural de la imagen e identidad del yo (este último quiere aparecer ante su lector-confesor como un sí mismo ignorante). Ciertamente, hacer aparecer este yo-ignoro era necesario para probar que la escritura no era un acto soberbio sino de humildad extrema. Los textos de las monjas debían contener el lenguaje de esta autoafirmación de ignorancia para que sus autoras no fueran acusadas de arrogancia, tanto por los confesores como por los inquisidores (Weber 44). Permanecer en santa ignorancia implicaba no presumir de conocimiento de teología, de letras o de latín (Weber 46) y, además, permitía proyectar y actuar la humildad: valor fundamental para crear la imagen de la mujer auto-abnegada (47).

En el mismo sentido, es importante entender que los confesores les exigían a las monjas escribir siguiendo modelos específicos de vidas de santas. De ahí que estas vidas se produjeran como actos mediante los cuales las monjas calcaban sus narraciones basándose en otras vidas: “la vida habrá que escribirse sobre una falsilla, la que suministran los relatos de los santos y de la *imitatio Christi*” (Ferrús, *Heredar* 5). Los modelos a imitar abundaban: San Agustín, San Ignacio de Loyola, “las visiones de Santa Hidalgarda y Santa Brígida de Suecia, las vidas de Santa Isabel, las revelaciones de Santa Gertrudis y de las monjas Dominicas Margarita y Cristina Ebner” (Robledo 1). De ahí que en las narraciones de las monjas queden superpuestas innumerables voces ajenas provenientes de diversas hagiografías, teniendo en cuenta que “el relato de vida se escribe a la sombra de la *Vita Sanctórum*” (Ferrús, *Heredar* 55).

Entonces, la progresión de la *performance* del yo-obedezco implica que las monjas escriban su vida a partir de la *imitatio*. Es decir, se sigue una “doctrina preceptiva y estética, una técnica sistematizadora” (Ferrús, *Heredar* 55); según esta los libros de las vidas escritos por las monjas exhiben mujeres modeladas de acuerdo a los parámetros de la vida santa de la mujer (que se convierten en verdaderos tópicos de las vidas escritas por monjas): enclaustramiento, rechazo de los lugares públicos, escondimiento y suplicio, dolor y oración, miedo al pecado y a la culpa. Las monjas, por ejemplo, para aparecer ante el confesor anunciando su yo-obedezco, deben también hablar la lengua del yo-me-desprecio. Francisca dice: “todo lo pudiera tener mi alma en los avisos de Dios sin quedarle qué desear, para no alegar ignorancia; y parece que por mis culpas y ser yo un monstruo y aborto de la naturaleza” (222). Santa Teresa, por su parte, escribe:

Señor, mirad lo que hacéis, no olvidéis tan presto tan grandes malos míos [...] no pongáis, creador mío, tan precioso licor en vaso tan quebrado, pues habéis visto ya de otras veces que lo tornó a derramar [...]. No sea tanto el amor, oh Rey eterno, que pongáis en aventura joyas tan preciosas. Parece, Señor mío, se da ocasión para que se tengan en poco, pues las ponéis en poder de cosa tan ruin, tan baja, tan flaca y miserable, y de tan poco tomo [...] en fin, mujer y no buena, sino ruin. (103)

En los dos casos, el yo-obediente no solo necesita acatar la orden sino que las monjas deben aparecer despreciables para que la grandeza de lo masculino sea más notable. El acto discursivo del yo-me-desprecio se realiza mediante la calificación. El yo es ruin, miserable, monstruo, aborto, vaso quebrado, “en fin, mujer”, dice Santa Teresa, como si el sustantivo mujer, en sí mismo implicara la adjetivación no-buena. Actuar mediante este yo-miserable es una estrategia que utilizan las monjas para crear el efecto de la “modestia afectada” (Weber 48) que funciona como un topos literario mediante el cual se realiza la *captatio benevolentiae* con el fin de dispensar “favorablemente al confesor” (49). Con el uso de estos recursos las autoras siempre aparecen como pecadoras y ruines, además, sus discursos son rústicos. De esta manera “el enunciador hace adherir a su enunciatario a su palabra” (Çurum 196). La autoagresión discursiva (mostrarse ignorante y en desprecio) funciona como estrategia de persuasión.

Así, entonces, tanto Teresa como Francisca apelan a la lengua del convento que —como lo hemos dicho— no es exterior a la escritura. Las monjas poseen una voz que retrata sus vidas como máscaras de cera (Ferrús, “Máscaras” 11). Sus vidas *conventualizadas* (escritas para mostrar a la monja obediente) se corresponden y se imitan; son similares porque hacen parte de un *continuum* de esta imagen-estampa en la que la mujer es retrato de obediencia, ignorancia y autodesprecio. Tanto en Teresa como en Francisca (la segunda imitando a la primera) “la imagen discursiva de sí está anclada en estereotipos, un arsenal de representaciones colectivas que determinan en parte la representación de sí” (Çurum 195). En el caso de Francisca, por ejemplo, los “arquetipos sagrados forman profundamente los contornos de [...] la vida” (McKnigh 15).

Por tanto, en las monjas que estudiamos, tenemos un yo-nosotras narrando su historia, pues las monjas que escriben lo hacen como un coro plano en

el que no es necesario resaltar la singularidad. No hay un “moderno motivo autobiográfico” (Weber 43) sino la presencia reiterada de una *performance* mediante la cual las monjas forjan en su escritura los gestos de un yo-institucional, un yo-conventual (hagiográfico) “que absolutiza el relato con una historia [...]: la de un cuerpo de mujer transmutado en cuerpo-monja” (Ferrús, *Heredar* 5).

Teresa y Francisca actúan el papel de este yo obediente en sus textos y, con ello, crean una visibilidad de ellas para el confesor: este último ve a las monjas entregadas al acto de la obediencia. En ese momento surge en sus escrituras la monja como una “estilización repetida del cuerpo —una serie de actos repetidos dentro de un marco regulador muy rígido— que se congela en el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser” (Butler 66). Esta *performance* repetida (la abundancia del obedecer) aparece dicha una y otra vez, como maniobra y acto a presentar. Teresa y Francisca, por escribir, deben gesticular, mientras hablan, su propia censura.

iv. Hablo

Tal como lo habíamos señalado, el convento —y las congregaciones monásticas de mujeres— permitía a las recluidas acceder a cierto grado de independencia respecto del mundo masculino. Por lo menos, inicialmente, les permitía rechazar la institución que las ataba completamente al encierro doméstico: el matrimonio.

Es importante tener en cuenta que Francisca Josefa de Castillo evoca el ingreso al convento (el cual ocurrió a la edad de dieciocho años) como rechazo al matrimonio y rechazo al poder del hombre: “Cuando yo era pequeña [...] uno de los niños que iban con sus madres a visitar mi casa [...] me dijo que quería casarse conmigo [...] le respondí que sí; y luego me entró en el corazón un tormento inmenso” (4). Teresa, por su parte, cuenta: “comencé a rezar muchas oraciones vocales, y a procurar con todas me encomendasen a Dios, que me diese el estado en que le había de servir; mas todavía deseaba no fuese monja [...] aunque también temía el casarme” (16).

Tanto Teresa como Francisca rechazan una de las más fuertes instituciones de la época: la vida marital. Francisca cuenta: “la voz de que yo quería ser monja se extendió por las casas de mis parientes y conocidos [...]. Todos ellos pensaban muy mal de mis intentos, y me reprendían” (15). Teresa

también dice: “y aunque no acababa mi voluntad a inclinarse a ser monja, vi era el mejor y más seguro estado; y así poco a poco me determiné a forzarle para tomarle” (18).

Con el ingreso al convento, Teresa y Francisca entran a un lugar comunitario donde las mujeres aprendían a tolerarse entre ellas (Arenal y Schlau, *Untold Sisters* 3) y, más allá de eso, ingresaban a un lugar —si bien de suplicio— de alianzas y protecciones entre mujeres, aunque también de rencillas y tiranías, como queda suficientemente claro en las *Vidas* de Teresa y Francisca. Por ejemplo, esta última “da a entender [...] las humillaciones de que la hacían objeto sus compañeras de claustro” (Achury 18). A pesar de este tipo de eventos, en los conventos las mujeres podían desarrollar talentos que difícilmente hubiesen podido ser cultivados fuera de aquellos; de ahí que, en muchos casos, fuera codiciado entrar al convento pues este era un “repositorio de las hijas de las familias nobles, santuarios para las estudiosas, lugar para las no aptas para el matrimonio” (Arenal y Schlau, *Untold Sisters* 3).

De la misma manera, en el espacio de los conventos las monjas podían ejercer labores de administración y finanzas; y a veces el espacio público se abría: podían liderar actividades que implicaban salir a la calle, e incluso, la monja podía convertirse en mujer viajera, sin perder su estatus (Arenal y Schlau, *Untold Sisters* 34). Esto, en muchos casos, no dejó de ser el privilegio de unas pocas, ya que las jerarquías sociales se seguían manteniendo en el convento: en un principio las mujeres negras e indias solo podían, dentro del convento, ser sirvientes y esclavas. Teresa y Francisca, mujeres privilegiadas, tuvieron la suerte de instalarse en una institución que si bien fue lugar de jerarquía masculina, “también proveyó una salida” (Arenal y Schlau, *Untold Sisters* 6) para la expresión de las mujeres.

Precisamente, la segunda *performance* que se despliega en las *Vidas* de Teresa y Francisca está determinada por esta experiencia-otra del convento (que no es solo obediencia). En este caso la institución opera —en la escritura— como “catalizador de autonomía” (Arenal 149) y ya no tanto como marca del orden. Es por ello que se puede afirmar que Teresa y Francisca no solo elaboran una imagen de sí mismas como monjas obedientes al confesor. Esta segunda *performance* es realizada por las monjas por medio de la gesticulación de los movimientos de un yo-sé-que-escribo, un yo-sé-que-tengo-voz, que se desarrollan de manera paralela al yo-obedezco o al yo-ignoro.

Pensar en esta otra *performance* implica entender que, si la construcción de la imagen de sí mismo en el discurso necesita pasar por un acto del lenguaje (el cual nos remite a la “situación de comunicación” (Çurum 191) desde donde se produce el acto del decir), tanto Teresa como Francisca saben que, de alguna manera, son dueñas de una situación de comunicación. Esto se puede afirmar puesto que, a pesar del despojamiento de la palabra pública (Ferrús, *Heredar* 3) y de la estricta vigilancia institucional, en los textos escritos por Teresa y Francisca se puede observar que las dos monjas poseen una clara voluntad para escribir. Las dos, en un principio, conocen plenamente que están diciendo algo y desarrollan el hábito de la escritura. Las dos se concentran en hacer sus textos. Así, esta voluntad de escribir contiene la afirmación de enfrentar el texto (de realizarlo y tejerlo). Hay voluntad de imaginarlo y proyectarlo; de hacer descripciones exactas y nítidas; de establecer ritmos y de pensar el proyecto escritural —sus límites, su división por capítulos, las citas, etc. —. Esta voluntad es un gesto corporal que marca el texto con una presencia imborrable, una voluntad de querer escribir y de desarrollar el texto con todas sus características (las monjas, quieranlo o no los confesores, desarrollan la voluntad de explorar el lenguaje). De ahí que se afirme que “en las *Vidas* no hay una subjetividad moderna, pero sí la apuesta a favor de un lenguaje” (Ferrús, *Heredar* 2).

Así, entonces, mientras Teresa y Francisca practican la escritura como ejercicio de abnegación —y llegan a los extremos de presentarse como monstruos y abortos de la naturaleza— en ese mismo evento encuentran el gesto de la escritura que implica posesionarse de la expresión; se adueñan de un acto de locución: crean un narrador, un estilo y proyectan una voz. Es en este sentido que Francisca y Teresa acceden al acto de narrar y a las múltiples posibilidades que ello implica. Aunque las dos escriban como copia de otras vidas, eso no será suficiente para impedir que las dos monjas exploren aquello que la lengua puede hacer (las múltiples combinaciones entre palabras, los esfuerzos escriturales para lograr la imagen perfecta, el momento exacto para terminar de describir, las palabras necesarias para hacer ver al lector lo descrito). Francisca, por ejemplo, escribe: “En una ocasión yo creí caminar entre ladrillos, puestos punta con punta, como en el aire, y con gran peligro, y mirando abajo vi a un río de fuego, negro y horrible [...] andaban tantas serpientes, sapos y culebras, como caras y brazos de hombres que se veían sumidos” (5). Teresa, por su parte, cuenta:

Quiso el señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia [sic] el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla [...]. Esta visión quiso el señor la viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor de Dios. (186)

En estas dos citas podemos observar cómo Teresa y Francisca exploran el relato de tal manera que habite en él un ángel o se vea, sin ningún problema, un abismo lleno de culebras y ríos de fuego. En los dos casos, Teresa y Francisca encuentran el recurso de la descripción como estrategia para empoderar un yo-escribo, el cual manifiesta deleite en construir imágenes, lograr efectos visuales y realizar exactitudes para los objetos y las presencias descritas. Si reparamos con cuidado en los fragmentos atrás citados, la primera persona del singular (yo) aparece, tanto en Teresa como en Francisca, conexas con dos verbos: mirar y ver. Las dos monjas inventan un sí mismo a partir del evento yo-miro: “veíale en las manos un dedo largo de oro” (186). Hablar sobre este yo-miro les permite a las monjas ingresar al campo de la descripción como espacio donde se entregan a desplegar y a tejer imágenes sumamente cuidadas, en las que este yo-miro habla de visibilidades textuales llenas de nitidez: “mirando abajo veía un río de fuego” (186). Con ello se anuncia que las monjas están en posesión de saber de lo que son capaces sus escrituras; están reconociendo que se encuentran en una situación de enunciación que implica practicar la écfrasis, es decir, “la descripción viva de las cosas con la finalidad de presentarlas como si estuvieran delante de los ojos del receptor” (Alburquerque 157).

Así, tenemos que las dos monjas ingresan al conocimiento de que están hablando y el lector podría pensar que las monjas se sienten confortables en la escritura: “y me dejaba toda abrasada en amor de Dios” (186). En este punto estaríamos de acuerdo con Francisca Noguerol, quien afirma que las monjas “terminan por escribir con deleite, con fruición íntima” (198). Si en muchos casos las monjas se negaban a escribir y hasta “fueron forzadas por sus confesores” (Franco 3) para que elaboraran sus textos o

los dictaran —labor que al principio podía ser una “tarea no placentera” (Franco 3)— ellas terminaban realizando búsquedas en el lenguaje y juegos con la expresión que las obligaba a pensar en las palabras. Es muy posible que, sospechando de este conocimiento del yo-conquisto-la escritura (que es un yo-juego-con-la-escritura) las monjas entendieran que una superación del yo-ignoro se revelara en el mismo acto de escribir: “Padre mío: hasta aquí he cumplido mi obediencia, y por el amor de Nuestro Señor le pido me avise si es esto lo que Vuestra Paternidad me mandó, o he excedido en algo, y si será este camino de mi perdición” (Castillo 276).

En parte podía ser el camino de la perdición, si entendemos que esta *performance* del yo-escribo distrae a las monjas de la *performance* yo-ignoro. Las distrae en la medida en que el despliegue de la escena del yo-describo implica habitar una lúdica del lenguaje, es decir, ensayar movimientos con el escribir en los que se reconoce el gesto de las monjas de entregarse al contar:

No sé si a este propósito me había Nuestro Señor mostrado, algún tiempo antes que empezara a pasar esto, a mi misma alma en forma de un caminante que subía un monte, pobre y desnudo, y tan flaco, que parece se tenía y andaba en unas pajas o canillas delgadas, iba encorvado, porque cargaba sobre sus hombros un costal de estiércol, entre el cual iban muchos animales inmundos; de un lado y otro de aquel monte le disparaban saetas. (Castillo 125)

O en el caso de Teresa:

El alma alguna vez sale de sí misma a manera de un fuego que está ardiendo y hecho llama, y algunas veces crece este fuego con ímpetu. Esta llama sube muy arriba del fuego, mas no por eso es cosa diferente, sino la misma llama que está en el fuego. (102)

Los enunciados proyectan en la escritura la gesticulación de un yo-diseño-mi-descripción; un yo-detallo-lo-que-digo; en últimas, un yo-tejo-el-lenguaje. Esto último configura una identidad discursiva desde la imagen del yo-sé-que-escribo, la cual se construye (y se legitima) con el despliegue de las mismas descripciones. Mientras Teresa y Francisca producen estas descripciones, producen también un yo que emerge en el deleite de describir: “iba encorvado, porque cargaba sobre sus hombros un costal de estiércol”

(125). Estas descripciones se erigen, entonces, como comportamiento discursivo de las monjas en el que sucede una apropiación de la palabra por parte de ellas, quienes al presentar en sus textos un yo-sé-que-hablo, insertan en sus textos un resto de “la mujer esquiva” (Fothergill 67) que se caracteriza por presentarse como “la mujer no conforme” (67) con su rol social. Hablamos de un vestigio, ya que las dos monjas no se están rebelando completamente contra la autoridad conventual; sin embargo, en contraste con la marca de la ignorancia, su deseo de escribir se afirma y brilla en sus páginas en contra de la censura que sobre ellas se anunciaba.

Es aquí donde irrumpe en los textos de Francisca y Teresa la *performance* del yo-escribo como espacio donde el yo accede a una “experiencia desnuda del lenguaje” (Foucault 14). En esta experiencia las monjas constatan el hecho mismo de que hablan (yo-hablo); verifican su lenguaje como lugar que resuena con solo tocarlo (como una flauta dulce). De acuerdo con Foucault, dentro de esta experiencia simple de saber que hablo, el yo sabe que “estoy en la fortaleza [...] donde la afirmación [del hablar] se afirma” (8). Ahí se insinúa una infinita posibilidad de hablar; una infinita posibilidad de lenguaje, de querer “dar cuenta [...] de la experiencia” (Hernández-Torres 656).

Aparece entonces la voz de las monjas como experiencia de un yo-estoy-en-el-lenguaje. Este yo pareciera saber que puede propagarse por el texto imaginando descripciones mientras la monja del yo-obedezco “se dispersa” (Foucault 4). Aquello que se dispersa (cuando las monjas se dedican a tejer sus descripciones) es el yo institucional del yo-obediente —sujeto al ignorar y al autodesprecio—.

Es necesario agregar que en este movimiento —en el que las monjas se esfuerzan por hilar el lenguaje— sucede el advenimiento de “una persona viviente” (Cavarero 4) al texto que sabe que habla y marca su escritura con la huella de su yo-sé-que-escribo. Alguien “en carne y hueso” (Cavarero 4) comprueba su estatuto de estar vivo, precisamente, palpando su voz y su escritura, organizándola, desplegándola, tejiéndola:

Pasada pues la Semana Santa, que esto fue una cuaresma, empezaron a caer sobre mi alma unas nubes como de plomo. Cada viernes de Espíritu Santo, sobre la nube y apretura que ya tenía, caía otra, y así se fueron doblando por todas aquellas siete semanas. (Castillo 139)

Tenemos, entonces, que la conventualización implica la marca del convento en la escritura, pero no solo como orden sino como espacio donde el yo-obediente se distrae para encontrar un espacio de intimidad en el que surge el gesto de un yo-hablo que desorganiza la “ignorancia” y el autodesprecio al que están sometidas las mujeres. Es importante agregar que esta *performance* ha sido siempre marginal en la tradición del pensamiento occidental. Cuando Occidente enfrenta la reflexión sobre el ser del lenguaje, presiente el peligro que corre la evidencia del yo-existo, el cual, enfrentado a la experiencia desnuda del lenguaje (“hablo” como posible vibración infinita del lenguaje) sufre una ruptura irreparable (Foucault 14). La ruptura se da por su enfrentamiento con la dispersión, pues en esta “supresión del yo” (Hernández-Torres 654) institucional emerge un yo enfrentado al lenguaje como exceso.

Es relevante mencionar que en los casos de Francisca y Santa Teresa esta potencia del yo-hablo está en relación con la doctrina del recogimiento y la “oración mental” (Ahlgren 10), controlada muy de cerca por la Inquisición del siglo xvi. Esta oración de los alumbrados, ampliamente practicada por los franciscanos del siglo xvi y seguida en muchos conventos por religiosos y religiosas innovadoras, supone un yo que en la oración mental se concentra, se despliega y se dispersa para buscar “a Dios en su propio corazón” (Ahlgren 10). Ello, con lógica razón, llegó a ser sospechoso para la institución inquisitorial puesto que cualquier canon corría el riesgo de dispersarse bajo el signo de esta potente práctica de la oración mental. Esta sospecha “fue la marca de teólogos conocidos popularmente como letrados que entendían lo religioso más como doctrina que como experiencia” (Ahlgren 12). Es por eso que este yo, al que se le había permitido hablar, debía ser vigilado, pues —para la institución— podía encontrar una ruta fácil hacia la herejía.

Lo interesante de todo esto es que al presentarse este yo-hablo tanto en Santa Teresa de Jesús en el siglo xvi como en Francisca Josefa de Castillo en los siglos xvii y xviii, una permanencia emerge: la de una resistencia de las monjas a perder su voz. Este recurso, como lo estamos viendo, posee una larga duración y se traslada de siglo en siglo como posibilidad para una comunidad de escritoras (monjas en este caso) que se han reservado, a lo largo del tiempo, esta afirmación del yo-hablo como capital para enfrentar la marginación.

El alma se me quería salir del cuerpo, porque no cabía en ella [...] era ímpetu tan excesivo, que no me podía valer [...]. Estando en esto, veo sobre mi cabeza una paloma bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor. Era grande más que paloma: pareceme que oía el ruido que hacía con las alas. (Jesús 272)

Así, al importante hecho que hace notar Yolanda Martínez-San Miguel para el caso de Sor Juana Inés de la Cruz —quien con su discurso “autoriza su deseo de conocer” (34) y defiende con ello “una racionalidad femenina” (37)— habría que sumar que la gesticulación del yo-hablo también implicó para las monjas autorizar un saber que tiene la potencia de reorganizar “la estructura social dada” (Ludmer 6). Esta reorganización sucede puesto que la marginalidad silenciosa y obediente accede al poder de la narración, para dejar ahí huellas y marcas de una voz que no solo es obediencia sino también pensamiento, una voz que se produce en la experiencia íntima de saber que el yo está en el lenguaje para hablarlo y hacerlo vibrar; la experiencia de la voz en la frontera del “exceso” (Dolar 13).

Según Foucault, esta *performance* del yo-hablo, el cual actúa en la escritura haciendo vibrar la posibilidad infinita del lenguaje, puede tener “su origen en el pensamiento místico que, desde los textos del *Seudo Dionisio*, han estado merodeando por los confines del cristianismo [...] quizá se ha mantenido durante un milenio bajo las formas de una teología negativa” (6). Como es bien sabido, estos libros del *Seudo Dionisio* fueron traducidos al español en el siglo xvi donde circularon ampliamente y “permitieron a las mujeres incrementar el acceso a la tradición mística” (Ahlgren 10). Es en esta tradición donde se inscriben Santa Teresa y Francisca (cada una con sus singularidades y alcances específicos). Lo interesante de las dos monjas es que el solo acto de describir y tejer las palabras —hacer sus textos— ya aloja esta vibración peligrosa del lenguaje en la que las palabras se insinúan como un trayecto inacabable, desobediente.

v. Conventualización: Conclusión

Si el tiempo lento de la larga duración implica la producción de réplicas de un evento dentro de una trayectoria de tiempo extenso, tenemos que Francisca Josefa de Castillo en la Nueva Granada en el siglo xviii replica un

movimiento —una arquitectura— ya hecha en el siglo xvi en España por Santa Teresa de Jesús. Y este movimiento de larga duración (que se desplaza lento a través de los siglos) es aquel que llamamos conventualización de la escritura, que debe ser comprendido como una economía del texto, según la cual el convento y su condición ambigua —de orden y subversión— entran en la escritura y la diseñan.

De la misma manera, si entendemos “que el sujeto debe ser considerado como una serie de posiciones alternas [...] sin excluir la posibilidad de contradicciones internas” (Martínez-San Miguel 35), la conventualización es un sistema de gestos y *performances* que se despliegan en la escritura de las dos monjas para crear una economía conflictiva del escribir que fluctúa entre varias fuerzas: el acto yo-obedezco y el acto yo-hablo. Estos actos son las coordenadas de estas dos *Vidas* que se producen gesticulando trayectorias ambiguas.

En cualquier caso, la conventualización se erige como cronotopo de estas *Vidas* —un cronotopo de larga duración como el cronotopo del viaje del héroe— en el que la condición del espacio-tiempo de los relatos es manifiestamente inestable. El espacio-tiempo del autodesprecio da paso al espacio-tiempo de la voz afirmada. El espacio-tiempo del yo-ignoro deviene espacio-tiempo del yo-puedo-decir-algo-en-la-escritura (puedo experimentar el lenguaje).

Desde el siglo xvi con Santa Teresa y hasta el siglo xviii con Francisca Josefa de Castillo hay una tradición de esta ambivalencia: el yo se somete, pero nunca completamente, y esta ambigüedad que se conserva en el texto es la que debemos comprender como la conventualización de la escritura —comunidades transtemporales y transatlánticas de mujeres con sus escrituras, acatando y desobedeciendo a la vez: lanzando su dardo largo de oro en el tiempo—.

Obras citadas

- Achury Valenzuela, Darío. *Análisis crítico de los Afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de Castillo*. Bogotá: Biblioteca de Cultura Colombiana, 1962. Impreso.
- Ahlgren, Gillian T. W. *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Ithaca: Cornell University Press, 1998. Impreso.

- Albuquerque García, Luís. “La écfrasis en el Quijote”. *El Quijote y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio del 2005*. Eds. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 157-173. Impreso.
- Arenal, Electa. “The Convent as Catalyst for Autonomy: Two Hispanic Nuns of the Seventeenth Century”. *Women in Hispanic literature Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 147-183. Impreso.
- Arenal, Electa, y Stacey Schlau. “Leyendo yo y escribiendo ella’: The Convent as Intellectual Community”. *Journal of Hispanic Philology* 13.3 (1989): 214-229. Impreso.
- . *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Braudel, Fernand. “La larga duración”. *Revista Académica de Relaciones Internacionales* 5 (2006): 209-244. Web. 10 de diciembre del 2014.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Ciudad de México: Paidós, 2001. Impreso.
- Castillo, Francisca Josefa de la Concepción de. *Su vida*. Ed. Ángela Robledo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. Impreso.
- Cátedra, Pedro, y Anastasio Rojo. *Bibliotecas y libros de mujeres: siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Cultura, 2004. Impreso.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press, 2005. Impreso.
- Çurum Duman, Duygu. “L’identité et ses représentations: Ethos et Pathos”. *Synergies* 5 (2012): 187-200. Impreso.
- Deusen, Nancy van. *The Souls of Purgatory: The Spiritual Diary of a Seventeenth Century Afro-Peruvian Mystic, Ursula de Jesús*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. Impreso.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts: The MIT Press, 2006. Impreso.
- Dougnac Rodríguez, Antonio. “La potestad marital y los derechos de la mujer casada en el sistema jurídico indiano”. *Revista Chilena de Derecho* 16 (1990): 269-299. Impreso.
- Ferrús, Beatriz. *Hereder la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007. Impreso.

- . “Máscaras de cera: vida y retrato en el mundo conventual”. *Extravío: Revista electrónica de literatura comparada* 2 (2007): 104-115. Web. 12 de abril del 2012.
- Fothergill-Payne, Louise. “Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love, and Marriage”. *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*. Eds. Louise y Peter Fothergill-Payne. Londres: Bucknell University Press, 1991. 67-82. Impreso.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1997. Impreso.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press, 1989. Impreso.
- Galaz-Vivar Welden, Alicia. “Francisca Josefa de Castillo, una mística del Nuevo Mundo”. *Thesaurus* 45 (1990): 1-13. Impreso.
- Hernández-Torres, Ivette N. “Escritura y misticismo en los *Afectos espirituales* de la Madre Castillo”. *Revista Iberoamericana* 204 (2003): 653-665. Impreso.
- Herrera, Clara. *Las místicas de la Nueva Granada: tres casos de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*. Barcelona: Paso de Barca, 2013. Impreso.
- Howe, Elizabeth Teresa. “Let Your Women Keep in Silence: The Pauline Dictum and Women’s Education”. *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*. Eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernández. Londres: MPG Books Group, 2011. 123-138. Impreso.
- Jesús, Santa Madre Teresa de. *El libro de su vida*. Leipzig: Insel-Verlag, 1921. Impreso.
- Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones el Huracán, 1985. 47-55. Impreso.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999. Impreso.
- McKnight, Kathryn Joy. *The Mystic of Tunja. The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997. Impreso.
- Noguerol, Francisca. “Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de la Cruz”. *América Latina Hoy* 30 (2002): 179-202. Impreso.
- Pedros, Miguel. “Necesidad de la confesión en el Concilio de Trento. Reconciliación y Penitencia”. *V Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Eds. Jesús Sancho et al. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1983. 619-640. Impreso.

- Pérez Morera, Jesús. “La república del claustro: jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 51 (2005): 327-389. Impreso.
- Rey Castelao, Ofelia. “Las instituciones monásticas femeninas, ¿centros de producción?”. *Manuscripts* 27 (2009): 59-76. Impreso.
- Riccio, Alessandra. “La autobiografía de la madre Josefa de Castillo”. *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo: actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Eds. Julio Ortega, José Amor y Vázquez y Rafael Olea Franco. Ciudad de México: El Colegio de México, 1994. 325-334. Impreso.
- Robledo, Ángela. “La Madre Castillo: autobiografía mística y discurso marginal”. *Letras Femeninas* 18 (1992): 55-63. Impreso.
- Steffanell, Alexander. “Sor Francisca Josefa de Castillo (1642-1742): una ‘rara avis’ en el canon de la literatura colombiana fundacional”. *Cuadernos de Literatura* 14 (2010): 100-129. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.
- Toquica, María Constanza. “Religiosidad femenina y la vida cotidiana del convento de Santa Clara de Santa Fé, siglos XVII y XVIII”. *Revista Colombiana de Antropología* 37 (2001): 152-186. Impreso.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rethoric of Femininity*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Impreso.

Sobre el autor

Diego Fabián Arévalo Viveros es estudiante del Doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad de California, Berkeley. Es licenciado en Español y Literatura de la Universidad del Cauca, magíster en Literatura de la Universidad de los Andes y en Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Sus últimas publicaciones son: *Escribir al otro: alteridad, literatura y antropología* (2013), en coautoría con Cândida Ferreira, y “Senderos hacia el otro: una aproximación a la obra ensayística de José Carlos Mariátegui, Ángel Rama y Walter Mignolo” en *Ensayo hispánico y sociedad: Diálogos de un género en movimiento* (2014).

La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot

Leonardo Monroy Zuluaga

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

lmonroyz@ut.edu.co

Este artículo aborda algunas características de la lectura filosófica de la obra literaria en Rafael Gutiérrez Girardot. Entre ellas se encuentran: la necesidad de superar el acercamiento formal al texto; el reconocimiento de una tradición retomada de Friedrich Schlegel y Friedrich Nietzsche; la importancia de partir del texto escrito y de pensar, igualmente, las funciones del lector, y las derivaciones de la lectura filosófica en el marco del fin de la filosofía. Como colofón, se realiza un acercamiento a los posibles inconvenientes y fortalezas de la recepción contemporánea de la lectura filosófica de Rafael Gutiérrez Girardot.

Palabras clave: Rafael Gutiérrez Girardot; lectura filosófica; obra literaria.

Cómo citar este artículo (MLA): Monroy Zuluaga, Leonardo. “La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 225-250.

Artículo de reflexión. Recibido: 28/05/16; aprobado: 05/08/16.



The Philosophical Reading of Literature in Rafael Gutiérrez Girardot

This article discusses some characteristics of the philosophical reading of the literary work of Rafael Gutiérrez Girardot. These include: the need to move beyond the formal approach to the text; the recognition of a tradition retaken from Friedrich Schlegel and Friedrich Nietzsche; the importance of starting out from the written text and of thinking of the functions of the reader and the derivations of the philosophical reading in the context of the end of philosophy. Finally, as colophon, the article discusses possible problems and strengths of the contemporary reception of the philosophical reading of Rafael Gutiérrez Girardot.

Keywords: Rafael Gutiérrez Girardot; philosophical reading; literary work.

A leitura filosófica da literatura em Rafael Gutiérrez Girardot

Este artigo aborda algumas características da leitura filosófica da obra literária em Rafael Gutiérrez Girardot. Entre elas encontram-se: a necessidade de superar a aproximação formal ao texto; o reconhecimento de uma tradição retomada de Friedrich Schlegel e Friedrich Nietzsche; a importância de partir do texto escrito e de pensar, igualmente, as funções do leitor, e as derivações da leitura filosófica no âmbito do fim da filosofia. Como conclusão, realiza-se uma aproximação aos possíveis inconvenientes e fortalezas da recepção contemporânea da leitura filosófica de Rafael Gutiérrez Girardot.

Palavras-chave: Rafael Gutiérrez Girardot; leitura filosófica; obra literária.

El panorama de las preocupaciones de Rafael Gutiérrez Girardot

LA REFLEXIÓN DE RAFAEL GUTIÉRREZ Girardot sobre los procedimientos de lectura de la literatura tiene un momento de quiebre hacia 1953, cuando en Friburgo recibe las lecciones de Hugo Friedrich y Martin Heidegger. Si bien en los años previos Gutiérrez Girardot se había concentrado en la interpretación de piezas literarias, es a partir de ese año que expresa la necesidad de encontrar una fundamentación conceptual y metodológica sólida a sus exégesis. El repaso introductorio de sus fuentes y motivaciones puede delimitar mejor las vías que mostraron sus maestros.

En primera instancia, Hugo Friedrich fue uno de los intelectuales que llevó a Gutiérrez Girardot a pensar varios de los temas que serían característicos en su trayectoria. Entre ellos se cuentan la formulación de los problemas de la sociología de la literatura y particularmente el papel del arte en la modernidad, la relación entre posturas irracionales y el fascismo, y la comprensión de la lectura filológica como una forma de acercamiento filosófico (Gutiérrez Girardot, “Hugo Friedrich”). En este último tópico, Friedrich recogió y puso en práctica la mirada de August Boeck, quien afirmaba que “la filología es el conocimiento de lo producido por el espíritu humano” (Gutiérrez Girardot, *Horas* 263). Fiel discípulo de Friedrich, Gutiérrez Girardot intentó superar la concepción de filología que confinaba a la disciplina al puro trabajo formal, para considerarla como fuente de indagación de la existencia.¹

Además de esa suscitación, tanto Hugo Friedrich como Martin Heidegger indujeron al ensayista colombiano a centrarse en los pensadores de la época de Goethe, incluidos los primeros románticos alemanes. En este caso, fueron trascendentales los textos de Heidegger sobre Hölderlin, en cuanto trazaban la ruta para ahondar en la literatura desde un ángulo filosófico y remitían a una época prolífica para la cultura alemana. Sobre dicha etapa, Gutiérrez Girardot afirmó, en el artículo “Friedrich Schlegel y la fundamentación de la hermenéutica” (1953), que era la “más rica que, después de Grecia, ha tenido la historia del espíritu” (253). De esa época de Goethe, el profesor

1 Una visión general de lo que, según Gutiérrez Girardot, representó Schlegel para Boeck se encuentra en el artículo “Friedrich Schlegel. Sobre una edición de sus escritos” (24).

colombiano encaró con interés a Friedrich Schlegel, en quien fundamentará parte de su perspectiva sobre la interpretación de la obra literaria.

A estos dos referentes expuestos sucintamente se suma la pasión de Gutiérrez Girardot por Nietzsche como filólogo, una faceta que probablemente fue motivada desde Heidegger con su libro *Nietzsche* (1961). Aunque la intención de Heidegger no haya sido propiamente la de desbrozar polémicas filológicas, su detallada reflexión sobre los conceptos de Nietzsche provocó en Gutiérrez Girardot la búsqueda de senderos para hallar bases a sus procedimientos. Como se repasará más adelante, Gutiérrez Girardot tomó de Nietzsche, en este caso en particular, la necesidad de leer entre líneas y observar la lectura filosófica como una apertura a diversos saberes.

Teniendo en cuenta esos antecedentes, uno de los primeros pasos de Gutiérrez Girardot en la búsqueda de la construcción de sus fundamentos para el abordaje de la literatura fue la definición de un panorama general de las principales corrientes teórico-críticas, especialmente las que se disputaban el espacio académico en Europa. Desde el ensayo “Eduardo Cote Lamus: salvación del recuerdo”, de 1953, Gutiérrez Girardot distinguió dos ámbitos generales: la “comprensión estilística” y la “crítica filosófica o la comprensión de la obra poética desde un punto de vista filosófico” (151).

Su relación con la estilística se tornará conflictiva en la década de 1950. La crítica que formuló el profesor colombiano a la estilística fue su tendencia a reducir sus análisis a los aspectos formales, dejando de lado la posibilidad de dirigir los estudios literarios a un conocimiento del ser humano en sus diferentes facetas. Para darle rigor a la teoría y la crítica no bastaba con la pura descripción gramatical, lexicográfica o sintáctica, así como tampoco era suficiente la clasificación de las figuras literarias. La pretendida objetividad ganada desde estos procedimientos olvidaba el hecho de que la literatura se refería a la existencia.

A este cuestionamiento general realizado a la estilística Gutiérrez Girardot sumó otros dos, que dan cuenta de sus expectativas y de los caminos tomados a partir de ellas. Por un lado, en el ensayo de 1963 titulado originalmente “Lo grotesco en la literatura hispanoamericana”, afirma que en todo procedimiento planteado por la estilística hay una “neutralización de la valoración” (*Horas* 131), esto es, una negativa a ubicar la obra en el contexto de la historia de la literatura y de la cultura. Tal valoración fue propuesta por Gutiérrez Girardot en su artículo “Problemas y método de la crítica literaria” (1965) como el

último y tal vez más importante paso en el acercamiento a una pieza estética. Como lo había desarrollado ejemplarmente Pedro Henríquez Ureña, para el profesor colombiano era posible que “sin violentar la esencia artística de la obra de arte”, a esta se le podía observar “como una filosofía de la historia” (*Horas* 131), es decir, la respuesta que daba la literatura a los problemas de la historia humana, una tarea para la cual la estilística no estaba preparada.

Con el mismo tono interrogativo, la estilística y otras corrientes de similar matiz, como el formalismo ruso y la retórica, fueron puestas en tela de juicio por Gutiérrez Girardot dado que, según su parecer, no se fundamentaban en conceptos y metodologías claras. Tanto en “Problemas y método de la crítica literaria” (1965) como en parte de la introducción de su libro *Machado: reflexión y poesía* (1969), se pone en entredicho la claridad y objetividad de la estilística. Especialmente en el primer artículo mencionado, Gutiérrez Girardot pretende demostrar que en casos como el de Gundolf y Spitzer —a la sazón, dos de los pesos pesados de la estilística alemana— “el método confirma una intuición del crítico” (*Horas* 302).

La estilística era considerada por Gutiérrez Girardot como una de las corrientes que más frutos rendía a la concepción de filología como estudio netamente formal. Parte de la introducción de “Problemas y método de la crítica literaria” lleva a la reflexión sobre la forma como la estilística se apoya en la investigación filológica que comprendía, entre otras cosas, “fuentes, documentos biográficos, crítica textual” (304), pero también sugiere que dichas herramientas no son útiles si no se convierten en el paso inicial para realizar una valoración profunda.

Desde estas refutaciones constantes, Gutiérrez Girardot asumió una visión filosófica de la literatura, aunque sobre el particular se deban hacer precisiones. La más importante de ellas es que, como lo expresó en sus libros *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación* (15) y *Machado: reflexión y poesía* (especialmente en el capítulo 5), la característica principal de esa manera de abordar los textos no consistía en encontrar ideas filosóficas en piezas literarias, es decir, el propósito no era traducir sus contenidos en términos de visiones de mundo. Parte de la virtud de sus indagaciones sobre Borges y Machado (y, en general, sobre todos los escritores que encaró) radica precisamente en no olvidar que, aunque varios autores convidaban a explorar contenidos filosóficos, no podía ser obviado el carácter literario.

Con esto en mente, el acercamiento filosófico implicaba entonces un punto de partida fundamental: la articulación de forma y contenido en la interpretación. Además de ello, esta perspectiva tenía unos propósitos elevados, si se recuerda la concepción de filosofía que tenía Gutiérrez Girardot. Como lo aseguró en “Hegel, notas heterodoxas para su lectura” y “Sobre la situación presente del pensamiento”, ambos textos de 1964, la filosofía era “crítica permanente” y por lo tanto una de las mejores formas para lograr la “transformación del mundo” (*Horas* 285), así como una vía para proyectar “modelos de existencia humana e histórica” (*El fin* 14).

La lectura filosófica, entendida como la íntima articulación de forma y contenido, sugería que los productos del espíritu (particularmente la literatura y sus estudios) tenían una dimensión transcendental en el mejoramiento del ser humano, en tanto mostraban múltiples posibilidades de vivir e impelían a pensar e imaginar con profundidad. Este acercamiento a la obra literaria desde la filosofía no tenía muchos antecedentes en América Latina.²

Precisamente para el caso de Nuestra América, Gutiérrez Girardot apuntó a la decidida ideologización en la que, según su parecer, habían recalado los estudios literarios del continente bajo el impacto de la Revolución cubana. Por tal motivo afirmaba que

los problemas prácticos que han planteado hasta ahora algunas teorías sobre la relación entre literatura y sociedad, se deben en parte al hecho de que esta evidente relación ha sido objeto de polémicas ideológicas, disfrazadas casi siempre con el manto de disputas entre posiciones metodológicas opuestas. (“Literatura y sociedad” 3)

Gutiérrez Girardot invitaba a una apreciación filosófica de las relaciones entre la literatura y la sociedad que no supeditara los hallazgos a la adhesión a tesis de un socialismo rígido o flexible. En este sentido, apprehendía el marxismo no como una doctrina política o económica sino como un discurso filosófico cuyos conceptos principales habían nacido en la inversión de Hegel

2 Gutiérrez Girardot no realizó una interlocución directa con los críticos literarios colombianos. Tan solo a comienzos de su carrera intelectual, en el artículo titulado “Sobre Guillermo Valencia” (1953), destaca el intento de Rafael Maya por realizar una crítica literaria objetiva en Colombia. También puso de presente la importancia de Baldomero Sanín Cano, aunque más en el ámbito de la ensayística que de los estudios literarios.

por parte de Marx. Dicha inversión había llevado a callejones sin salida. Según Gutiérrez Girardot, varios investigadores encararon dogmáticamente el llamado de Marx, quien, en su *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), invitó a repensar a Hegel asegurando que “no es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que es, al contrario, su ser social lo que determina su conciencia” (5).

Desde una asunción muy mecánica de esta afirmación, un renglón de los estudios literarios latinoamericanos³ ponderó un nexo causal entre la base y la superestructura, estableciendo así “grandes relaciones entre un fenómeno económico y un movimiento literario o una obra artística, pero esas grandes relaciones resultan especulaciones” (“Problemas de una historia” 133). Así, desde la perspectiva de Gutiérrez Girardot, y teniendo en cuenta que el marxismo se había comprendido en el continente como un discurso político y económico (que además era científicamente cuestionable), los antecedentes de una lectura filosófica en América Latina no eran muy prolíficos.

Recogiendo todo lo dicho anteriormente, su posición atacaba entonces dos frentes: el europeo, en el que distinguía como eje central a la estilística como expresión de la filología convencional; y el latinoamericano, en donde no observaba una recepción sólida de Hegel y Marx, y no se había captado con agudeza el pensamiento alemán. Con esto en mente, las bases de su lectura filosófica fueron construidas por el profesor colombiano desde su comprensión de Schlegel y Nietzsche, a la que se hará referencia en seguida.

El diálogo con Schlegel y Nietzsche alrededor de la lectura filosófica

Tanto Schlegel como Nietzsche fueron para Gutiérrez Girardot modelos de una actitud combativa frente a la filología, pero es necesario apreciar los casos desagregados en sus particularidades. ¿Cuál es, en este sentido, la mirada que realiza Gutiérrez Girardot sobre Schlegel? El ensayista colombiano piensa la hermenéutica de Schlegel como una filosofía de la filología, es decir, el “arte combinatoria de poesía, metafísica, religión, filosofía y filología” (*Horas* 256). Bajo esta concepción, el esfuerzo por el

3 Gutiérrez Girardot se refiere explícitamente a Alejandro Losada, Françoise Perus, Rodríguez Puertolas (“Los problemas”; *Temas y problemas*), pero indirectamente incluye en esta lista a Roberto Fernández Retamar y Antonio Cornejo Polar.

conocimiento huía de las especializaciones extremas y observaba la realidad como un todo articulado.

En este caso, Schlegel compartió con el idealismo alemán su noción de ciencia, que consistía en ver la existencia como una unidad y, consecuentemente, dilucidaba el fenómeno literario desde múltiples disciplinas. Esta lectura filosófica como arte combinatoria fue reflexionada por Gutiérrez Girardot al detalle, en especial por sus implicaciones: con la convicción de que por esta vía se animaba al aventurerismo académico, el profesor colombiano insistió, desde su propia práctica crítica, en que la combinación de disciplinas debería exigir una revisión radical del utillaje teórico con que un investigador se desenvolvía.⁴ Tal revisión implicaba tener precisión sobre las formas como un determinado concepto cambiaba con el transcurso del tiempo y los escenarios epistemológicos de donde había surgido. El arte combinatoria precisaba entonces creatividad pero también honestidad en el manejo de las fuentes.

Además de esta petición de principio, el arte combinatoria de Schlegel, que para nuestros días sería sinónimo de interdisciplinariedad, estaba encuadrada en una visión particular de lo que era la apreciación del logos. Para el ensayista colombiano, en Schlegel hay dos maneras de entender la filología: como *phillia tou logou*, esto es, como amor por la palabra que decanta los sentidos del universo, y como interpretación de los textos en los que estos sentidos se encarnan. Estas dos líneas de la filología “no se contradicen ni corren paralela, pero separadamente, sino que se complementan” (*Horas* 258).

En un proceso ascendente, se debía partir del texto mismo, de sus particularidades formales, para ir remontando etapas hasta llegar a dilucidar las ideas más elevadas que las grandes creaciones del pensamiento y la imaginación habían pergeñado. El análisis de forma y contenido no podrían estar desarticulados, pero, además, a partir de este proceso, se convidaba a descubrir lo mejor pensado e imaginado en la historia del ser humano, materializado en las obras literarias más importantes. El llamado de esta filosofía de la filología era a develar lo que Schlegel denominó la “ontología universal” (*Horas* 266), es decir, los múltiples significados de la condición humana.

4 Algunos ejemplos de esta actitud, en la que combina rigurosamente conceptos y metodologías, son los textos *Problemas y método de la crítica literaria*, *Modernismo: supuestos históricos y culturales* y *Temas y problemas de la historia social de la literatura*.

Al arte combinatoria sumó el profesor colombiano sus recepciones críticas sobre Nietzsche. Particularmente en el libro *Nietzsche y la filología clásica*, de 1966, el ensayista colombiano pretende descubrir al filósofo alemán en su faceta de filólogo; este libro sirvió como apertura a la comprensión del universo nietzscheano para el mundo de lengua hispana. Nietzsche aparece allí como quien se enfrentó a la concepción convencional de filología en sus dos vertientes: la filología universitaria y la filología clásica. En la primera de ellas se destaca el análisis sistemático de la lengua, mientras que la segunda tiene como objetivo principal revitalizar el modelo de existencia griego y asimilarlo como propio en los tiempos contemporáneos.

Según Gutiérrez Girardot, Nietzsche revisó con rigor los conceptos fundamentales de la filología y alentó a ir un paso más allá al postular que esta podría disolverse en filosofía. Basado en las ideas de Droysen alrededor de la necesidad de que las ciencias del espíritu “concentraran sus esfuerzos en la comprensión” (*Nietzsche* 49), Nietzsche puso en entredicho y a la vez complementó la descripción formal como finalidad última de la filología.

La polémica de Nietzsche dio como resultado que la filología derivara en cuatro esferas: una filosofía de la historia que pretendía comprender el flujo de los eventos de la humanidad; una filosofía del lenguaje, como estudio científico de dicha facultad y para el cual se involucraban las herramientas propias del análisis formal; una estética, en tanto se recuperaba el canon clásico y se pensaba en sus particularidades; una ética, que, al conocer los modelos de existencia del mundo antiguo, hacía comparaciones con el contemporáneo y se convertía en crítica de la época (*Nietzsche*, cap. 1).

Como en el arte combinatoria de Schlegel, Gutiérrez Girardot ponderaba en Nietzsche la construcción de una perspectiva filosófica que insistiera en partir del análisis formal, pero no se privara de la posibilidad de reflexionar sobre la polisemia de los textos que remitían a diversos renglones de la cultura, como la historia, la estética y la ética. Si bien Nietzsche había situado su confrontación frente a la filología clásica —una confrontación que, en tiempos de Gutiérrez Girardot, ya no era procedente—, esta insistencia en estar atento a explorar desde la palabra estética los múltiples senderos de la cultura fue uno de los derroteros centrales del intelectual colombiano.

Ella necesitaba de una actitud inquisitiva y aguda, de una particular creatividad en el proceso valorativo, pero también de una formación sólida que permitiera encontrar caminos diversos. Por eso, para descubrir tanto la

propuesta de Nietzsche como las esferas a las que ella conducía, Gutiérrez Girardot invitaba a repasar la literatura como lo haría un verdadero filólogo, es decir, a leer entre líneas (*En torno* 25; *Nietzsche* 83).

Leer entre líneas era “poder deletrear inquisitivamente los hechos, sin falsificarlos por la interpretación, sin perder en la exigencia de la comprensión, el cuidado, la paciencia, la finura” (*Nietzsche* 106). Leer entre líneas significaba desbordar lo evidente, asumir el lenguaje literario en el marco de su plasticidad y, consecuentemente, de las connotaciones que partían de la misma forma. Así, los espacios vacíos del lenguaje eran rellenados por la solidaridad de un lector que desde su formación profunda auscultaba al ser humano en sus incontables facetas.⁵

Además de la lectura entre líneas, la fundamentación retomada de Schlegel y de Nietzsche (el arte combinatoria y la disolución de la filología en filosofía) llevó a Gutiérrez Girardot a pensar en la articulación de varios métodos de investigación, desde los que se pudieran integrar reflexiones sobre la variada gama de mundos a los que remitía la literatura. En esta vía, en 1963, Gutiérrez Girardot hacía un llamado a la “moderna filología germánica” a aprovechar aspectos derivados de la estilística de Spitzer, la sociología de la literatura de Mayer y Kofler y la simbología de Emrich (*Horas* 129). Gutiérrez Girardot también propuso, en “Problemas y método de la crítica literaria” (1965), unir la retórica griega con el análisis de la historia de las palabras desarrollado por C. S. Lewis, en el marco de una elucubración histórica que remite a Hegel.

Con todo, Gutiérrez Girardot entendió los riesgos de asumir el arte combinatoria o la disolución de la filología en filosofía en la investigación contemporánea y tuvo por ello unos principios claros. Su anhelo de visitar fuentes de distintas áreas del conocimiento no lo llevó a mezclar arbitrariamente conceptos y métodos, sino a dominar con versatilidad aquellas ideas sobre las cuales había realizado una inmersión exhaustiva. En este sentido,

5 El arte combinatoria de Schlegel y la lectura entre líneas de Nietzsche llevaban implícitas una exigencia de base para quien deseara acercarse a la obra literaria: en la medida en que involucraban grandes esferas del conocimiento, el acercamiento filosófico reclamaba un lector con una formación vasta que pudiera dar cuenta, con rigor, de las más elevadas producciones del pensamiento y la imaginación. Gutiérrez Girardot revitalizaba de esta forma la línea del primer romanticismo alemán y particularmente recordaba el concepto de formación, alrededor del cual había hecho énfasis Schlegel. De hecho, en el fragmento 63, el pensador alemán recordaba que “todo ser humano sin formación es la caricatura de sí mismo” (*Fragmentos* 72).

su posición presupone la atención sobre la apertura a diversas disciplinas, circunscrita en una discusión seria con la tradición intelectual (una lectura entre líneas) que evite la simulación de saber.

La lectura filosófica: de la palabra escrita al lector

En su trayectoria intelectual, Gutiérrez Girardot tuvo la preocupación de no perder de vista los textos con los que cualquier investigador se enfrentaba. Olvidar los textos, esto es, evitar volver a ellos con encomio y detalle, era desdeñar los nexos de la tradición englobados en las palabras. Es este uno de los motivos por los que atacaba a la estilística y a la deconstrucción, las cuales, según su parecer, preterían los hilos conductores de las significaciones. También se advertía en él, y por esta misma senda, cierta prevención frente a algunas teorías de la recepción centradas solo en el efecto, tanto como por corrientes de la sociología de la literatura que no iban más allá de las estadísticas.⁶

Sobre el particular es necesario hacer una aclaración general: el hecho de que la fuente principal de sus investigaciones fuera el texto no indicaba que considerara irrelevantes los acercamientos provenientes de otras áreas, sino que estos últimos se convertían en complementos de la interpretación. Incluso, como lo exploró teóricamente en “Fin del arte y pérdida de aura” (1974), cuando abordó los factores de la institución literaria como la “historia editorial, la composición del público lector, los sistemas de distribución” (*Horas* 329), hizo énfasis en que dichos factores no eran gravitantes si no se retornaba siempre al texto.⁷

Aunque dejó planteado el interrogante sobre la observación de la literatura como institución, su negativa a seguir este rumbo se deriva tanto de los inconvenientes con la obtención y organización de fuentes como de la

6 En este último caso, Gutiérrez afirmó en el artículo “Literatura y sociedad” que no se podía medir el papel de la lectura estadísticamente.

7 Si bien es cierto que el problema de la organización de las fuentes para realizar pesquisas alrededor de algunos factores de la institución fue una barrera con la que Gutiérrez Girardot se encontró en Latinoamérica, también es verdad que no se aventuró a fondo en estas faenas ni siquiera cuando encaró temas y autores de la literatura europea, para los cuales disponía, tal vez, de mayores insumos. Pocas veces desarrolló la crítica de una obra o movimiento alrededor de la institución y solo se hace evidente este proceder en algunos apartes del libro *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*.

fidelidad a su fundamentación en la lectura filosófica (como crecimiento paralelo de forma y contenido hacia el encuentro con los múltiples significados de la existencia), porque fue allí donde dilucidó su concepción de literatura como discurso trascendental para la humanidad. En el centro estaba el logos, entendido, desde la perspectiva de Friedrich Schlegel, como el lugar donde se hallaba el “sentido del universo” (*Horas* 266).

¿Cómo llega Gutiérrez Girardot a su convicción de que el eje de la interpretación debería ser el texto? Para dar respuesta a este interrogante es pertinente seguir la pista de sus acercamientos al primer romanticismo alemán. En este ámbito, Gutiérrez Girardot se pregunta quién había sido Schlegel, no en un escenario netamente biográfico, sino inquiriendo los aportes del pensador. Su respuesta inicial es que Schlegel siguió la línea de Fichte y plantó las bases del movimiento romántico en cuanto propició un descubrimiento del *yo* (*Horas* 254).

Pero tal descubrimiento no deriva en un sobredimensionamiento de las pasiones y los sentimientos, sino que ese *yo* se define en el desarrollo de una actividad que conjuga reflexión y e imaginación creadora. Gutiérrez Girardot desea hacer énfasis en que para Schlegel el *yo* es algo concreto y por tal razón:

El *yo* es un individuo activo cuya vida consiste en expresarse (Hegel diría extrañarse) y en hacer aparecer su individualidad, la propia vida. Pero esta y su expresión son devenir, formación, cultura (*bildung*), porque la íntima actividad del *yo* consiste en la enunciación, esto es, en la constitución y formación (*bildung*) del mundo y del hombre. (*Horas* 263)

La afirmación hace hincapié en que la existencia humana se devela y se reconoce en la expresión. En la misma vía de Schlegel, Gutiérrez Girardot acentuó, en este caso, que los productos en los que la vida aparecía con mayor fuerza eran la filosofía y la poesía, entendiendo este último concepto como literatura. Para conocer el mundo y el hombre habría que visitar con agudeza las más elevadas cumbres del espíritu (léase: producciones literarias y filosóficas) en las que el ser humano plasmaba grandes logros en su proceso de emancipación de las fuerzas de la naturaleza.

Con esto en mente, goza de mayor claridad la aseveración del ensayista colombiano sobre el hecho de que, para Schlegel, “su amorosa permanencia

en el sujeto proporcionó al espíritu la fundamentación de la ciencia que requiere más atención en el objeto: la hermenéutica literaria” (*Horas* 269). La hermenéutica literaria, filosofía de la filología o arte combinatoria (*Horas* 256), debe ir siempre a los textos para, desde allí, buscar las más elevadas ideas de un yo que se ha dedicado con rigor a pensar en lo pensado, es decir, para develar los múltiples significados del ser humano y la cultura.

Sin embargo, centrarse en el objeto no implicaba perder de vista las cuestiones atinentes al lector. Gutiérrez Girardot comprendió que por el carácter proteico de la obra literaria ella revelaba universos diferentes a distintos individuos y épocas históricas. Tal como aprendió de Heidegger y, en América Latina, de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, las piezas literarias no podían considerarse capítulos cerrados, sino que su vigencia estaba dada por la forma como cada época las revitalizaba. A la imposibilidad de abarcar de una vez y para siempre todas las líneas de sentido circunscritas en una creación estética, Gutiérrez Girardot la llamó “impenetrabilidad” (*Horas* 322).

La impenetrabilidad conducía a la pregunta por los límites de la subjetividad en toda apreciación literaria. La variedad de interpretaciones que despuntaban con cada individuo o con cada época que las alimentara podría llevar a una distorsión total del referente, a una apropiación que falsificara los hechos y los textos. Aunque no se alineó con ninguna corriente contemporánea, Gutiérrez Girardot pensó los dos ámbitos que, desde la academia alemana, han sido los puntales de la teoría de la recepción: el lector implícito y el lector histórico.⁸

En relación con el lector implícito, el profesor colombiano dialogó indirectamente con las tres escalas de la crítica literaria propuestas por Alfonso Reyes, la primera de las cuales se refería a la impresión.⁹ A diferencia de su maestro mexicano, Gutiérrez Girardot desdeñó casi por completo este momento en el que el lector se deja afectar sensiblemente, y no vio allí el punto de apoyo de la filosofía de la filología. Como planteó, en “Problemas y método de la crítica literaria”, la intuición no podía ser el punto de partida de la crítica porque dicha intuición es “exactamente impresión y está sujeta a efectos indeterminables propios de la psicología del sujeto lector, de sus

8 El panorama de las dos vertientes de la teoría de la recepción alemana se puede encontrar en el libro de David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria* (495).

9 Las tres escalas de la crítica (impresión, exégesis y juicio) se desarrollan con agudeza en “Aristarco o anatomía de la crítica” (1941) de Alfonso Reyes.

reacciones o pasiones frente al mundo externo, en el cual está situada, entre otras cosas, la obra” (*Horas* 310).

Su reticencia a doblegarse ante la impresión como base o finalidad de toda exégesis tiene un correlato en los autores que el profesor colombiano criticaba con acidez porque, según su parecer, acudían más a la crispación de los sentimientos que a la mezcla de reflexión e imaginación. Por ejemplo, las invectivas contra algunos escritores latinoamericanos como Pablo Neruda y Gabriela Mistral se enmarcaban, de manera implícita, en este ángulo de análisis, que encontraba en ambos poetas chilenos la agitación de las masas o las ternuras maternas, respectivamente.

En todo caso, cuando Gutiérrez Girardot se enfrentó al problema del lector como sujeto particular, prefirió referirse a que en ese primer encuentro tenía más gravitación el “afecto lógico” (*Horas* 261), un oxímoron que retomó de Schlegel. En el afecto lógico el lector no se encuentra atado a sus sentimientos sino que se deja conmover, animado por el entendimiento, ante los múltiples universos que surgen de la conjunción entre forma y contenido. De esta manera, Gutiérrez centró ese primer momento de encuentro con la obra, no en el efecto canalizado a través de las sensaciones, sino en un marco un poco más racional, que abría los causes al juego del juicio y la imaginación.

En cuanto al lector histórico, Gutiérrez insistió en que el abanico de interpretaciones que constituían la historia de un libro era el resultado normal de un discurso que, como el literario, tenía vida y necesitaba actualizarse constantemente. Tal principio no llevaba a perder de vista el texto original, sino que se convertía en un reto para el hermeneuta que debía solucionar, con rigor, la distancia que lo separaba de la obra, pero a la vez tener claridad sobre las consecuencias de ese distanciamiento. Así, la historicidad de la lectura, según Gutiérrez Girardot, “no significa un programa subjetivo, sino la aceptación de una de las más grandes dificultades de toda hermenéutica literaria con pretensión de validez absoluta” (*En torno* 36).

Desarrollar la lectura filosófica significaba tener conciencia de que los resultados eran parciales, lo que no daba crédito para que se obviaran mecanismos destinados a controlar especulaciones. Esos mecanismos provenían de la filología clásica e invitaban a ir a las fuentes primarias y realizar trabajos biográficos o de crítica textual. La importancia de estas operaciones radicaba en que ellas lograban afinar instrumentos como la “pureza terminológica, los conocimientos históricos y la claridad y limpieza

conceptuales” (*Horas* 305) con los cuales se daba espacio a la subjetividad en sus justas dimensiones.

En Gutiérrez Girardot se percibe, entonces, una preocupación porque la lectura filosófica atienda siempre a la palabra escrita y a la vez piense en los problemas a los que se enfrenta el lector. Su amor por la palabra surgió en su descubrimiento del primer romanticismo alemán y ese detenimiento en los diversos sentidos de la escritura se constituyó en un derrotero fundamental de su crítica. Al mismo tiempo, su concepción de lector lo llevó a plantear que, aun sin las preocupaciones de las ciencias exactas, los procedimientos implementados por las humanidades deberían tener unos requisitos mínimos que impidiesen falsificaciones de los textos y, consecuentemente, de la realidad a la que ellos remitían.

La lectura filosófica en el fin de la filosofía

Hacia la década de 1970 y con una evidente influencia de Hegel (quien analizó el “fin del arte” en la *Estética* (1832-1845)), Gutiérrez Girardot empieza a referirse al fin de la filosofía. Acudiendo a la ambigüedad de la palabra, el ensayista colombiano entiende el fin como finalidad y ve la filosofía contemporánea “como el estadio de final plenitud de la filosofía occidental, es decir, de la tradición aristotélico-cristiana y, con ella, de las corrientes que la contradicen o la complementan” (*El fin* 10). Schlegel, Nietzsche y Heidegger, entre otros, habían dado continuidad a ese tronco general con base en una apropiación aguda de los conceptos fundamentales.

Aun así, y concentrándose en otra de las connotaciones del vocablo “fin”, Gutiérrez aceptaba el fin de la filosofía no como finalidad sino como ocaso, en una era en que, como la moderna industrial, el pensamiento se había hecho a un lado y con él su posibilidad de ser crítica constante. La negación de la filosofía que implicara pensar en el ser humano a través de la historia y proyectar modelos de existencia a futuras generaciones, era también la negativa a discutir las lecciones de quienes en el pasado habían formulado esas proyecciones a la humanidad.

Gutiérrez Girardot ubicó este problema en un marco histórico, no solo porque recordaba que cualquier reflexión tenía que mirar sus antecedentes, sino porque el fin de la filosofía era el fruto de una época. La era de la técnica (en la que el ser humano vive para el trabajo, y la economía se convierte

en una nueva teología) fue el momento neurálgico del ocaso del discurrir filosófico moderno. Dando continuidad a esta época, el fin de la filosofía tuvo para Gutiérrez un punto especial luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando, de acuerdo con su visión, varios filósofos europeos (especialmente franceses), decidieron olvidar la historia reciente de su continente y hacer *tabula rasa* de las ciencias humanas.

La consecuencia directa del impacto de la Segunda Guerra Mundial fue la discontinuidad, esto es, la pérdida de conciencia histórica. En “Michel Foucault: los laberintos del estructuralismo” (1974) Gutiérrez Girardot afirmó:

La discontinuidad consiste en que la negación de la continuidad, en que consiste la historia, y del sentido, en que consiste la filosofía, es una expresión de una actitud de posguerra: comencemos de nuevo, ignoremos el pasado, el mundo comienza con nosotros. (*Horas* 294)

Además de la discontinuidad, para neutralizar la historia y su sentido, se había recalado en la desviación y el formalismo: ambas dejaban a un lado el amor por la palabra, desdeñaban la búsqueda de los significados más elevados de la condición humana y silenciaban el devenir de los conceptos.

Con esta mirada, y con lo que había cultivado en el pasado, Gutiérrez Girardot afiló sus dardos: en contravía de una de las tendencias de la filosofía contemporánea que observa a Nietzsche como uno de los antecedentes de la posmodernidad, el profesor colombiano argumenta, retomando a Heidegger, que en Nietzsche hay una “revisión radical de los conceptos fundamentales” (*Nietzsche* 103) con los que en su momento operaba la filología clásica.¹⁰ En Nietzsche no se percibe la ruptura con la historia de los conceptos y, por lo tanto, no es pertinente exponerlo como paradigma de una parte del movimiento posmoderno que, de acuerdo con Gutiérrez, pretende desconocer los logros del pensamiento universal.

Así, Nietzsche no es el modelo de los adalides del fin de la filosofía (Michel Foucault,¹¹ Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Karl Popper,

10 Así trata de demostrarlo Gutiérrez Girardot cuando, por ejemplo, en *Nietzsche y la filología clásica*, expone la forma como operó Nietzsche, quien dio un giro conceptual a la concepción trágica propalada por Hegel.

11 En este punto en particular, Rubén Sierra Mejía llamó la atención sobre una posible descontextualización de la lectura de Foucault por parte de Gutiérrez Girardot; véase la reseña “Más que aproximativo, polémico” (1987).

entre otros), cuyos argumentos ataca Gutiérrez Girardot con denuesto en los documentos de la década de 1970. En algunas ocasiones ellos son ubicados como los propiciadores de teorías literarias “filosóficamente anémicas” (*Nietzsche* 104) que poblaron el espectro de la segunda mitad del siglo xx.¹² Dichas teorías recorren un arco en el que se engloban el estructuralismo, el posestructuralismo y la deconstrucción, que borran la lectura filosófica tal como la comprendió el profesor colombiano.

Este es, sin lugar a dudas, uno de los puntos más polémicos de su perspectiva. Su apego a algunos de los postulados de la modernidad lo llevó a recelar de corrientes teóricas importantes para el desarrollo de los estudios literarios tanto en Europa como en América Latina. En este caso, Gutiérrez Girardot no considera, por ejemplo, el carácter cuestionador de algunas vertientes del posestructuralismo, en las que se ponen en entredicho los sentidos acabados y se impugnan relatos totalizadores.

En términos generales, esas perspectivas han desestabilizado las significaciones que produce el lenguaje y, consecuentemente, han propiciado una lectura diversa de la obra literaria y el mundo que expresa. Gutiérrez Girardot, por el contrario, y tal vez, en ocasiones, con algo de arbitrariedad, ve en ellas una forma en la que la ciencia rompe con la historia, lo que deriva en procedimientos científicamente interrogables.

Para el ensayista colombiano, los resultados de la asunción de este tipo de teorías son variadas. En primera instancia, no existe una revisión de los conceptos fundamentales de las ciencias, como lo hicieron, para el caso de la filología, Schlegel y Nietzsche. El proceder de dichas teorías es la transformación y articulación de conceptos provenientes de las ciencias básicas que, aunque tienen impacto en una sociedad que elogia la exactitud, corren el riesgo de no ser pertinentes en la explicación del ser humano.

De esa subyugación a los imperativos de una época olvidadiza e iconoclasta resulta, además, una invención indiscriminada de términos que no remiten a la historia de ninguna disciplina. El concepto se reemplaza por el término, es decir, se obvia un elemento en donde se concentra el conocimiento de la humanidad, con una historia propia y sobre el que se puede ejercer una

12 La ironía frente a estos nombres tiene varios matices: puede ser directa, como cuando, en un juego fonético, se refiere a Derrida y Lacan, o un poco más elegante, al expresar con palabras de Max Weber: “esta nada se cree haber ascendido a una grada de la humanidad no alcanzada hasta ahora” (*Nietzsche* 109).

actividad crítica; se sustituye por un vocablo excéntrico, cuya utilidad radica en la descripción de un fenómeno presente desligado de su historia. Por esta vía, en algunas de las teorías recientes no existe la claridad conceptual a la que se refería Hegel, y se cree que la “purificación del lenguaje” es sinónimo de “crítica de la realidad” (*El fin* 12).

Gutiérrez Girardot toma como ejemplo explícito de este proceder el caso de Michel Foucault en *La arqueología del saber*; también a Roland Barthes, Jacques Derrida o Jacques Lacan. Según el ensayista colombiano, en ellos se percibe una terminología inextricable, fruto de la actitud arrolladora frente a los logros de las ciencias y especialmente de la filosofía. De esta forma, Gutiérrez Girardot pretende poner en tela de juicio conceptos como, por ejemplo, el de sexualidad (tal como lo desarrolla Foucault en la *Historia de la sexualidad*), núcleos, catálisis, isotopías, desviación, diferencia, que poblaron el espectro de los estudios literarios de la segunda mitad del siglo xx.

Otra de las aristas del fin de la filosofía y sus respectivas derivaciones en teorías literarias incapaces de potenciarse, tiene que ver con los procedimientos que ellas utilizan. En este sentido, según Gutiérrez Girardot, se invierte el orden de la investigación, en tanto primero se crean los conceptos y luego se aplican indiscriminadamente, violentando así los libros. Gutiérrez Girardot observa que este actuar es inverso a lo postulado por Hegel que “nunca sometió [...] la realidad al yugo de un principio del cual se deduce violentamente el todo de la misma” (*Horas* 176).

De acuerdo con su parecer, al privilegiar la invención de términos o la negativa a buscar nexos con el pasado, teorías literarias como el estructuralismo, el posestructuralismo y la deconstrucción derrumbarían la reciprocidad entre la realidad y las disciplinas que las piensan. En esas corrientes se revela una actitud arrogante del teórico que no permite “sentir en sí lo que hay en una cosa exterior o lo que esta cosa exterior es” (*Horas* 267), sino que aplica su terminología personal sin miramientos de orden metodológico.

Los resultados no son el descubrimiento de nuevas realidades, que en la aventura del conocimiento permitan explicar más a fondo al ser humano y proyectar modelos de vida liberadores, sino la confirmación de una intuición del teórico que no lee entre líneas. La teoría literaria no es ya filología en la tradición de Schlegel y Nietzsche, es decir, no es la exploración del ser humano contradictorio y su actividad, no es arte combinatoria, sino un ejercicio de vanidad personal, en el que el crítico funge como protagonista.

Una tercera consecuencia del fin de la filosofía en las nuevas teorías es la desjerarquización de las expresiones artísticas. Gutiérrez Girardot se aferra aquí a una concepción propia de los intelectuales humanistas que privilegian algunas creaciones estéticas con la convicción de que en ellas se encuentran los mejores logros de la imaginación y el entendimiento humanos. Cuando, en 1997, afirma que las teorías literarias contemporáneas igualan las literaturas y los países, no invitan a pensar profundamente y que desde estas teorías no hay diferencia entre Goethe e Isabel Allende, “entre literatura sustancial, por así decir, y literatura de bidet” (*Nietzsche* 107), está tomando una postura en favor del canon.

Esto no quiere decir que Gutiérrez Girardot se haya despreocupado por las obras que no estaban en el nivel de lo que para él era lo mejor creado por la humanidad, sino que esas piezas insustanciales deberían ser abordadas por la historia de la literatura y de la sociedad en la medida en que revelan momentos de indecisión e incluso, en ocasiones, de ruptura hacia formulaciones elevadas. Así lo plantea, por ejemplo, en los artículos en los que se refiere a Julio Flórez (“Un caso complejo” y “Sobre una antología”) a quien observa casi como el correlato de una sociedad bogotana entregada a la afectación que roza en la cursilería, pero de quien afirma, a la vez, que pudo haber sido un punto de partida para proyectar una tradición sólida, como lo fue Almafuerte en Argentina.

Pese a ello, es evidente que para Gutiérrez Girardot siempre fue más importante abordar obras representativas y, por tal motivo, presentó reparos a teorías literarias desde las cuales se pusiera en entredicho el canon o se cambiara la noción de literatura por la de discurso como punto de partida para la investigación literaria. Fiel a su formación, Gutiérrez Girardot pensó más en la construcción de una cultura y una sociedad desde las voces que para él eran más significativas, y no a partir de la pluralidad de expresiones que conforman el espectro cultural.

La lectura filosófica en el marco del fin de la filosofía (como ocaso) parecía ser para Gutiérrez Girardot el escenario de una lucha contra las modas teóricas y especialmente contra aquellas que operaron la destrucción del pensamiento moderno. Gutiérrez Girardot siguió fiel a la lectura filosófica desde la modernidad, sin los temores de muchos intelectuales que presienten su marginación porque no cambian sus convicciones en épocas de transformaciones sociales o se pliegan a las novedades para impactar en

el mercado académico. Con estos presupuestos, es importante la pregunta que se deriva de su posición: ¿es posible una lectura filosófica de la literatura en la época contemporánea?

Epílogo con interrogantes

La lectura filosófica de la literatura llevó a Rafael Gutiérrez Girardot a la elaboración de ensayos en los que planteó la cuestión en términos teóricos y de aplicación crítica. Es una producción vasta que se centra en escritores de Europa y América Latina; además, se acerca a temas como las relaciones entre la literatura y la sociedad en la modernidad y, dentro de esas relaciones, al papel del arte en la era de la prosa, las opciones del artista ante su evidente marginalización en las esferas sociales, las formas como se planteó el proceso de secularización, el poeta *doctus*, entre otras.

Aunque existen todavía grandes líneas de sentido por abordar en su producción, es innegable el reconocimiento hecho a libros como *La imagen de América en Alfonso Reyes*, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, *Nietzsche y la filología clásica* y *Modernismo*. De igual manera, no se puede olvidar su aporte a la mirada de los procesos locales en artículos como “La literatura colombiana en el siglo xx” o los ensayos realizados alrededor de Tomás Carrasquilla y Fernando Charry Lara, entre otros. A esto hay que sumar los libros sobre escritores alemanes como *En torno a la literatura alemana*, *Moriré callando* y *Entre la Ilustración y el expresionismo*.

Desde estas producciones (y desde aquellas que, por cuestiones de extensión no se pueden tratar aquí), Gutiérrez Girardot ha ganado un espacio dentro de los estudios latinoamericanos sobre la literatura y la cultura, a los que ha invitado, tal vez como ningún otro, a realizar un acercamiento filosófico. Es por ello que se debe contar con sus hallazgos al momento de realizar un balance alrededor de quienes han interpretado el continente latinoamericano y poner de relieve el hecho de que su voz ha abierto horizontes en la reflexión sobre la literatura.

Con esto en mente, se puede vislumbrar la actualidad de la lectura filosófica, tal como la entendía Gutiérrez Girardot, para comprender las vicisitudes de su recepción en nuestros tiempos. Para tal tarea se retomarán algunas de las ideas de Santiago Castro-Gómez, propuestas en “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, donde

el autor entabla una polémica con Carlos Reynoso alrededor de la verdadera importancia de los estudios culturales. Castro-Gómez parte de una premisa general: debido a los cambios en la historia de la humanidad, lo que está en decadencia en nuestros tiempos es el “modelo de teoría tradicional” (352).

La puesta en tela de juicio de tal modelo implica, entre otras cosas, que “la cultura deja de ser propiedad de los estudios humanísticos (filosofía, literatura, artes)” esto es, que ya no es posible pensar en que “las humanidades se [concentren] en el estudio y la interpretación rigurosa de *textos* que pudieran educar (*bildung*) o ‘cultivar’ el espíritu del hombre” (350). Castro-Gómez explica que, debido al impacto de la globalización, la cultura no se reduce a la alta cultura, sino también a las expresiones populares, con lo cual las humanidades deben reconsiderar sus objetos de análisis.

Aunque no hace parte de la discusión que entabla Castro-Gómez, este desplazamiento de algunos principios del humanismo venía operándose desde las décadas de 1960 y 1970 en la investigación latinoamericana. Estudiosos como Ángel Rama y, especialmente Antonio Cornejo Polar, hicieron un llamado a observar discursos no canónicos que revelaran el sentir y el pensar de las diversas culturas del territorio latinoamericano. El proceso se fue consolidando tanto que hacia 1986 Walter Mignolo aseveraba que los estudios literarios debían acceder “al dominio de textos escritos en otras lenguas (diferentes al castellano) y a las transcripciones de relatos orales, sin necesario valor estético” (4).

Lo importante aquí es que ese giro, sugerido desde la investigación del continente y los estudios culturales, entabla un pulso con la lectura filosófica propuesta por Gutiérrez Girardot. En primera instancia porque se hace a un lado la apropiación del texto escrito como fuente principal de la profundización en una obra literaria y se concede igual importancia a producciones orales o incluso a aquellas “sin necesario valor estético”. De esta forma se afecta el objeto de estudio predominante: si desde Gutiérrez Girardot el canon revelaba lo mejor pensado y escrito por la humanidad, dentro de otros enfoques de análisis el canon literario se diluye y se concede mayor valor a discursos que revelen los imaginarios de comunidades marginadas o, en todo caso, relegadas a un segundo plano por las voces oficiales. En el fondo, se trata de asegurar lo siguiente: no existen ideas representativas que expliquen y muestren caminos a las sociedades y, por tanto, no se puede hablar de grandes obras que promulguen dichas ideas.

En segunda instancia, el desplazamiento de la mirada de los estudios literarios hacia diferentes discursos ha puesto en abismo la propia crítica literaria en tanto ella perdió su aspiración de reflexionar sobre el valor estético, lo que de alguna manera daba coherencia a sus propuestas. La disciplina se rehace en la actualidad y en algunos casos se diluye o vive un momento de indecisiones y tal vez de reconstrucción hacia el futuro.¹³ En este caso, uno de los problemas de un sector de quienes desean dar un giro a la disciplina tiene que ver con que, en su afán por cumplir con los cambios de la época, han perdido el rigor teórico. Como lo plantea Castro-Gómez, varios de quienes se aferran al nuevo modelo incurren en una “ligereza epistemológica” y “metodológica” (347). Para superar estos problemas Castro-Gómez convida a comprender las genealogías de los conceptos y las metodologías.

En este sentido, la lectura filosófica de Gutiérrez Girardot podría ser modelo de esta pretensión en cuanto, como ya se ha ponderado en este artículo, la crítica como arte combinatoria propicia una imbricación de áreas del conocimiento, sobre la base de una revisión radical de los conceptos que surgen de esas áreas y, por consiguiente, el cuidado de no estar mezclando categorías indiscriminadamente. El ensayista colombiano insta a un fortalecimiento de los estudios literarios (realizando análisis desde una perspectiva filosófica) y a evitar entregarse a la simulación intelectual que en ocasiones rinde tantos dividendos en el mercado académico.

Otro de los puntos que gravitan en la evaluación de Castro-Gómez sobre el modelo de ciencia tradicional y su superación, es la transformación a nivel de los contenidos. Para Castro-Gómez “la cultura que ‘estudian’ los estudios culturales tiene menos que ver con los artefactos culturales en sí mismos (textos, obras de arte, mitos, valores, costumbres, etc.) que con los procesos sociales de producción, distribución y recepción de esos artefactos” (351). De acuerdo con su mirada, en los estudios culturales se privilegian más los dispositivos y la forma como circulan ciertos imaginarios a partir de ellos, que los textos mismos.

Aquí también, como en el caso anterior, se pueden encontrar antecedentes en la investigación latinoamericana. Desde la década de 1970, intelectuales como Carlos Rincón, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Ángel Rama y el propio Rafael Gutiérrez venían sugiriendo revisar la institución literaria.

13 Una reflexión sobre la afectación de los estudios literarios por vía de la emergencia de los estudios culturales se puede encontrar en Diógenes Fajardo y Beatriz Sarlo.

Es una tradición que fue olvidada por una parte de los especialistas del continente.

En el caso específico de Gutiérrez Girardot su lectura filosófica prefería observar los elementos de la institución literaria —especialmente la “historia editorial, el público lector y los sistemas de distribución” (*Horas* 329)— como complementos del análisis textual que articulaba forma y contenido para buscar los sentidos más elevados de la existencia. En la actualidad se invierten los términos, lo que implica la no consideración del texto escrito como fuente de las reflexiones, tal como lo aprendió Gutiérrez Girardot de Hugo Friedrich, Heidegger, Schlegel y Nietzsche.

En conclusión, el modelo de ciencia actual, como lo describe Castro-Gómez, presenta algunos aspectos que irían en contravía de lo construido por Gutiérrez Girardot y, de alguna manera, plantea al lector la necesidad de tomar posición frente a las convicciones del intelectual colombiano a las que, dicho sea de paso, se aferró hasta el año de su muerte, en 2005. Es probable que una parte de la academia latinoamericana observe hoy con sospecha los puntos centrales de la lectura filosófica de Gutiérrez Girardot: la necesidad de partir exclusivamente de la palabra escrita, de volver sobre obras canónicas que revelen lo más excelso de la humanidad; la insistencia en que los circuitos de producción y consumo de los libros sean complemento de los análisis textuales; la exigencia en la revisión de los conceptos fundamentales de la disciplina, e incluso la creación de métodos para acercarse a la obra literaria. La penetración de la lectura filosófica de la literatura propuesta por Rafael Gutiérrez Girardot tendrá fortuna o no en el presente en las formas como se afronten estos principios.

Obras citadas

Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983. Impreso.

Castro-Gómez, Santiago. “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”. *Revista Iberoamericana* 203 (2003): 343-353. Impreso.

Fajardo, Diógenes. “La teoría de la verdad sospechosa”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 3 (2001): 116-133. Impreso.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Eduardo Cote Lamus: salvación del recuerdo". *Ensayos de literatura colombiana*. Vol. II. Medellín: Unaula, 2011. 151-155. Impreso.
- . *El fin de la filosofía y otros ensayos*. Medellín: Antorcha-Monserrate, 1968. Impreso.
- . *En torno a la literatura alemana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1959. Impreso.
- . *Entre la ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*. Bogotá: FCE, 2004. Impreso.
- . "Friedrich Schlegel. Sobre una edición de sus escritos". *Aquelarre* 14.28 (2015): 23-28. Impreso.
- . *Horas de estudio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso.
- . "Hugo Friedrich (1904-1978)". *Eco*. Julio de 1978: 1001-1007. Impreso.
- . *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*. Madrid: Ínsula, 1959. Impreso.
- . *La imagen de América en Alfonso Reyes*. Madrid: Ínsula, 1955. Impreso.
- . "Literatura y sociedad". *Texto crítico* 8 (1977): 3-26. Impreso.
- . "Literatura y sociedad: a propósito de una crítica". *Mito*. Diciembre de 1957-enero de 1958: 331-336. Impreso.
- . "Los problemas del modernismo". *Eco*. Abril de 1983: 604-616. Impreso.
- . *Machado: reflexión y poesía*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989. Impreso.
- . *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Ciudad de México: FCE, 1983. Impreso.
- . *Moriré callando*. Barcelona: Montesinos, 1996. Impreso.
- . *Nietzsche y la filología clásica*. Buenos Aires: Eudeba, 2000. Impreso.
- . "Problemas de una historia social del modernismo". *Rafael Gutiérrez Girardot. Un intelectual crítico y creativo de las tradiciones hispanoamericanas*. *Anthropos* 226 (2010): 125-134. Impreso.
- . "Sobre Guillermo Valencia". *Cuadernos hispanoamericanos* 37 (1953): 77-79. Impreso.
- . "Sobre una antología". *Estravagario* 9 (1975): 5. Impreso.
- . *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canem, 1989. Impreso.
- . "Un caso complejo". *Ideas y valores* 30-31 (1968): 77-79. Impreso.
- Hegel, Wilhelm. *Estética*. Buenos Aires: Losada, 2008. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Barcelona: Destino, 1961. Impreso.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2008. Impreso.

- Mignolo, Walter. “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. 3-39. Impreso.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. 235-293. Impreso.
- Reyes, Alfonso. “Aristarco o anatomía de la crítica”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. xiv. Ciudad de México: FCE, 1962. 104-116. Impreso.
- Rincón, Carlos. *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Estudios culturales y crítica literaria en la encrucijada valorativa”. *Revista de crítica cultural* 15 (1997): 32-38. Web. 15 de febrero del 2016.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos*. Barcelona: Marbot, 2009. Impreso.
- Sierra Mejía, Rubén. “Más que aproximativo, polémico”. Reseña de *Aproximaciones*, por Rafael Gutiérrez Girardot. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 12 (1987): 77-79. Impreso.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Impreso.

Sobre el autor

Profesor asociado de la Universidad del Tolima, Colombia. Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Libros publicados: *La literatura del Tolima. Cuatro ensayos* (2008). En coautoría: *Cien años de novela en el Tolima* (2010) y *Cuentos del Tolima* (2011). Artículo de más reciente publicación: “El pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot en las *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*” (2016).

Sobre el texto

El presente artículo es derivado de la investigación doctoral titulada “El pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot y sus relaciones con América Latina entre 1970 y 1990”.



Notas

Ficciones académicas: imágenes de una institución en ruinas

Raúl Rodríguez Freire

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

raul.rodriguez@pucv.cl

El presente texto ensaya una lectura de las transformaciones de la universidad moderna a partir de obras literarias, principalmente anglosajonas y, en menor grado, latinoamericanas, con énfasis en algunas novelas chilenas. Para ello, la noción de ficción operará como clave de lectura. Esto permite abarcar un corpus mayor que posibilita, luego de entregar algunos antecedentes históricos de la universidad, presentar a la ficción como lugar privilegiado para comprender el desplazamiento del saber en tanto eje articulador de la universidad moderna y su reemplazo por una institución basada en la flexibilidad y la precarización. Por último, se recurre nuevamente a la ficción literaria con el fin de mostrar, por una parte, su potencia para configurar un tipo de subjetividad a contrapelo de la impuesta por las necesidades del capital, y, por otra, resaltar el lugar privilegiado que la universidad tiene para fomentarla.

Palabras clave: universidad; ficción académica; mercado; ruina.

Cómo citar este artículo (MLA): Rodríguez Freire, Raúl. "Ficciones académicas: imágenes de una institución en ruinas". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 253-286.

Artículo de reflexión. Recibido: 12/06/16; aceptado: 09/08/16.



Academic Fictions: Images of an Institution in Ruins

This text attempts a reading of the transformations of the modern university using literary works, mainly Anglo-Saxon and to a lesser degree Latin American, with emphasis on some Chilean novels. For this, the notion of fiction will operate as key to the reading. This permits coverage of a broader corpus which makes it possible (after giving some historical background on the university) to present fiction as a privileged place to understand the displacement of knowledge as a linchpin of the modern university and its replacement by an institution based on flexibility and precariousness. Finally, the text again resorts to literary fiction to show its potential to configure a type of subjectivity going against the grain imposed by needs of capital and highlight the privileged place the university has to foster it.

Keywords: university; academic fiction; market; ruin.

Ficções acadêmicas: imagens de uma instituição em ruínas

O presente texto ensaia uma leitura das transformações da universidade moderna a partir de obras literárias, principalmente anglo-saxônicas e, em níveis menores, latino-americanas, com ênfase em algumas novelas chilenas. Para isso, a noção de ficção operará como chave de leitura. Isso permite abarcar um corpus maior que possibilita, depois de entregar alguns antecedentes históricos da universidade, apresentar a ficção como lugar privilegiado para compreender o deslocamento do saber como eixo articulador da universidade moderna e sua substituição por uma instituição baseada na flexibilidade e na precarização. Por último, recorre-se novamente à ficção literária com o fim de mostrar, por um lado, sua potência para configurar um tipo de subjetividade em lugar daquela imposta pelas necessidades do capital, e, por outro, destacar o espaço privilegiado que a universidade tem para fomentá-la.

Palavras-chave: universidade; ficção acadêmica; mercado; ruína.

Si la finalidad de enriquecerse, única que hoy se nos propone por medio de la jurisprudencia, la medicina, la pedantería, la enseñanza y hasta la teología, no les otorgase crédito, las verías sin duda tan miserables como jamás lo han estado.

¿Qué daño habría si no nos enseñaran ni a pensar bien ni a obrar bien?

Montaigne, *Los ensayos*

Es frecuente pretender que el propio tiempo sea el peor de los conocidos para que así tenga más mérito enfrentarse a él y cierta excusa capitular ante sus miserias, pero lo cierto es que todas las épocas han sido tenebrosas y tal vez a la propia no le quepa la exquisita gloria de un suplemento de perversidad.

Antonio Valdecantos, “El saldo de la ficción”

I

1 HACIÉNDOSE LLAMAR FILÓSOFO, NOMBRE IRREMEDIABLEMENTE pagano, la figura del universitario debe de haber sido muy particular en el momento de su emergencia y constitución; tan particular que Geoffrey Chaucer decidió ficcionalizar a unos cuantos en los *Cuentos de Canterbury* a fines del siglo XIV. Como se recordará, es un maestro el que también cabalga en la peregrinación hacia el santuario, y de él se nos dice en el prólogo

que había acabado tiempo atrás los estudios de filosofía. Su caballo era delgado como un palillo y os aseguro que él no estaba más gordo. Tenía un aspecto enjuto y atemperado. Se cubría con una capa corta muy raída [...]. Prefería tener en la cabecera de su cama unos veinte libros de Aristóteles [...] antes que vestidos lujosos, una zanfonía y un llamativo salterio. A pesar de toda esta sabiduría, guardaba poco dinero en su cofre. Gastaba en libros y erudición todo lo que podía conseguir de sus amigos y, en pago, rezaba activamente por las almas de los que le facilitaban dinero para proseguir su formación [...]. Disfrutaba estudiando y enseñando. (73-74)

2. No es casual que Chaucer colocara junto a este paupérrimo ser, en la misma sección, al mercader, “de vestido multicolor, botas con hermosas y limpias hebillas”, que lleva “sobre la cabeza, un sombrero flamenco”, un

hombre que solo hablaba de sus beneficios económicos y “utilizaba su cerebro en provecho propio” (73). Y no podían faltar imágenes de un estudiante o de un médico. El primero, obviamente, era pobre y tenía la mala fortuna de alquilar un cuarto en la casa de un “rústico adinerado”, mientras el doctor en medicina “no tenía rival en cuestiones de fisiología y cirugía, pues poseía buenos fundamentos en astrología [...]. Tenía gran destreza en calcular la posición planetaria más propicia para administrar tratamientos” y “raramente se le veía con la Biblia en las manos” (77). Otro universitario que aparece es el quinto y último esposo de la comadre de Bath, antiguo estudiante de Oxford que no paraba nunca de leer, un guapo veinteañero que logró despertar sus apetitos. De manera que en Chaucer encontramos uno de los primeros relatos ficcionales que figuran al universitario como alguien carente de medios materiales, pero atravesado por una extraña pasión, tan extraña que le lleva incluso a desarrollar una lengua enrarecida. “Contadnos un estupendo cuento de aventuras”, le espeta el Molinero, pero “guardaos vuestra terminología, florilegios y figuras retóricas”, pues “este no es momento para estudiar”. “No queremos sermones cuaresmales de frailes que nos hacen llorar por nuestros pecados, ni un relato que nos haga caer dormidos”. Más bien “contadnos un cuento divertido” (261).

3. Si he comenzado este pequeño ensayo estando en Santiago de Chile y refiriendo la naciente figura del universitario es, por una parte, porque las universidades que hoy y a lo largo de todo el mundo dicen responder a su nombre fueron constituidas a partir de la universidad europea, en particular de su forma moderna, cuyo modelo hoy está asediado, invadido, tomado por el discurso y la práctica empresarial, que ya Chaucer percibía muy cerca del saber. Tal asalto, sin embargo, no ha logrado borrar del todo la herencia que los primeros universitarios legaron al porvenir, una herencia que la idea de *universitas* guarda en su étimo y luego, ya instalada, en su *afterlife*: facultad, colegio, bachillerato, licenciatura, doctorado, programa de estudios y cátedras o lecciones son nociones que, inventadas en el alba de la universidad, aún hoy empleamos, si bien ya no en latín.

Pero hemos olvidado que tales ocurrencias, al decir de Kant, lograron existencia mediante una multiplicidad de contiendas que, desde su emergencia, la universidad (en toda su heterogeneidad) ha debido enfrentar, pues la contienda es *la* condición de posibilidad de la comunidad universitaria. Tal es la tesis que Kant esgrime en su famoso texto *El conflicto de las facultades*

(1798), y, para argumentarla, entra en un juego retórico cargado de ironía que llevó a Jacques Derrida a señalar que está escrito “con el humor que le conocemos” (*Du droit* 398). Pero no solo con gracia, sino también asumiendo riesgos. Kant antepone un prólogo a la reunión de sus escritos universitarios donde pone en escena la censura de la cual ha sido objeto su texto *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1794), así como las medidas que habrá de padecer si no se retracta: “De no ser así, vuestra reticencia habría de contar irremisiblemente con ingratas disposiciones” (*El conflicto* 51), es decir, tendrá que atenerse a las consecuencias. “Muy graciosa [*Allernädigster*] la orden que vuestra augusta majestad me hizo enviar”, le responderá Kant (51) valientemente a Federico Guillermo, Rey de Prusia. Al igual que en su respuesta a la pregunta por la Ilustración, el filósofo de Königsberg pone límites a quienes quieren cercar el pensamiento, esa experiencia o esa actitud incondicional de decirlo todo y a la que desde distintos frentes y de múltiples formas se le ha querido históricamente reducir, pues lo que él llamó Ilustración no ha prosperado desde que la reivindicara con fuerza hacia fines del siglo XVIII.

Luego de aquel prólogo, Kant escribe una pequeña y concentrada introducción, donde, a la vez que asume una política de interrupción enunciativa, también inscribe una cierta escritura performativa, pues estas dos páginas son una proclama por donde se la mire. Kant nos dice, en primer lugar, que el saber, por lo menos en esto que llamamos universidad, se trata de manera fabril (*fabrikenmäßig* en el original y *mass production* dice una traducción inglesa), lo que instala al profesor como un trabajador público, afectado por su correspondiente división laboral, cuestión, por cierto, que la radical precarización contemporánea hace imposible desconsiderar. Nada de torres de marfil ni castillos bibliotecas. En ese entonces, como hoy, un simple trabajador, para darse forma debió, junto a otros de su mismo oficio, constituirse en comunidad, en una *universitas*, esto es, en un gremio similar al que constituyeron herreros y artesanos. Solo así podían adquirir reconocimiento, que es como decir autonomía y dominio sobre la creación de doctores o, en la lengua del siglo XII, profesores. Pero esta misma comunidad comienza a compartir el trabajo del saber con otras que no necesariamente se dedican a la enseñanza. Academias o Sociedades, les llama Kant (*freie Corporationen*). Finalmente, las comunidades de maestros también forman a “esos otros *letrados* (con estudios) que, al verse revertidos

con un cargo, actúan como instrumentos del gobierno y en provecho propio (no precisamente en aras de la ciencia) [...] de modo que también se les puede llamar *negociantes* [*bussinnesmen*, según la traducción inglesa; *Geschäftsleute* en el original, que también se puede traducir por *empresarios*] o peritos [*Werkkundige*, expertos, donde *werk* se traduce como fábrica] del saber” (*El conflicto* 63). Estos, una vez han obtenido sus títulos, devienen “órganos del gobierno (eclesiásticos, magistrados y médicos)”, de manera que hacen de “mediadores” entre el soberano y el pueblo. Y como tales, no pueden ejercer un uso público de la razón sino privado, pues, como señaló Kant en 1784, no son más que “funcionarios” (28). Y como se adivinará, muchos de estos empresarios del saber se quedan, incluso mucho antes de Kant, pululando en la universidad, en esas facultades llamadas superiores, y, cada vez más, también en las inferiores (las humanidades), haciéndose de sus cátedras y haciendo del saber un fin utilitarista, cuestión que modifica radicalmente la idea de formación. “Desde luego”, señalaba Kant hace más de dos siglos, “las facultades superiores no tienen que responder ante el gobierno sino de la instrucción que imparten públicamente a su clientela” (y aquí emplea nuevamente la palabra *Geschäftsleuten*, o sea, empresarios) (85). Revisada escuetamente esta pequeña pero contundente proclama, no debemos pensar que el giro empresarial que hoy atraviesa a la universidad ya se encontraba en aquellos estudiantes y en aquellos profesores. Sí muestra muy bien Kant que la comercialización siempre ha asediado al pensamiento y ello desde la emergencia de las universidades, incluyendo a los países latinoamericanos, por lo que su condición de ruina le es consustancial.

4. Recuérdese, por ejemplo, que frente a un Estado que impedía la autonomía universitaria y que buscaba formar sus cuadros gubernamentales (aquellos peritos del saber que constituirían lo que Ángel Rama, quizá a partir del mismo Kant, llamó la ciudad letrada), la crítica universitaria era imprescindible. Pero en Chile se estaba lejos de su topografía, pues aquí la fuerza de la Facultad Inferior fue por décadas inexistente, e incluso el modelo universitario humboldtiano tardaría en aparecer. Andrés Bello fundó una universidad donde la filosofía y las humanidades, antes de encargarse libremente de velar por “la verdad de las doctrinas” que se debían admitir racional y no gubernamentalmente, tenían por cometido la formación de un sujeto *ad hoc* a las políticas que implantaba el emergente Estado chileno. Es posible que Bello quisiera otra institución, pero en la práctica es esta la

que tuvo lugar. Por ello su labor prioritaria fue la vigilancia de la política educativa nacional, la que se realizaría a través de una superintendencia, distinta, claro, a la que hoy se pide para regular el mercado educacional. Además, la Facultad de Humanidades, al igual que las nacientes Facultades de Medicina, Leyes y Ciencias Matemáticas y Físicas, tenía entre sus cometidos generar las estadísticas nacionales de sus respectivas áreas, y la estadística, vale recordar, es aquella herramienta que vendría a ocupar un lugar central en la biopolítica decimonónica de Occidente.

5. La Universidad de Chile era entonces una universidad del Estado y para el Estado, que debía encarar los problemas económicos y políticos de la joven y creciente “población chilena”. Sí, Bello era heredero de Condorcet y Talleyrand, pero también de Mill y Bentham. No por nada Patricio Marchant señaló hace casi treinta años que la Universidad de Chile “fue posible porque la realidad misma la hacía necesaria: los discursos en que fundaba su primacía —el positivismo comtiano, primero, y luego la ‘filosofía de los valores’—, no eran meros discursos, sino que constituían momentos esenciales de la realidad chilena” (135). De manera que no fue el modelo de Humboldt ni el de Kant, sino el de Napoleón el que se instauró inicialmente en nuestro país, y desde donde además se tomó la idea de la Superintendencia, pues la docencia no era una prioridad ni una política universitaria, para eso estaba el Instituto Nacional. Las facultades, por lo tanto, se dedicaban a la profundización utilitaria de sus respectivas disciplinas, a promover la ideología del progreso, y, si hubo una facultad superior en el sentido kantiano, esta fue, paradójicamente, la de Filosofía y Humanidades. De manera que si en la Francia napoleónica la educación superior “nunca fue una universidad en el sentido normal, sino más bien una aglomeración de cuerpos docentes proyectados para establecer un monopolio estatal sobre la educación pública” (Ellis 210), lo mismo podemos señalar de Chile. Ello implica que la defensa de la universidad necesita urgentemente su deconstrucción, no para aminorarla sino para encontrar en ella misma las posibilidades de que no esté regida más que por el saber y la crítica. La realización de tal deconstrucción implica reconocer el poder de la ficción, así como la ficción del poder, y ver cómo ficción y poder o poder y ficción han hecho emerger una entidad llamada universidad y le han otorgado sus formas a lo largo de la historia.

6. Lo anteriormente señalado nos lleva a apuntar que creer que la catástrofe de la universidad es un acontecimiento contemporáneo que da lugar a una posuniversidad, tal como ha afirmado Alberto Moreiras, es obliterar radicalmente su historia, e incluso a *la* historia. Si nuestro presente se encuentra arruinado no es porque nuestro pasado no lo haya estado o no lo vaya a estar nuestro futuro. Al contrario, como afirma Antonio Valdecantos, “nuestro presente es tan malo como todos los presentes que fueron y que no merecen nostalgia”, pues “solo comparando unas calamidades con otras cabe adquirir conocimiento de lo singular de la propia” (30-31). La historia, como dice Walter Benjamin, se constituye a partir de ruinas sobre ruinas, pues la historia no es más que “un eterno caducar” (67). Solo una mirada ingenua podría creer que la actual transformación de la universidad, bajo la lógica empresarial, es la primera gran embestida que esta institución debe enfrentar, dando lugar así a una especie de narcisismo de época.

Resta, y esa es nuestra intención aquí, comprender lo singular de la actual ruina universitaria, pues las murallas de la universidad fueron transformadas en escombros no solo por la expansión (y la consecuente apropiación mercantil) de sus conocimientos, sino por el propio principio liberal que propiciaba su campo de acción autónomo, su *laissez-faire*. Así, en el mundo contemporáneo la coincidencia entre los momentos de producción y circulación (de cualquier mercancía, incluidos el saber mismo y quienes lo portan o encarnan) se traduce también en la coincidencia entre universidad y mercado (mercado académico, oferta académica, etc.), arruinándose así la imagen moderna de la universidad.¹ Como efecto de esta convergencia se puede entender la configuración del mercado global universitario surgido en las últimas décadas y que en el siglo XXI está listo para comenzar su propia competencia. Bajo esta nueva “condición desterritorializada”, las novelas que revisaremos en el siguiente apartado nos mostrarán que no solo las labores de investigación, formación y producción o circulación de conocimientos se rigen por el mercado, como revela, por ejemplo, el *boom* del trabajo con conceptos, rápidamente consumibles y reemplazables (subalternidad, decolonialidad, biopolítica, estudios culturales, afectos y un largo etcétera), sino que además la propia administración de las instituciones de educación superior se realiza desde la lógica empresarial.

1 Desarrollo este punto en el artículo titulado “Capital humano”.

II

7. “Lo mismo sucede en todas partes [...]. Es más fácil poner en la calle a un profesor. Es lo que pasa cuando son demasiados los alumnos con becas oficiales” (240). Esta sentencia, a la que hoy estamos más o menos acostumbrados, dada la creciente flexibilización laboral académica y la competencia a la que obliga el modo de financiamiento de lo que se ha dado en llamar mercado universitario, fue realizada por el joven profesor Jim Dixon, personaje de la que ha sido definida por la crítica especializada como una de las principales novelas que inauguran en Inglaterra el subgénero “Academic Novel” (también llamado “Campus Novel”):² *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis. Esta tiene su paralelo estadounidense en la platónica *The Groves of Academe* (1951), de Mary McCarthy. Se trata de ficciones literarias cuya reunión surge a partir tanto de cuestiones estéticas y filosóficas, como sociológicas, dado que lo que cataliza su emergencia es la radical transformación de la topografía universitaria a la que dio lugar el escenario de posguerra y su interés por cartografiarlo. Esa topografía tenía como espacio privilegiado de representación un microcosmos (principalmente anglosajón) alejado de las grandes ciudades, del mundanal ruido urbano, lo que le permitía a estudiantes y profesores dedicar el tiempo, supuestamente de manera exclusiva y sin interrupciones, al estudio y la contemplación, intrigas y envidias mediante.

2 A lo largo de este ensayo, optamos por referirnos a “ficción académica” en lugar de novela de campus o novela académica, dado que estas se restringen a novelas centradas exclusivamente en espacios universitarios cerrados (Baldick 30), como Oxford, mientras que con ficción académica hacemos referencia a novelas y cuentos en los que se representa, así sea tangencialmente, a las figuras de profesor o estudiante. Ello nos permite una mirada literaria más amplia de las transformaciones que hoy afectan a la universidad en su forma moderna. De todas maneras, quien se interese por la noción de novela académica, puede revisar un clásico como *The College Novel in America*, de John O. Lyons, o los ensayos más recientes reunidos, junto a otros de más larga data, por Merritt Moseley en *The Academic Novel: New and Classic Essays*. El trabajo más importante en los últimos años ha sido el de Elaine Showalter, *Faculty Towers*, que citaremos en extenso más adelante. Las novelas académicas, a veces consideradas sinónimo de novelas de campus, constituyen prácticamente un subgénero de las llamadas novelas de universidad (*college novels*). Al respecto, María Nieves Pascual Soler ha escrito en español uno de los pocos trabajos exhaustivos al respecto, su tesis *El otro oficio de los académicos: la novela académica anglo-americana*. Aprovecho para agradecer a María Nieves por haberme compartido este texto.

8. Jim Dixon es el joven profesor al que Kingsley Amis immortalizara en su *Lucky Jim* (llevada al cine tres años después de su publicación por John Boulting), es decir, en un contexto que vio crecer aceleradamente la matrícula universitaria en el mundo anglosajón. “Queremos doscientos maestros este año”, imagina Dixon que dictarán las autoridades: “y estamos decididos a tenerlos” (240). Similar es el caso de la novela de McCarthy, traducida y publicada en Chile hace cincuenta años como *Arboledas universitarias* (1966). En ella leemos: “Por supuesto que los estudiantes, como todo otro estudiante en cualquier lugar [...] estudiaban lo menos posible. Pero la posibilidad de embaucar al tutor variaba de acuerdo a los diferentes departamentos” (72), una situación en la que no había más remedio que la tolerancia, dados “los elevados derechos de matrícula que a su vez eran los que mantenían la universidad” (76). De ahí que cuando algunos profesores insistían en la necesidad de una regulación al respecto, “el presidente y aquellos interiorizados con los problemas presupuestarios sintieran una verdadera furia cuando alguien tenía la temeridad de hacer semejante sugerencia” (76). A pesar de sus diferencias en términos de estilo, forma y argumentos, tanto la novela de Amis como la de McCarthy se ven enfrentadas a un mundo que en pocos años cambió radicalmente el propósito de la universidad, esto es, la profesión del saber, pues si bien en ambas se pone en cuestión la idoneidad de los estudiantes, el foco no radica tanto en ellos como en los profesores, que comenzarán a habitar precariamente su espacio profesional. Se trata de una condición “que provocaba [...], según el temperamento de cada uno, la sensación de encontrarse *fuera de lugar*” (65).³ La universidad dejaba entonces de ser un espacio cerrado para transformarse, cada vez con mayor intensidad, en un espacio conectado con su afuera, casi indiferenciable (en términos operativos) de instituciones contemporáneas dedicadas al comercio, pues aquello que hoy se ha dado en llamar “vinculación con el medio”, eufemismo para referir fundamentalmente la articulación con las empresas, terminará derruyendo sus antiguas murallas hasta el punto de que es el saber mismo el que ha estado siendo desalojado en función de la propagación de habilidades y competencias *ad hoc* a las necesidades del mercado, y de ello dan cuenta informes como *Lo que el trabajo requiere*

3 Énfasis añadido.

de las escuelas o *Guiar el mercado*, elaborado este último en Chile bajo la dirección de José Joaquín Brunner.

9. Al igual que Jim, Henry Mulcahy también sufrirá la inestabilidad laboral y la evaluación continua de su desempeño, así que su éxito dependerá fundamentalmente de la capacidad que tenga para graduar estudiantes. Mulcahy, el más brillante de su departamento, se verá enfrentado a diversos dilemas morales, de los que no siempre saldrá victorioso; es más, luego de enterarse de la posibilidad de no ser recontratado, la desesperación lo llevará al cinismo y la manipulación. Mulcahy es, entonces, el producto de una universidad que lleva a sus académicos a transformarse en sujetos despreciables, sin importarle cuán despreciable sea también la graduación de estudiantes que apenas se han interesado por sus estudios. En *Arboledas universitarias* se deja en claro que el saber ya no es un requisito para la universidad, puesto que ha sido reemplazado por fines utilitaristas y pragmáticos a los que solo interesa lo que tiene que ver con el dinero. Así lo expresa también un grupo de profesores europeos reunidos por Nabokov en la novela *Pnin* (1957), cuando se quejan y hacen “gestos decepcionados al referirse ‘al típico universitario norteamericano’, que no sabe nada de geografía, es inmune al ruido y cree que su educación no es más que un medio de conseguir a medio plazo un empleo bien remunerado” (121). De manera que el profesor Timofey Pnin —como sus colegas de las novelas ya mencionadas— también habita la precarización laboral como norma, y si insistimos en ello no es porque nos interese recalcar la desgana o las tretas estudiantiles, sino ver cómo tal afección se instala como una constante y obliga a traspasar la responsabilidad del aprendizaje al cuerpo académico, pues el hecho de que los estudiantes no aprueben sus exámenes (como muestran estas novelas) se debe, a juicio de las autoridades, a que se carece de las habilidades para hacer que aprendan. Todo esto no es sino el síntoma de una crisis no moderna de la universidad moderna, como le llamó Willy Thayer, por lo que inicialmente estas ficciones académicas se atuvieron a ironizar —cuando no a satirizar— la universidad que estaba emergiendo hacia la segunda mitad del siglo xx.

10. Una respuesta distinta, aunque igual de preocupada, fue *The Master*, de C. P. Snow (1951), que hizo de la imagen de la torre de marfil, tan efectiva para estereotipar al mundo intelectual, una dulce nostalgia con la cual mantener una idealización: la utopía —como diría Elaine Showalter— de

una universidad que solo existía como un recuerdo imaginado. De manera que la ficción académica que surge por aquellos años dio lugar a una representación en la que ese mundo universitario que vivía “con sus propias reglas y tradiciones, distanciado del sofocante mundo exterior” (Showalter 14), comenzaba a transformarse en ruinas. Por ello es que, para Showalter, *The Master* es “una de las novelas académicas más reverentes, idílicas y utópicas que jamás se hayan escrito”, puesto que su héroe, Lewis Eliot, que trabaja en una universidad tipo Oxbridge, ha imaginado a la vida académica como “una de las vidas más felices y significativas que un hombre pueda tener” (14). Sin embargo, esta idealización del pasado de Snow contrasta radicalmente con la Universidad de Oxford (re)presentada por el narrador de *Todas las almas* (1989), de Javier Marías, donde la sublime ciudad universitaria de antaño ha terminado siendo acosada por violentos vagabundos que asedian a sus transeúntes, por lo general estudiantes a los que “se les olvida el noventa y cinco por ciento de las maravillas que nos escuchan, y que nuestros brillantes hallazgos solo los deslumbran durante unos minutos, más o menos hasta el final de la clase” (21). Y entre esos vagabundos, que a todo esto no son los únicos culpables de transformar esa ciudad “conservada en almíbar” en una “ciudad inhóspita” (15), se encuentra uno que otro exprofesor. Quizá haya contribuido a la pérdida de su aura el hecho de que, también aquí, el saber ya no es relevante: “lo único que interesa de veras en Oxford”, acusa un colega del narrador, “es el dinero, seguido de la información, que es siempre un medio de obtener dinero” (39). Y a ello habría que agregar, por supuesto, el sexo, pues hay quienes lo prefieren al dinero: “nadie piensa en otra cosa que en mujeres y hombres”, comenta quien es a la sazón un antiguo profesor oxoniense, para el que “la totalidad del día es un trámite para detenerse en un momento dado y dedicarse a pensar en ellos [los hombres]”: “los paréntesis no son ellos, sino las clases y las investigaciones, las lecturas y los escritos, las conferencias y las ceremonias [...] la totalidad de lo que aquí consideramos la actividad” (88). He ahí lo que posiblemente lleva al narrador a señalar que “Oxford es, sin duda, una de las ciudades del mundo en la que menos se trabaja” (10), pero la verdad es que es difícil concordar con esta afirmación, pues, como veremos más adelante, en *Todas las almas* el trabajo intelectual no es, a fin de cuentas, considerado como trabajo, entendido este como la actividad realizada por aquellos que no hacen del pensamiento un ejercicio para supervivir. De modo que aquí estamos frente a la clásica distinción

entre trabajo productivo (material) y trabajo improductivo (inmaterial, intelectual), distinción que ya Kant había puesto en cuestión. Además, esta distinción es precisamente la que en nuestra contemporaneidad es insostenible, pues el llamado posfordismo la ha abolido, a la vez que ha transformado a la universidad, en tanto institución rectora de la verdad y la crítica, en un lugar central para los procesos de producción y acumulación de capital;⁴ ello es posible porque hoy el saber es un producto de consumo como cualquier otro, pero no exactamente como cualquier otro, dado que el saber es uno de los bienes cuya explotación genera mayores niveles de riqueza a nivel global, y de ahí el despliegue de nociones como capitalismo académico o cognitivo.⁵

11. Pero si al inicio de la ficción académica, en los años cincuenta, se produjo una mirada irónica del microcosmos universitario (a excepción de Snow), centrada fundamentalmente en la figuración de profesores de literatura, las dos décadas siguientes comenzarán a dar muestras de una mayor diversificación hasta el punto de figurar una universidad que muchos nostálgicos no reconocerían. En los sesenta y setenta, este tipo de ficción se extendió hasta incluir (bastantes veces) no solo la figura del trabajo académico tradicional (filosófico o literario), sino también el administrativo (*Una nueva vida*, 1961, de Bernard Malamud), el doctoral (*La caída del museo británico*, 1965, de David Lodge), o el sociológico (*El dueño de la historia*, 1975, de Malcolm Bradbury). Ahora la ficción académica amplía sus problemáticas y formas al incorporar la especulación sobre la historia y la cambiante situación del profesor, que ya no estará necesariamente inscrito en las universidades de renombre y alejadas de la urbe, sino en nuevos proyectos arquitectónicos que buscan, como los grandes centros comerciales, lugares estratégicos para su instalación.

12. Es interesante constatar que este desplazamiento representacional de la ficción académica también se debió a un cierto agotamiento producido por su mismo éxito, dado que temas y motivos comenzaban a repetirse. Sin embargo, este impase da cuenta de qué trató profusamente el inicio de la crisis universitaria, y lo hizo de tal forma que si hoy la revisitamos es porque reconocemos en ella nuestra condición de ruina contemporánea.

4 Al respecto, véase el ensayo “Arte, trabajo, universidad”.

5 Véanse los ensayos recogidos en *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber* y en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*.

La novela de campus debió, entonces, reinventarse luego de su aparición, como lo muestra magistralmente la obra de David Lodge, quizá uno de sus autores más representativos. Tal reinvención permitirá, en consecuencia, que la “novela de campus experimente y juegue con el género de la ficción misma, comente sobre cuestiones contemporáneas, satirice los estereotipos profesionales y las tendencias de la educación, a la vez que exprese el dolor de los intelectuales llamados a medirse contra otros y contra sus propias expectativas de brillantez” (Showalter 4).⁶ Para David Bevan, quien editó uno de los principales libros de crítica dedicados al subgénero, este cambio salvó al género de agotarse, lo salvó de la “autoflagelación y la repetición”, y lo hizo al inscribir en las obras “el reconocimiento de los procesos históricos” (4), esto es, al redescubrir que la universidad no estaba separada del mundo que le rodeaba, sino completamente inmersa en él.

13. Los años setenta serán para las metrópolis aquellos en los que una nueva masificación universitaria tendrá lugar, pero ya no solo a través de la ampliación de la matrícula, sino también mediante la creación de nuevas universidades. En este contexto, *El dueño de la historia* (1975), obra de Malcolm Bradbury —cuyo título en inglés, *The History Man*, hace una referencia directa a Hegel, que será abundantemente citado— ambientada en 1972, aparece como una de las pocas ficciones capaces de dar cuenta apropiadamente del giro que está sufriendo la institución universitaria, al configurar la ficticia University of Watermouth, una universidad que a diferencia de las representadas una o dos décadas atrás, está completamente inmersa en el mundo. De ahí que su personaje central, Howard Kirks, sea un importante profesor de sociología, esto es, un “teórico de la sociabilidad”, y no un profesor de literatura que habita (supuestamente) un microcosmos que responde al nombre inglés de *library*. Pero, por otra parte, esta imaginaria universidad es, también, una sátira de las “Glass and Steel Universities”, universidades de vidrio y acero, edificios transparentes que se asemejan más a un *mall* que a un lugar amurallado que, cual biblioteca, profesa y difunde el saber. La University of Watermouth tiene algo del famoso hotel Bonaventura, pues se trata de una arquitectura que recuerda los análisis de Fredric Jameson respecto a la configuración del espacio posmoderno, que alberga esas construcciones que realizaron una “destrucción virtual de la

6 Cita levemente modificada.

vieja ciudad fabril a través de la proliferación de cajas de vidrio y de edificios altos” (83), para dar paso a una ciudad donde el trabajo se transformará en eso que hoy se llama “emprendimiento”, una innovación propia de una época dominada por el *management*.

14. En la University of Watermouth, lo más sobresaliente es la gran torre de cristal en la que se aloja el Departamento de Ciencias Sociales, “una casa de la innovación, el progreso y la imaginación”, al decir de Showalter, para quien “en las novelas de los años setenta el cristal llega a constituirse en una metáfora para un nuevo yo académico” (50). Como señala uno de sus personajes, Millington Harsent, “especialista en ciencias de la educación” y vicerrector de la universidad, “esto es la génesis” de una nueva subjetividad, y para comprobarlo le entrega a Howard un folleto especial, “un elegante documento impreso en papel gris, y escrito cinco años antes, cuando todo había apenas empezado” (Bradbury 101), cuando Jop Kaakinen, el gran arquitecto finlandés contratado para diseñar la universidad del mañana (nuestro presente) —esa verdadera “ciudad futurista”—, recién iniciaba su radical transformación de los antiguos edificios decimonónicos. Y en el folleto leemos:

No estamos solos al construir los nuevos edificios; pues también creamos nuevas formas y espacios que han de ser los nuevos estilos de contacto humano. Pues una arquitectura es una sociedad, y aquí estamos edificando la sociedad del moderno mundo de hoy. (84)

En consecuencia, Howard, acertadamente, afirmará que hacia fines de los años setenta la universidad se ha transformado ya en “una metáfora para nuestro tiempo” (46), sentencia que entronca visionariamente con otra que el colectivo Edu-Factory formulara hace tan solo unos años: “Lo que una vez fue la fábrica, hoy es la universidad”.

15. Si la fábrica dio lugar a una forma de subjetividad de la que *Tiempos modernos* de Chaplin representa su gran modelo, la universidad contemporánea pertenece entonces al modo de producción llamado posfordista, un modo radicalmente heterogéneo al que le precedió, centrado en el consumidor (estudiante), la tecnología (TICS) y los servicios (educación). Mientras aquella se caracterizó por habitar un modelo disciplinante, donde el encierro y la *modelación* eran sus estrategias, esta opera al aire

libre y mediante la *modulación* (Deleuze). De ahí que la insistencia en una arquitectura que tome la transparencia del vidrio como principal elemento ofrezca, según Octavi Comeron,

una imagen de hasta qué punto, en la era de la información y la economía global, incluso lo que históricamente había sido el máximo exponente del trabajo material (la fabricación de automóviles) se encuentra inmerso en un acelerado proceso de fusión con el orden simbólico. La fábrica pasa a ser un espacio abierto y atractivo —y deviene una imagen: una vitrina que exhibe espectacularmente ese trabajo productivo que la modernidad había aprendido a ocultar. (23)

La importancia de esta mutación estriba, como veremos más adelante, en la disolución radical de la temporalidad moderna, aquella que distinguía o que diferenciaba el tiempo laboral del tiempo dedicado al ocio, disolución que a su vez conlleva la ruina de otras fronteras: la de lo público y lo privado, la de lo material y lo inmaterial, y la de la producción y el consumo. La transparencia del cristal universitario no solo devela un nuevo modo de producción (y acumulación), sino que también inscribe de lleno al saber en el ámbito del consumo, entrando así a compartir el mismo código mercantil que rige para cualquier producto, trátase de un auto o de una computadora: el saber es, por tanto, un producto más y como tal se compra, pues así lo afirman los dispositivos ficcionales con que opera hoy la universidad gerencial: calidad, crédito o capital humano, término este que va de la mano con el de emprendimiento (Rodríguez Freire, “Notas sobre”).

16. Posiblemente David Lodge es quien mejor ha ficcionalizado esta nueva condición universitaria, llegando incluso a hacer de ella el argumento central de la mayoría de sus novelas. Ya en una de sus primeras obras, *La caída del museo británico* (*The British Museum is Falling Down*), de 1965, leemos el principal consejo que un director de tesis tiene para su doctorando: “¡Publique! ¡Publique o muérase! Así es como funciona el mundo académico en nuestros días” (92). Aunque quizá sea en *El mundo es un pañuelo* (*Small World*), de 1984, donde Lodge logra dar cuenta del gran impacto que el escenario *post* ha tenido en la topografía universitaria, pues en esta novela inscribe lo que a su juicio son los elementos catalizadores de una nueva condición académica, por lo que vale la pena citarlo en extenso:

En el mundo moderno la información es mucho más portátil que antes. Y la gente también. *Ergo*, ya no es necesario guardar la información en un edificio, ni mantener a los mejores alumnos encerrados en un campus. Hay tres cosas que han provocado una revolución en la vida académica durante los últimos veinte años, aunque muy pocos se hayan dado cuenta: los viajes en reactor, los teléfonos de marcado directo y la fotocopidora. Hoy en día, los sabios no han de trabajar en la misma institución para intercambiar sus impresiones, pues se llaman unos a otros o se encuentran en los congresos internacionales. Y ya no han de buscar los datos en los estantes de las bibliotecas, pues todo artículo o libro que les parece interesante lo hacen fotocopiar y lo leen en casa. O en el avión que les lleva al siguiente congreso. Yo trabajo sobre todo en casa o en los aviones, últimamente. Rara vez entro en la universidad [...]. Mientras tenga usted acceso a un teléfono, a una fotocopidora y a un fondo de ayuda para seminarios y congresos, estará perfectamente, estará enchufado en la única universidad que en realidad importa: el campus global [...]. Los tiempos del campus individual, estático, han terminado. (67-68, 90)

17. Si bien la descripción de Lodge resulta un tanto caricaturesca —aun más si consideramos que desde hace ya varios años internet ha tornado innecesarios el teléfono, la fotocopidora y hasta el avión, pues gracias a la telecomunicación ya no es necesario viajar para estar “presente” en algún congreso o conferencia—, acierta al señalar que esta revolución ha dado lugar a una universidad global que terminó arruinando las victorianas murallas que, cual abadía, resguardaban los estantes que ordenaban y clasificaban el saber. Se trata de una universidad a cuyo fortalecimiento contribuye el actual sistema de créditos transferibles y donde su inscripción en nuestros escenarios tiene la impronta (la prepotencia) no de la Unesco sino del Banco Mundial. Y en esta nueva universidad será la fama que construye el dinero, más que el reconocimiento de los pares, el motor que moverá a la *intelligentsia*: “Antes de retirarme, quiero ser el profesor de inglés mejor pagado del mundo” (66) señala Zapp Morris, personaje central de *El mundo es un pañuelo*, un teórico que va abrazando los conceptos que la moda coloca cada cierto y rutinario tiempo a su disposición, dado que estos, los conceptos, operan también bajo la lógica del “ciclo de vida de un producto”, esto es, duran lo que la rentabilidad del mercado académico les permita.

18. Lo que sigue entonces es la ruina de las categorías modernas con que operaba el pensamiento, pero también de la topografía universitaria del campus, un proceso que transformará las imágenes del trabajo académico hasta el punto de hacer antagónicas para el presente figuras cuya erudición (como la de Walter Benjamin o la de Erich Auerbach, por poner unos ejemplos) hoy resulta superflua, cuando no innecesaria, dado que el conocimiento ha sido reemplazado por las competencias. Quizá la mejor síntesis de este enfrentamiento se encuentre en la película *Pie de página* (2013), de Joseph Cedar, que pone en juego, frente a frente, dos estilos académicos, el de un filólogo metódico, erudito y paciente, pero sin reconocimiento, y el de su hijo, también filólogo, pero negligente y desordenado, aunque famoso, y que viaja por el mundo dando conferencias sobre temas tan llamativos como la cocina en la tradición hebrea, mientras su padre ha pasado más de treinta años estudiando pequeñas variaciones del Talmud.

19. De manera que entre los años sesenta y noventa, tras el efecto de los cambios acaecidos luego del inicio de la novela de campus, la figuración de la universidad y del trabajo que en ella se realiza va mutando junto con el mundo que la va leyendo, ello, posiblemente, porque las universidades se han ido convirtiendo en auténticas empresas del saber —de ahí el *boom* del término capitalismo académico (Slaughter y Leslie) hoy en día— y, como tales, han dado lugar a un modelo universitario fuertemente inscrito en el rendimiento y el utilitarismo de los saberes expertos —como el del sociólogo de Bradbury— y flexibilizados.

Por otra parte, el aumento exponencial de la población estudiantil, un crecimiento que en América Latina comenzó a vivirse fuertemente a partir de los años noventa (y que no ha parado), permite que el llamado mercado académico diagrame un tipo de oferta orientada específicamente a un sujeto que ya no será identificado como estudiante, sino como cliente, cuestiones estas que aparecen ficcionalizadas espléndidamente en el relato “Larga distancia”, de Alejandro Zambra (2013): un joven académico se gana la vida trabajando durante la noche de telefonista para una empresa de seguros de viajes, mientras en tardes vespertinas hace de profesor taxi en un Centro de Formación Técnica. Solo en las mañanas, porque duerme, no tiene que satisfacer usuarios. Si bien Zambra no se refiere a los alumnos como clientes, el paralelo establecido entre sus dos trabajos sí lo hace:

Mis alumnos eran todos mayores que yo: tenían al menos treinta años y hasta cincuenta, trabajaban todo el día y pagaban con muchísimo esfuerzo sus carreras de Administración de empresas, Contabilidad, Secretariado o Turismo. Yo debía enseñarles ‘Técnicas de la expresión escrita’, según un programa muy rígido y anticuado. (84)

Pero las leyes del mercado, y la impunidad que lo protege, permiten que, ante fallas del producto, los consumidores de lo que podríamos llamar *fast knowledge* deban recurrir al Servicio Nacional del Consumidor (Sernac) antes que al Ministerio de Educación; aunque de esto no habla Zambra sí instala las condiciones para imaginarlo:

Llegué el lunes con el tiempo justo para tomar mi carpeta e ir a la sala, pero el edificio estaba cerrado e incluso acababan de cerrar la fachada. El instituto no existía más. Me lo explicaron los alumnos, desolados. Habían pagado sus mensualidades e incluso varios de ellos el año completo, por adelantado, para aprovechar un descuento. (90)

Y si dejaron sin edificio (y sin título) a estos “alumnos”, los profesores no estaban en mejores condiciones: “me debían un mes de sueldo, pero cuando intenté juntarme con los demás profesores no tuve ninguna suerte [...] preferían no reclamar, porque también trabajaban en otros institutos y no querían tomar fama de conflictivos” (92).

20. “Larga distancia” pone en escena la condición precaria del saber contemporáneo, pues esta afecta de la misma manera a la universidad que a las otras instituciones de educación superior; en tal sentido este libro es demoledor. Si el promedio de los profesores del sistema universitario chileno que no tienen trabajo fijo (que trabaja *part-time*) supera el 60%, no es difícil vislumbrar (ni corroborar) que hay universidades, institutos o centros de formación técnica donde esta cifra aumenta hasta el 90% y como no es factible conseguir “horas” con tan solo solicitarlas, se genera un profesorado zombi que recorre la ciudad de un extremo a otro y, con suerte, repitiendo clases. Digo “con suerte”, pues Julián, personaje de *La vida privada de los árboles* —segunda novela de Zambra— no la tiene:

Es profesor de literatura en cuatro universidades de Santiago. Hubiera querido ceñirse a una especialidad, pero la ley de la oferta y la demanda lo ha obligado a ser versátil: hace clases de literatura norteamericana y de literatura hispanoamericana y hasta de poesía italiana, a pesar de que no habla italiano. (26)

Y cuando Julián está en apuros económicos o simplemente necesita más dinero para pagar el arriendo de su casa, se verá obligado “a pedir más clases” (35). De manera que Julián (como Zambra en algún momento) “es profesor, y escritor de domingo” (27), escribe o solo tiene tiempo para escribir aquel día, y lo hace de la misma manera que otros dedican su descanso para beber o maestrear. Hoy en día ser profesor universitario no entraña ningún lugar de autoridad o prestigio; ser profesor es una de las tantas formas de interactuar en y con el mercado, esto es, con el capital. En un relato incluido en *El estado de la cuestión*, Kato Ramone lo explicita al deshacer “una especie de cliché de familia de clase media bien constituida”, clase de la que hoy proviene gran parte del ejército académico flexibilizado: “hijo único y con padres orgullosos de que sea profesor universitario. [Pero este profesor tiene muy claro el lugar que le ha tocado en suerte]. Él es más medurado y sabe lo que pesa: nada” (76).

21. *Nada*. Nada porque la universidad ya no es un lugar donde el saber constituya un eje articulador, ni tampoco “un semillero de sujetos modernos”, como se dice nostálgicamente por ahí. Gracias al feroz sistema de financiamiento que impuso la dictadura de Pinochet y solidificó la concertación, la universidad busca las formas de sobrevivir a las leyes de la competencia, razón por la cual ha hecho del *management* su *modus operandi* o *vivendi*, pues su mayor preocupación, más que el conocimiento y la ciencia, es aquello que los economistas llaman el punto de equilibrio. Tal proceder explica la urgencia con que actualmente se habla de la extensión o vinculación con el medio, pues lo que se espera este último es que contribuya a que los ingresos totales superen a los costos totales. En *Donde van a morir los elefantes* (1995), quizá sin proponérselo, José Donoso retrata ejemplarmente este punto. Un joven profesor es contratado por una universidad del medio oeste estadounidense que tiene una de las bibliotecas más concurridas... por los turistas:

Esta biblioteca, con su imponente sala de lectura... era el orgullo de la universidad. No porque estuviera mejor surtida que otras o contara con incunables preciosos y primeras ediciones raras, sino más bien porque había llegado a ser la baza principal en el juego académico que propiciaba el auge de las vanguardias. (81)

Pero aquí las vanguardias se reducían a un movimiento artístico llamado “concreto hechizado”, cuya obra maestra era una instalación *kitsch* de

árboles tumbados, columnas truncas, acueductos en ruinas, arcos semiderruidos, por donde trepaba una vegetación creada con materiales manifiestamente artificiosos: plástico, polietileno, cartón-piedra, tela pintada [...] una realidad más real que la real... preparada no por técnicos y utileros entrenados en la Scala de Milán o las *batteghe* de Florencia, sino en Hollywood y Orlando. (82)

Aquí Donoso figura una universidad que bien podríamos llamar plástica, un simulacro donde el espectáculo ha reemplazado a la lectura, “una realidad más real que la real” pues en ella vivimos.

22. Por otra parte, el sugerente título de *Donde van a morir los elefantes* plantea la universidad como un moridero intelectual, pues los elefantes son los académicos. En esta representación no se distancia mucho Bolaño, quien, en “La parte de los críticos”, presenta a los profesores universitarios como inoperantes, pues como si se tratara de un chiste (“clásico”), nos encontramos con que un francés, un italiano, un español y una inglesa forman el círculo académico de hierro que defiende y promociona la obra de un escritor mediocre, pero al que están por darle el Premio Nobel y, como nadie es profeta en su tierra, Benno von Archimboldi recibe primero el reconocimiento extranjero, antes que el de su patria. Pero lo paradójico es que Jean Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton, especie de críticos posnacionales, tienen poco o nada que ver con tal premio, pues siempre la laureada noticia, que se reiterará durante varios años, les llega sin que ellos hayan tenido alguna incidencia, es más, parece que su apasionada lectura “crítica” tiene una ínfima relevancia en la circulación de la obra de Archimboldi, de modo que, como diría Bolaño, sus combates resultan poco más que ejercicios de esgrima.

23. Por lo visto, parece ser que la novela, que la narrativa, cual Proteo, ha sido capaz de dar cuenta de un mundo universitario proteico, y por ello debemos agradecerle, incluso más porque la tarea no ha sido fácil ni percibida, algunas veces, como necesaria o relevante. Esta ficción académica ha logrado, posiblemente sin pretenderlo, develar la catástrofe del saber y en ello posiblemente se haya adelantado a otras ficciones. Sin embargo, ahora se hace imperioso tomar distancia de una particular mirada que se inscribe en sus recorridos, pues gran parte de las ficciones académicas literarias parece reinstalar el cliché que afirma un pasado glorioso ante un presente decadente. Bradbury lo hace explícito en sus ataques al feminismo y al pensamiento crítico, mientras Lodge lo hace ridiculizando a quienes defienden la necesidad del trabajo teórico, en especial el llamado posestructuralista: “¿Una teoría? [...] Cuando la oigo, echo mano a mi revolver” (Lodge, *El mundo* 44) señala Philip Swallow, contrincante del deconstruccionista Morris Zapp. En estos dos novelistas, los principales del mundo inglés dedicados a la novela de campus, la crítica a las transformaciones universitarias se torna defensa de los valores humanistas tradicionales, asociados, por lo general, a una clase social privilegiada a la que la democratización del saber parece disgustarle.⁷ Más que sentir nostalgia por un modelo de universidad que se pierde, nos encontramos en un momento en el que se puede reimaginar la profesión del saber más allá de sus condiciones de soberanía moderna, un momento radical para una nueva universidad y, sobre todo, para unas nuevas humanidades (Derrida, “Incondicionalidad”).

24. La modernización capitalista, señaló al respecto Terry Eagleton, socaba a las humanidades tradicionales, pero a pesar de ello sus valores, parecen desear Bradbury y Lodge, perviven y mantienen una especie de reservorio moral que la sociedad contemporánea no puede simplemente despachar. El filme *Pie de página* parece tomar distancia de este lugar común, incitándonos a imaginar una universidad que no se construya de pretéritos sino de una incondicionalidad que habrá que inventar, pues a pesar del antagonismo, padre (vieja escuela) e hijo (universidad contemporánea) buscan los honores y laureles de la academia, aunque para ello la verdad, supuesta *alma mater* del quehacer universitario, deba ser obliterada. En otras palabras, Cedar pone en escena que en el mundo universitario, en general, no se busca la

7 Al respecto, véase la crítica a Lodge (y a Bradbury) realizada por Terry Eagleton en “The silences of David Lodge”.

verdad sino el reconocimiento, aunque se afirme lo contrario: el saber es y ha sido, por tanto, un medio para satisfacer la vanidad y la egolatría, lo que recuerda una entrañable sentencia de Balzac: “hay que dejar la vanidad a los que no tienen otra cosa que exhibir”. Si hoy la vanidad se encuentra en alza, posiblemente se deba no a que antes no haya existido, sino a que el saber es cada vez más irrelevante al creérselo tan solo información, y quienes hacen *como si* lo detentaran, juegan la ficción de una academia *producida* por otro tipo de ficciones.

III

El Señor Shakespeare le habla a través de trescientos años,
señor Stoner, ¿le escucha?
John Williams, *Stoner*

25. Si es dable imaginar que una ficción pueda ser transformada apelando a otra ficción, entonces debemos procurarnos un tipo de escritura que dé lugar a una subjetividad no emprendedora, no sujeta al código del *management*. No hacerlo, no afirmar que las ficciones neoliberales son una invención y, como tal, una arbitrariedad posible de obliterar, nos lleva, como afirmó Frank Kermode, a mitificarla: “Las ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se las considera conscientemente como invenciones [*fictive*]” (46). Quisiera aventurar que la ficción que puede desestabilizar a esa otra que prácticamente se nos impone como mito al impedir la posibilidad de su transformación, existe desde hace siglos y nunca ha dejado de hablarnos, de interpelarnos, y en ello la universidad ha tenido un rol fundamental al ser una de sus principales anfitrionas... Pero se la escucha cada vez menos, puesto que las condiciones de su posibilidad han sido trastocadas, hasta el punto de considerársela ruido cuando se la compara con la armonía literaria que fomenta el mercado editorial dominante, o cuando la universidad comienza a desplazarla en función de potenciar saberes expertos de mayor “utilidad”. Lo interesante es que este tipo de ficción también existe hoy, como nosotros, sus lectores, al interior del mercado, pues es necesario reconocer que vivimos en sus entrañas, que no hay afuera, que el mercado lo ha permeado todo, pero no hasta el punto de lograr una hegemonía imposible de contestar. Esa ficción corresponde a una cierta literatura,

aquella capaz de confrontar al mercado habitándolo de tal manera que logra subvertir su capacidad axiomatizadora, al dar lugar a la posibilidad de una subjetividad crítica. Si Borges está en lo cierto, al componer una temporalidad infinita con infinitas circunstancias, Homero retorna una y otra vez gracias a que hizo de aquello que hoy aún llamamos literatura su heredera, otorgándole el carácter casi religioso que la determina. Así que, si religión viene de *religare*, como recordó Walter Benjamin, de unir aquello que se extiende por los siglos, la literatura entonces contiene una cierta experiencia milenaria, sobre la que se desdobra infinitamente a sí misma y a sus lectores, permitiendo así la emergencia de una actitud crítica para con el presente. Esta actitud ya la hemos visto, la hemos leído, es la actitud de Baudelaire ante su propio tiempo, como nos lo recordó hace casi tres décadas Michel Foucault, cuando señalaba que la crítica consiste en “la actitud que permite captar lo que hay de ‘heroico’ en el momento presente” (“¿Qué es la ilustración?” 342), aunque se trata de una heroización irónica, pues no consiste en sacralizar momento o sujeto alguno, sino en captar muy bien el momento de interés, en reinsertar lo poético, y en imaginar el presente “de otra manera de la que es y en transformarlo” (344).⁸

26. En *La ciudad ausente* (1992), Ricardo Piglia refiere que Macedonio Fernández dijo que “la primera obra anticipa todas las que siguen” (42), sentencia que guarda la forma que encontramos para llamar a ese impulso ficcional que, habitando y circulando por el mercado, se le resiste, y no siempre consciente de su potencia, dado que la política que esta ficción porta no tiene que ver con un discurso, ni siquiera con un mensaje sobre la política (o lo político); lo hace porque mientras el mercado reifica el pasado, al hacerlo disponible para el consumo, la literatura podría, eventualmente, incluso virtualmente, darle vida, vivificarlo. En su libro, Piglia recuerda que la *Gesta Romanorum*, el libro de *exempla* medievales más popular de su época, tenía a Virgilio por mago, puesto que esculpía estatuas que retenían el alma de sus amigos muertos: “la capacidad de animar lo inanimado es una facultad asociada a la idea del taumaturgo y a los poderes del mago”.

8 Foucault señala al respecto: “Finalmente añadiré solo una palabra. Baudelaire no concibe que esta heroización irónica del presente, este juego de la libertad con lo real para su transfiguración, esta elaboración ascética de sí, puedan tener lugar en la sociedad misma o en el cuerpo político. No se pueden producir más que en un lugar diferente al que Baudelaire denomina el arte” (“¿Qué es la ilustración?” 344-345).

Una nota a una edición inglesa de la *Gesta* recuerda que Virgilio era llamado *Magistrum Virgilium*, con lo que se quería significar “hábil en las ciencias ocultas”, precisamente aquellas que mediante los libros, esas mágicas estatuas esculpidas con letras, permitían que la vida continuara. En este mismo sentido es que Piglia refiere que, en egipcio, escultor significa “el que mantiene la vida” (59). No es extraño ni casual, entonces, que Dante tuviera como guía en el infierno a este nigromante o que Arturo Belano, *alter ego* de Roberto Bolaño, realizara sus aventuras junto a Ulises Lima.

27. Teniendo en cuenta que la noción de espectro está ligada fuertemente a la de literatura, como lo recuerda también el castillo que Homero rige en el infierno dantesco, algunos pasajes de la novela *Stoner* (1965), de John Williams, resultan conmovedores:

El pasado se aparecía [para el joven William Stoner] desde la oscuridad en la que permanecía y los muertos volvían a la vida ante él, así el pasado y los muertos fluían hacia el presente entre los vivos, de manera que, por un instante, tenía una visión de densidad en la que se compactaba y de la que no podía escapar. Tristán e Isolda la Justa, desfilaban ante él; Paolo y Francesca giraban en la ardiente oscuridad; Helena y el deslumbrante Paris, con la amargura en sus rostros por las consecuencias de sus actos, surgían de la penumbra [...]. [Y] mientras lidiaba [en su primeros años de universidad] contra el poder de la literatura que había estudiado e intentaba entender su naturaleza era consciente del cambio constante en su interior y, mientras era consciente de ello, salía de sí mismo y entraba en el mundo que le contenía, de manera que sabía que el poema de Milton que había leído o el ensayo de Bacon o el drama de Ben Jonson cambiaban el mundo del que eran sujetos, y lo cambiaban por su dependencia con él. (20, 30)

28. Hijo de padres campesinos que lo enviaron a la universidad para que se formara como ingeniero agrícola, teniendo así la esperanza de un mejor futuro, Stoner terminará optando por un camino mucho más intempestivo. Aquel viaje hacia el saber era, literalmente, su primer viaje, pues nunca antes se había alejado tanto del campo, como del tipo de trabajo que para producir la tierra se necesitaba. Su contacto con una nueva arquitectura lo conmovió, pero aún más lo haría el estudio de la literatura inglesa, asignatura que mayor dificultad le presentó en sus inicios, pues “las palabras que leía

eran solo palabras en páginas y no podía ver la utilidad de lo que hacía” (16), y quizá por ello es que el inglés “le preocupaba y le inquietaba más que ninguna otra cosa” (15). Y así fue como gracias a este traspie comenzó a tomar más cursos humanistas:

El segundo semestre [...] abandonó las asignaturas de ciencias e interrumpió sus estudios en la Facultad de Agricultura. Asistió a cursos de introducción a la filosofía y a la historia antigua [...]. [Hasta que, sin imaginarlo] tomó conciencia de sí mismo como nunca antes. (19)

La literatura lo había llevado, paradójicamente sin darse cuenta, a transformarse en un sujeto ético con la fuerza necesaria para constituirse a sí mismo. El que no lo percibiera da cuenta del poder de la ficción literaria, capaz de hacer emerger *imperceptiblemente* una potencia subjetiva que se da forma a sí misma. “Usted va a ser profesor”, le espeta Archer Sloane, el encargado de enseñarle literatura inglesa.

Stoner se sentía suspendido en el aire y oyó su voz preguntar: ‘¿Está seguro?’
‘Estoy seguro’, dijo Sloane suavemente.
‘Es amor, señor Stoner’, dijo Sloane jovial. ‘Usted está enamorado. Así de sencillo.’ (24)

Estar enamorado de la literatura, incluso a través de la literatura... Cómo no recordar una vez más a Paolo y Francesca, que en el infierno cuentan sus amores y desgracias a Dante, pues el amor les condujo a la muerte:

Leíamos un día por deleite,
cómo hería el amor a Lanzarote,
solos los dos y sin recelo alguno.
Muchas veces los ojos suspendieron
la lectura, y el rostro emblanquecía,
pero tan solo nos venció un pasaje.
Al leer que la risa deseada
era besada por tan gran amante,
este, que de mí nunca ha de apartarse,
la boca me besó, todo él temblando.

Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
no seguimos leyendo ya ese día. (127-138)

29. “Dejan caer el libro, porque ya saben que son las personas del libro”, escribió poéticamente Borges (323). Y ese libro no es otro que el que Chrétien de Troyes escribiera alrededor de 120 años antes de que Dante diera a la luz el suyo, y nos hablara de la fuerza de la lectura, esto es, de la literatura, pues “otro libro”, concluye Borges, “hará que los hombres, sueños también, los sueñen” (323). Y así fue: un sueño llamado Stoner soñará —*revivirá*— en el siglo xx a estos enamorados que en el infierno gozan de una libertad que en la Tierra se les habría negado. Reflexionando sobre “el hecho de que la literatura rechaza de manera fundamental la utilidad”, George Bataille diría que “lo que entonces obliga a amar es esa libertad riesgosa, altiva y sin límites que a veces lleva a morir” (18). La literatura se trata, entonces, de una fuerza sin garantías, dado que descubrir gracias a ella que el único tesoro por el que vale la pena morir no nos lleva al paraíso, obliga a enfrentársele con valentía. En otras palabras, la literatura, que también podemos llamar libertad, se encuentra del lado de lo improductivo si hemos de mirarla desde el registro económico, dado que este, afirma nuevamente Bataille, reduce “la actividad humana a la producción y a la conservación de bienes. Reconoce que la finalidad de la vida humana es desarrollarse, es decir, incrementar y conservar las riquezas” (36). Nada más alejado de la literatura que desafía la servidumbre, de manera que si la universidad —y sobre todo quienes la habitan— apuesta por la libertad, apuesta entonces por una cierta improductividad, y digo “cierta” pues la economía en sí no es lo que arruina al saber (o a la historia), lo que lo arruina es aquella de sus ramas que para mantener su libertad esclaviza al mundo, y la universidad debe ser inútil cuando se trata de apoyarla.

30. La vida de Stoner no fue fácil, nunca lo sería, ni siquiera la universitaria, pues, para pagar el alojamiento de aquellos años, tuvo que dar “de comer y beber al ganado, [y] lava[r] a los cerdos por la mañana [...]. Luego, por la noche”, le ordenaba su anfitrión, “aliméntalos y lávalos otra vez, recoge los huevos y ordeña las vacas. Corta leña cuando encuentres tiempo. Los fines de semana me ayudarás con lo que esté haciendo” (13). Pero desde que descubrió lo que implicaba la potencia de la ficción literaria, una potencia espectral que vuelve heterogéneo el presente, desencajándolo una y otra

vez hasta incomodarlo al inscribir en él los ficticios espectros del pasado, desde aquel descubrimiento Stoner se caracterizará por signar su existencia mediante una ética que, con Foucault, bien podríamos llamar eto-poética, esto es, el conjunto de “prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo” (*El uso de los placeres* 16-17). Se podría argüir entonces que en la universidad Stoner encontró, a contrapelo, la fuerza que le permitiría suspender las ficciones disciplinantes encargadas de modelar la subjetividad. Y en aquel encuentro, aventuro una vez más, se cifra la potencia de la universidad misma, al hacerlo posible, pues la transformación de la subjetividad emprendedora no se da intentando modificar de manera programada la conciencia de la gente, sino al crear las condiciones para que uno se elabore a sí mismo. Tal operación implica un cuidado de sí al que cierta ficción literaria y cierto trabajo intelectual contribuyen a partir de una actitud estética experimental: “en cada momento, paso a paso”, señaló Foucault,

hay que confrontar lo que se piensa y lo que se dice con lo que se hace, con lo que se es [...]. La clave de la actitud política personal de un filósofo no ha de ser buscarla en sus ideas, como si se pudiera deducir de ellas, sino más bien en su filosofía como vida, en su vida filosófica, en su *ethos*. (“Política y ética” 310-311)

La ficción parece ser un medio privilegiado para acoger esta relación entre ética y estética, así como entre existencia y poética. A propósito de Baudelaire, Paul Valéry señaló: “En los dominios de la creación, que lo son también del orgullo, la necesidad de distinguirse es inseparable de la existencia misma” (174). Con ello se quiere poner de relieve la importancia política de la creación de sí mismo, pues el cuerpo es un lugar de lucha, un territorio atravesado por múltiples fuerzas que uno debe gobernar luchando constantemente contra su asedio. Y esa “necesidad de distinguirse”, que da lugar a un estilo, es la singularización, que lejos está de la moda y su capacidad moduladora. Es, también, la ficción performativa sobre uno mismo.

31. Pero esta potencia de la ficción no está garantizada, pues también puede contribuir a la sujeción. En América Latina las llamadas ficciones

fundacionales, junto a instituciones como la universidad, contribuyeron a la modelación de una subjetividad *ad hoc* al naciente estado nacional, así como hoy contribuye a la producción de consumidores al hacer de la deuda un modo de vida. No por nada los estudiantes ya no aprueban asignaturas, sino créditos. Ello implica, entonces, parafraseando a Foucault, que “la ficción no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (*El orden del discurso* 15), para hacer emerger entidades que contribuyan a la libertad. En un bello ensayo titulado “La partida de nacimiento como ficción”, el poeta Octavio Armand recuerda los castigos recibidos en sus años escolares por no parar de hablar en clases:

Me veo ante el pizarrón, o cabizbajo en mi pupitre, escribiendo cientos de veces ‘no hablaré en clases, no hablaré en clases’ [...]. La escritura como castigo. A veces la condena se cumplía como poética. Aquello de Lautréamont: ‘La poesía debe ser hecha por todos’, en clase, era la solidaridad de las amigas, que me hacían, cada una, 100 o 200 líneas. ‘Las líneas deben ser hechas por todos’ [...]. El lenguaje como solidaridad, como castigo, como usurpación. Y algo más: como burla, mentira, sinsentido. Porque al escribir aquellas líneas —escritura que recordaba y pretendía borrar un pequeño crimen, la voz— yo me oía diciendo 500 o 100 veces: *no hablaré en clases, no hablaré en clases...* Invaginado, irónico, el lenguaje me permitía seguir hablando. (79)

32. La ficción guarda entonces esta doble posibilidad, y la universidad la aloja en sus entrañas. Como tal, la universidad es el lugar donde estudiantes y profesores *aún pueden* entrar en relación con el saber para hacer de él el motor de la transformación no solo de sí, sino también de quienes les rodean mediante el ejercicio de la crítica. Pero para ello se debe considerar que ya no se cuenta con un lugar privilegiado para enunciarla, dado que, al igual que la literatura, ha sido desplazada de sus vínculos con el poder (con la ciudad letrada), condición que, sin embargo, deberíamos ver como favorable, pues tiene mayores posibilidades de movimiento. Foucault recordó que los griegos llamaban *parresía* a

una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su vida porque reconoce el decir la verdad como un

deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a sí mismo). En la *parresía*, el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la falsedad o el silencio. (*Discurso y verdad* 46)

Si bien quien esto escribe no corre peligro alguno, de cierta manera pretende decir la verdad de la universidad con el fin de reinventarla, encontrando para ello posibilidades en su mismo interior. He ahí el cometido que me gustaría resaltar de la ficción literaria desde la universidad o desde lo que de ella queda. La literatura se nos presenta como la ruina a partir de la cual se puede construir una institución distinta, pues su capacidad ficcional puede transformarnos en sujetos éticos, críticos. Cercada, desconsiderada por inútil, la ficción literaria entraña la fuerza de la proposición performativa de un *como si* que bautizaremos con el nombre de “autonomía estratégica”, pues tal estrategia es la que nos permitiría continuar reconociendo la potencia de la ficción literaria luego de su deceso moderno, e insistir en la emergencia de su disenso, como si lo hiciera desde ese lugar amurallado que fundara hace más de dos milenios un viejo aedo, que ya ciego cantaba las alegrías y penurias de su pueblo. Su herencia, que no es nunca algo dado, sino algo por lo que hay que trabajar, puede reimaginar la universidad en el siglo XXI, pero ello depende de la fuerza que se tenga tanto para reconocer la verdad de la universidad contemporánea, como para escuchar lo que Shakespeare aún tiene por enseñarnos.

Obras citadas

- Amis, Kingsley. *Jim el afortunado*. Trad. León Mirlas. Buenos Aires: Sudamericana, 1959. Impreso.
- Armand, Octavio. “La partida de nacimiento como ficción”. *Escandalar* 6.3-4 (1984): 71-81. Impreso.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1991. Impreso.
- Barcheisi, Franco, et al. *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009. Impreso.
- Bataille, George. *El límite de lo útil*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Losada, 2005. Impreso.

- Benjamin, Walter. *Obra de los pasajes*. Trads. Luis Fernández, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Bevan, David. Introduction. *University Fiction*. Ed. D. Bevan. Amsterdam: Rodopi, 1990. 3-7. Impreso.
- Blondeau, Olivier, et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. Impreso.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “La cifra”. *Obras completas*. Vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1997. 387-340. Impreso.
- Bradbury, Malcolm. *El dueño de la historia*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: El Aleph, 2007. Impreso.
- Brunner, José Joaquín, ed. y comp. *Guiar el mercado. Informe sobre la educación superior en Chile*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, 2005. Impreso.
- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Trad. Pedro Guardia Massó. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Comeron, Octavi. *Arte y postfordismo: notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama, 2007. Impreso.
- Comisión SCans. *Lo que el trabajo requiere de las escuelas. Informe de la Comisión SCans para América 2000*. Washington, D. C.: Departamento Trabajo de Estados Unidos, 1992. Impreso.
- Dante Aligheri. *Divina comedia*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995. 277-286. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 1990. Impreso.
- . “Incondicionalidad o soberanía. La universidad a las fronteras de Europa”. *Manifiesto por la Universidad Nómada*. Eds. Carlos Enrique Restrepo y Ernesto Hernández B. Medellín: Editorial Save, 2015. 139-168. Impreso.
- Donoso, José. *Donde van a morir los elefantes*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995. Impreso.
- Eagleton, Terry. “The Silences of David Lodge”. *New Left Review* 172 (1988): 93-102. Impreso.
- Ellis, Geoffrey. *Napoleón*. Trad. Pilar Placer Perogordo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Impreso.

- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Trans. Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Megías. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- . *El orden del discurso*. Trad. Alberto González. Buenos Aires: Tusquets, 2008. Impreso.
- . *El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. Impreso.
- . “Política y ética”. *La ética del pensamiento*. Trad. Jorge Álvarez. Buenos Aires: Waldhuter, 2015. 309-316. Impreso.
- . “¿Qué es la ilustración?”. *Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999. 335-352. Impreso.
- Jameson Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trans. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Comp. Horacio Tarcus. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. Impreso.
- Kant, Immanuel. *El conflicto de las facultades*. Trad. Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.
- . *La contienda entre las facultades de filosofía y teología*. Trad. Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Trotta, 1999. Impreso.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno. Barcelona: Gedisa, 1983. Impreso.
- Lodge, David. *El mundo es un pañuelo*. Trad. Esteban Rimbau. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- . *La caída del museo británico*. Trad. Josep M. Jaumà. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Lyons, John O. *The College Novel in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962. Impreso.
- Malamud, Bernard. *Una nueva vida*. Trad. Vida Ozores. Barcelona: Lumen, 1966. Impreso.
- Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile: Gato Murr, 1984. Impreso.
- McCarthy, Mary. *Arboledas universitarias*. Trad. Mireya Varela. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966. Impreso.
- Montaigne, Michel de. *Los ensayos*. Trad. J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado, 2007. Impreso.
- Moreiras, Alberto. “Maquinación *ex universitate*”. *Minneapolis*, 2016. Manuscrito.
- Moseley, Merritt, ed. *The Academic Novel: New and Classic Essays*. Chester: Chester Academic, 2007. Impreso.

- Pascual Soler, María Nieves. *El otro oficio de los académicos: la novela académica anglo-americana*. Jaén: Universidad de Jaén, 1997. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Ramone, Kato. *El estado de la cuestión*. Santiago de Chile: Tajamar, 2013. Impreso.
- Rodríguez Freire, Raúl. “Arte, trabajo, universidad”. *Archivos de frontera*. Ed. Iván Pincheira. Concepción: Escaparate, 2012. 161-192. Impreso.
- . “Capital humano”. *El abc del neoliberalismo*. Ed. Mary Luz Estupiñán. Viña del Mar: Communes, 2016. 101-123. Impreso.
- . “Notas sobre la inteligencia precaria”. *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias*. Eds. Andrés Maximiliano Tello y Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Editorial Sangría, 2012. 99-153. Impreso.
- Showalter, Elaine. *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005. Impreso.
- Slaughter, Sheila, y Larry L. Leslie. *Academic Capitalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997. Impreso.
- Snow, C. P. *The Masters*. Londres: Penguin Books Ltd., 1969. Impreso.
- Thayer, Willy. *La crisis no moderna de la universidad moderna*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. Impreso.
- Valdecantos, Antonio. *El saldo del espíritu*. Barcelona: Herder, 2014. Impreso.
- Valery, Paul. *Estudios literarios*. Trad. Juan Carlos Díaz. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- Williams, John. *Stoner*. Trad. Antonio Díez Fernández. Tenerife: Baile de Sol, 2015. Impreso.
- Zamora, Alejandro. “Larga distancia”. *Mis documentos*. Santiago de Chile: Anagrama, 2013. 81-96. Impreso.
- . *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

Sobre el autor

Raúl Rodríguez Freire es doctor en Literatura y profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, crítica y teoría literaria y transformaciones universitarias. Entre sus publicaciones, se encuentran la coedición de *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias* (2012), de *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo xx* (2015) y una edición crítica dedicada a la obra de Roberto Bolaño, titulada “*Fuera de quicio*”. Bolaño *en el tiempo de sus espectros* (2012). También editó y tradujo, junto a Mary Luz Estupiñán, *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago* (2016) y *Figuras de la violencia*, del crítico Idelber Avelar (2016). Acaban de aparecer su edición de *Latinoamericanismo a contrapelo. Ensayos de Julio Ramos* (2015) y su libro *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa en Latinoamérica* (2015). Recientemente tradujo, anotó y prologó *Correspondencia* (2015) de Erich Auerbach y Walter Benjamin y *Glosario de Derrida* (2015), libro coordinado por Silviano Santiago hace ya cuatro décadas.

Sobre el texto

El presente ensayo forma parte de un proyecto financiado por Conicyt, Chile (proyecto número 11150405).

Los orígenes de la creación. *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector

Inés Ferrero Cándenas

Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México

ines.ferrero@ugto.mx

Mi trabajo explora el modo en que la novela *Un soplo de vida*, de la autora brasileña Clarice Lispector, reflexiona sobre la relación entre vida y escritura a través de la remisión a un sistema cosmogónico creado por la propia Lispector y que estaría sustentado en una serie de mitos de emergencia, como los llama Mircea Eliade, a los que he atribuido los nombres de Madre Árbol, Cópula Universal y Mensajeros Paganos. Se argumenta que la lectura de la novela a través de dichos mitos muestra una concepción de la realidad que podría calificarse como “divina”; realidad en que la escritura se va configurando como el producto de una suerte de transmutación de la conciencia creadora.

Palabras clave: Clarice Lispector; poéticas de lo sagrado; escritura y existencia; mitos de emergencia; literatura brasileña.

Cómo citar este artículo (MLA): Ferrero Cándenas, Inés. “Los orígenes de la creación. *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 287-304.

Artículo de reflexión. Recibido: 11/05/16; aceptado: 09/09/16.



The Origins of Creation. *A Breath of Life*, by Clarice Lispector

My work explores the way the novel *A Breath of Life*, by the Brazilian author Clarice Lispector, reflects on the relationship between life and writing by referring to a cosmogonic system created by Lispector herself and supported in a series of emergence myths, as Mircea Eliade calls them, to which I have given the names Mother Tree, Universal Copula and Pagan Messengers. I argue that the reading of the novel through these myths displays a conception of reality that could be described as “divine”; a reality in which writing is formed as a product of a kind of transmutation of the creator conscience.

Keywords: Clarice Lispector; poetry of the sacred; writing and existence; emergence myths; Brazilian literature.

As origens da criação. *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector

Meu trabalho explora o modo em que a novela *Um sopro de vida*, da autora brasileira Clarice Lispector, reflete sobre a relação entre vida e escrita por meio da remissão a um sistema de cosmovisão criado pela própria Lispector e que estaria apoiado numa série de mitos de emergência, como é chamado Mircea Eliade, aos que atribuí o nome de Madre Árbol, Cópula Universal e Mensajeros Paganos. Argumenta-se que a leitura da novela por meio dos mitos mencionados mostra uma concepção da realidade que poderia qualificar-se como “divina”; realidade na qual a escrita vai se configurando como o produto de uma transmutação casual da consciência criadora.

Palavras-chave: Clarice Lispector; poéticas do sagrado; escritura e existência; mitos de emergência; literatura brasileira.

Introducción

CLARICE LISPECTOR ESCRIBE *UN SOPLO de vida* poco antes de su muerte y se publica como obra póstuma en 1978. La escribe simultáneamente con su novela anterior, *La hora de la estrella* (1977). Ambas tienen un alto grado de lirismo, una singular forma de elevar lo introspectivo, el estado de la conciencia individual y creadora. Benedito Nunes identifica tres fases de recepción en la obra de Lispector; localiza la tercera justo después de su muerte y, precisamente, gracias a las peculiaridades de estos dos últimos libros (173). Después, comenta cómo ambos mantienen un esquema triádico de composición en cuanto a los personajes: “autor interpuesto y personaje femenino, esta vez una escritora (Ángela), ambos como heterónimos de la novelista, Clarice Lispector, más presente que ausente” (183). Si bien las similitudes entre ambas novelas son evidentes, *Un soplo de vida* lleva la reflexión en torno al acto creativo más allá que la anterior. La novela se resiste a cualquier clasificación genérico-estructural. Su narración fragmentaria, su prosa poética, su ser monólogo y diálogo, la alejan de la anécdota, trama y temporalidad que caracterizan la novela tradicional.¹ En *Un soplo de vida* Lispector quizás sea más musical que nunca; todo es aquí fluir, contrapunto, cantos, murmullos de voces. En este sentido pareciera existir una circularidad perfecta en su obra, pues desde la publicación de su ópera prima, *Cerca del corazón salvaje* (1953), Lispector ya nos presentaba una novela rara, psicológica, sin trama, marcando el territorio de su originalidad en la literatura brasileña y latinoamericana contemporánea.

La escritura enigmática de *Un soplo de vida* ha provocado una extensa producción de estudios críticos. Imagino que una causa importante para la apertura de esta nueva y última fase de recepción radica en que la novela permite, entre otras cosas, iluminar ciertas articulaciones e inquietudes de la obra entera de la que forma parte. Se ha escrito sobre la cercanía del texto a una pieza musical; se han hecho reflexiones filosófico-lingüísticas acerca del fracaso del lenguaje. Se han tomado posiciones existencialistas,

1 A este respecto, Earl Fitz argumenta que más que una novela, el libro es una confesión: “*Um sopro de vida* remains less of a novel than a confession. Reminiscent in its emotional and analytical power of St. Augustine’s *Confessions*, Lispector’s last work is more than anything else a kind of spiritual, psychological and artistic summing-up” (260).

fenomenológicas, esencialistas, deconstructivistas y posmodernas. Se ha hablado del cuestionamiento del modernismo estético en la literatura del Brasil y del conflicto vida-palabra que la novela plantea.² Estas lecturas distan de ser exhaustivas. Mi trabajo se suma a previos estudios críticos que han tratado la relación entre existencia y escritura, insertando la novela en un contexto mítico-religioso. Pero también marca una distancia sobre estos. En concreto, este artículo explora el modo en que la novela presenta una serie de relaciones entre vida y escritura a través de la remisión a un sistema cosmogónico creado por la propia Lispector y que estaría sustentado en una serie de mitos de emergencia (*Eliade, Mitos, sueños y misterios*) a los que he atribuido el nombre de Madre Árbol, Gran Cópula y Mensajeros Paganos. La lectura de la novela, a través de dicho sistema, muestra una concepción de la realidad que podría denominarse divina; realidad en la que la escritura se va configurando como el producto de una suerte de transmutación de la conciencia creadora.

I. Sistema cosmogónico: gestación-vida-escritura

La novela se inserta en el contexto mítico-sagrado desde sus epígrafes, que a su vez aluden, en diversos sentidos, a los procesos de gestación. El primero es el fragmento 2.7 del Génesis, que versa sobre el origen de la existencia humana: “Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida y resultó el hombre un ser viviente”. El otro epígrafe, de la propia Lispector, sitúa la novela en el no-tiempo:

Habrá un año que habrá un mes en que habrá una semana en que habrá un día en que habrá una hora en que habrá un minuto, en que habrá un segundo y dentro del segundo habrá el no tiempo sagrado de la muerte transfigurada.

Después de los epígrafes, una voz anónima comienza un movimiento que evoca este mismo tiempo.³ “Hoy hace un día de nada. Hoy es cero hora.

2 Véase Fitz; Schmidt; Barbosa, “*A hora da estrela* and *Um soplo de vida*” y “Critical Categories”; Daidone y Clifford; Pontieri; Lindstrom; Kroll; Losada Soler; Cámara; Nunes.

3 Aquí y en lo sucesivo, cuando hablo de movimientos, lo digo en su sentido más musical posible, pues las voces de la narración constantemente evocan algún tipo de composición musical: el texto a veces se mueve como una sinfonía, es todo un concierto. En otros momentos parece una fuga, en otros un réquiem.

[...] Redondo sin inicio ni fin, soy el punto antes del cero y del punto final” (21). Reencontrar este tiempo del origen, según Mircea Eliade, implica la repetición ritual del acto creador de los dioses (*Lo sagrado y lo profano* 65). Igual ocurre con la voz que abre la novela, que conoce el peligro de crear, porque lo teme: “Me da miedo escribir. Es tan peligroso. El que lo intentó lo sabe” (23). Esta voz que siente el temor por lo que aún no *es*, es la voz de la preexistencia, del prenacimiento, del mismo proceso de gestación: “El pre-pensamiento es el pre-instante [...]. A veces la sensación de pre-pensar es agónica: es la tortuosa creación que se debate en las tinieblas y que sólo se libera después de pensar con palabras” (26). Esta voz es entonces la voz del principio, y “en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre” (29), dice María Zambrano sobre el momento anterior a la creación. La voz siente agobio o agonía porque el prepensamiento lo llena todo sin que haya aparecido su espacio. Lo que esta voz necesita es concretar la realidad para poder identificarla, ir descubriendo en ella personajes, seres, objetos cualitativos. Esta voz que va a dar nacimiento a la realidad de la novela es, entonces, el discernimiento primero, el anterior al lógico, a la palabra. Como continúa diciendo Zambrano, “no hay cosas ni seres todavía en esta situación; solamente quedarán visibles después de que los dioses han aparecido y tienen nombre y figura” (30).

Pongamos entonces nombre y figura a los seres y objetos que aparecen en el texto de *Lispector*. Comenzaré con esta misma “voz de la preexistencia o del prepensamiento”, a la que llamaré Autor-Primero para diferenciarla de las dos voces principales: Autor y Ángela.⁴ Autor-Primero parte de una dolorosa y necesaria soledad para insuflar vida a otros seres, y así nacen Ángela y Autor, quienes, a su vez, también se nos desvelan como creadores. Autor escribe un libro sobre Ángela. Ángela escribe un libro sobre el aura de los objetos. La voz de Autor-Primero desaparece pronto, pero subyace en toda la narración: “Dios no debe ser pensado jamás, sino Él escapa o yo escapo. Dios debe ser ignorado y sentido. Entonces Él actúa” (27). Si “el

4 Los juegos entre narradores tanto en esta novela como en *La hora de la estrella* han sido extensamente comentados. Quisiera resaltar solo el comentario de Benedito Nunes: “Al contrario que Flaubert, que permaneció siempre por detrás de sus personajes, Clarice Lispector se expone, casi sin disfraz, exhibiéndose al lado de ellos. También ella es persona, en la condición patética del escritor culposos que finge o miente para alcanzar una cierta verdad de la condición humana, pero sabiendo que miente, como que parodia el dicho cartesiano” (183).

cosmos sólo nace a continuación de la inmolación de un ser primordial y de su propia sustancia” (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 46), este es, entonces, el primer movimiento, en el texto, del caos al cosmos. Sabemos también por Eliade que una creación implica superabundancia de realidad, es decir, “la irrupción de lo sagrado en el mundo” (38). Y también sabemos que todo acto fundador repite el acto cosmogónico (65). El proceso de gestación descrito a través de Autor-Primero delinea el perfil de una cosmogonía en la que se narra el tránsito de lo informe, de lo oscuro, a lo material, a lo luminoso. Y en este caso, sin duda, la luz tiene forma de materia poética. Lo contradictorio, en todo caso, vendría del hecho de que esta es en sí como la luz, intangible. Es por esto que también reflexionaré más adelante sobre cómo Lispector trata de escribir lo que no puede escribirse.

Por ahora, baste decir que la luz es materia poética porque las voces de *Un soplo de vida* no narran, sino cantan. Aquí la palabra imita la música, pero no la pide:

Debussy usa las espumas de mar corriendo en la arena, que refluyen y fluyen. Bach es matemático. Mozart es lo divino impersonal. Chopin cuenta su vida más íntima. Schönberg, a través de su yo, alcanza el clásico yo de todo el mundo. Beethoven es la emulsión humana en tempestad que busca lo divino y sólo lo alcanza en la muerte. En cuanto a mí, que no pido música, sólo llevo al umbral de la palabra nueva. (23)

Las palabras de Lispector fluyen como la espuma del mar de Debussy y son exactas como las matemáticas. El umbral de la nueva palabra es su movimiento incesante y este es entendido como un impulso divino: así se inventan realidades, personajes, mundos. Y, claro, también impulsa la soledad y el deseo de reflejarse en otros, de formar parte del todo, para llegar a entender *algo* acerca de uno mismo: “Solo no lo logro: la soledad, la misma que existe en cada uno, me hace inventar” (Lispector 27). Antes, Autor dijo: “¿Escribir existe por sí mismo? No. Es apenas el reflejo de una cosa que pregunta” (24). Autor medita sobre su propia voz. Una noche sueña que juega con su reflejo, pero al reflexionar sobre el sueño se da cuenta de que no es su reflejo fiel. En el espejo está Ángela Pralini, es Ángela-Espejo. De la misma necesidad de la que nació Autor va a nacer su Galatea: “Y una vez que recibí el soplo de vida que hizo de mí un hombre, soplo en ti

que te vuelves un alma. Esculpo a Ángela con piedras de las laderas hasta convertirla en estatua” (48).

Al hablar de la situación inicial del hombre, Zambrano comenta que este no está solo, sino que lo que le rodea está lleno. Cuando el hombre *necesita* saber de qué está lleno *eso* que lo rodea, es porque se siente extraño y diferente, porque la realidad le desborda (Zambrano 30). Así se encuentra la conciencia de Autor. No está conforme con la idea de que algo le rodee y no entender qué es este *algo*, por eso se desdobra en otro ser: Ángela; es decir, por eso desdobra la vida en palabra. Tiene que escribir porque, como continúa diciendo Zambrano, “su necesidad inmediata es *ver*. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que le persigue, lo primero que necesita es identificarlo” (29). Entonces no se trata únicamente de esculpir a Ángela, sino de adivinarla, identificarla, perseguirla. “AUTOR: Soy yo el que tengo que adivinarla [...]. Lo que deseo ávidamente es iniciarme en la huidiza Ángela que siempre se me escapa” (168).

El texto va sutilmente develando el papel que juega la escritura en la necesidad del ser humano de reconocerse en el otro, de identificarse, de pertenecer. Escribir implica riesgos, nacer implica riesgos, pero este peligro es lo que vuelve preciosa a la vida y también a la escritura. Autor está dispuesto a correr ese peligro por Ángela, está dispuesto a hacer cualquier cosa por ella. ¿Por qué? Porque la ama. Y no hay obstáculo para el amor que se siente por un hijo. Dice Autor: “Ángela, amor mío, he tanteado en lo oscuro de las palabras para encontrar la tuya [...]. Ángela, al crearte siento gusto a sangre en la boca” (141). Entonces, en *Un soplo de vida*, la escritura es la gestación de un sueño que se hace por amor. La vida quiere manifestarse; tan solo basta un instante y ¡zas!, aparece. La conciencia de Autor se tranquiliza, lo que antes era desigual ahora se dibuja en una entidad separada e identificable: Ángela y su mundo divino. “AUTOR: Así como en las olimpiadas griegas los atletas que corrían se adelantaban con la antorcha encendida, así también yo uso mi soplo e invento a Ángela Pralini y la hago mujer. Mujer hermosa” (70).

Resulta que la mujer hermosa también sopla e insufla, también escribe, incluso mejor que Autor. El libro de Ángela estudia el aura de los objetos y las cosas, pero también introduce el rol que juegan la mujer y el hombre dentro de la creación cósmico-artística como seres sexuales. No es coincidencia que, en algún lugar entre descripciones de sinfonías y conciertos, Ángela

nos revele que ella escribe sobre “la revelación sexual de lo que existe” (128). También nos advierte que no relatará nada de lo que le pasó, “pues en vez de misticismo, pueden decir que es mistificación” (149). Por supuesto Ángela es ambos: misticismo y mistificación, igual que lo es Autor o Autor-Primero. Su dimensión mítica se va hilvanando, principalmente, gracias a una escritura plena de referencias simbólicas que identifico con lo que Mircea Eliade llama mitos de emergencia (*Mitos, sueños y misterios* 183). Eliade los define como aquellos que tratan sobre la gestación y el parto, sobre el origen de los humanos, la Tierra, un ser concreto, el universo, la vida:

Estos mitos constituyen también ejemplos a seguir cuando se trata de crear alguna cosa, o de restaurar, de regenerar un ser humano: pues para el mundo “primitivo”, toda regeneración implica un regreso a los orígenes, una repetición de la cosmogonía. (*Mitos, sueños y misterios* 188)

Con base en este argumento, se puede decir que, a través de la creación de sus propios mitos de emergencia, Lispector explora la relación entre palabra y vida como parte de un sistema cosmogónico.

Los mitos presentes en *Un soplo de vida*, todos significativamente incluidos en el libro de Ángela, mezclan la creación literaria con el milagro de la vida humana, terrenal, cósmica y divina, y, por lo tanto, están repletos de imágenes de gestación; es decir, de imágenes primordiales. A dichos mitos de emergencia les he puesto el nombre de Madre Árbol, Gran Cópula y Mensajeros Paganos. Para Eliade, “cada imagen primordial lleva en sí un mensaje de interés directo para la condición humana, pues la imagen desvela aspectos de la realidad esencial que resultan inaccesibles” (*Mitos, sueños y misterios* 182). Y, efectivamente, son todos esos secretos inaccesibles de la realidad esencial lo que los personajes de *Un soplo de vida* quieren encontrar y transmitir. Por eso el libro de Ángela no habla de objetos y cosas, sino del aura de los mismos. Es decir, de aquello que no se puede apreciar a simple vista, que es intangible, está oculto, es milagroso y secreto; y que por eso es precisamente sobre lo que se tiene que escribir.

II. Mitos de emergencia

Madre Árbol

ÁNGELA: Me abrí y naciste de mí. Un día me abrí y naciste para vos mismo [...]. Y cuánta rica sangre se derramó. [...] Eres pagano pero tienes la bendición de la madre. Sí. Y la madre soy yo. Madre túmida. Madre savia. Madre árbol. Madre que da y no pide nada a cambio. (Lispector 118-19)

No es necesario comentar el simbolismo ginecológico y obstétrico de esta hermosa cita. Creadora de cosmos y vida, la mujer escribe y su hijo no es otro que Autor. La imagen de la creadora divina o escritora corresponde perfectamente a la de la madre biológica: “La madre es loca. Es tan loca que de ella nacieron hijos. Me alimento con ricas comidas y tú mamas de mí leche espesa y fosforescente” (Lispector 119). Si, como ya se ha comentado, cada niño repite, en su condición prenatal, la situación de la humanidad primordial (Eliade, *Mitos, sueños y misterios* 184), entonces es fácil relacionar el mito de la Madre Árbol con los mitos de emergencia mediterráneos sobre la Gran Madre Telúrica, la *Tellus Mater*, asociada a creencias relativas a la fecundidad espontánea y autónoma de la mujer y a sus poderes mágico religiosos (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 107).

Al integrar el parto y el cuerpo nutritivo de la madre como variante del acto divino, Lispector alude a una revaloración de la fecundidad en todas sus formas posibles: “AUTOR: A nuestras preguntas Dios contesta con una pregunta mayor y así nos ensanchamos en espasmos para que crezca un niño en nosotros” (152). Esta variante se reafirma cuando Ángela se vuelve un ser independiente, libre y poderoso que es capaz de crearse a sí misma, a Autor y a sus mundos: “Rompo las compuertas y me creo nueva. Entonces puedo encontrarme conmigo, en pie de igualdad” (141). Autor la ama y la odia precisamente porque percibe ese poder en ella, la capacidad de crear sin él. Percibe su magia, su cualidad atemporal: “Voy a inventar rápidamente otra mujer. Una que no sea mágica como vos [...]. Ángela no es producto: es toda ella. Ella rompió mi sistema. *Es mi ancestral y es tan mi prehistoria que se*

vuelve inhumana” (144).⁵ Desde esta perspectiva, la clave del libro de Ángela y lo que se desprende de él es el primer destello del sistema cosmogónico, uno que pone a la mujer, a la madre, en el centro de toda creación y en el límite mismo de la palabra.

Gran Cópula

El segundo mito refiere el nacimiento del cosmos como resultado de la unión sexual entre Padre Cielo y Tierra Madre, los dos gemelos cósmicos. Este mito está bastante difundido y se encuentra en las culturas de Oceanía, Micronesia, Asia, África y América (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 108). La cópula en el libro de Ángela aparece descrita de forma que imita la hierogamia cósmica, pero a diferencia de los mitos de fuente antropológica, el de Lispector alude a la sensualidad del acto carnal:

ÁNGELA: Yo que aspiro al gran desorden de los deseos viles y a las tinieblas que me poseen en el orgasmo apocalíptico de mi existir [...]. Quiero tu caricia de terciopelo, quiero la lucha cuerpo a cuerpo [...]. Oh Dios todo poderoso [...] quiero abismo para ti y recibirme como una reina de Saba. ¿Mis deseos son tan bajos? Ay de mí que tengo un infeliz cuerpo insatisfecho [...] ¡encuéntrame! ¡ahora! ¡Ya! Ah... Ah... Ah... Ah me encontró! (147)

El éxtasis de Ángela, antes de ser espiritual, es físico. Antes de poder volverse materia aérea y poética, es cuerpo humano. Los ecos de la llegada de un orgasmo son evidentes en la cita anterior, y creo que esta es la peculiar propuesta de lo divino en Lispector: exponer sin tabúes su forma humana y personal de comulgar con Dios. Ángela quiere recibirlo como una reina de Saba, dándole sus riquezas, entre ellas, su cuerpo. El otro detalle interesante es que tanto las referencias bíblicas como el Corán cuentan que el reino de Saba era una sociedad matriarcal. El poder divino que se adjudica a los reyes era, en Saba, transmitido de mujer a mujer, así que el mito de la Gran

5 Énfasis añadido. El mito de la Madre Árbol incluye la imagen primordial del árbol cósmico, igualmente asociado a los ritos de la Madre Telúrica. Según Eliade, “el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia, todo cuanto sabe que los dioses poseen por su propia naturaleza y que no es sino rara vez accesible a individuos privilegiados, héroes y semidioses” (*Lo sagrado y lo profano* 111).

Cópula se relaciona con el de la Madre Árbol, pues vuelve a remitir a la idea de una *Tellus Mater* en el origen de toda creación. Ángela, después del acto de unión entre dos cuerpos, se vuelve liviana, hecha de la misma materia que las estrellas: “Yo era *el alma general del mundo*. Ya no estaba sola [...] Blancura. Infinita transparencia. Y mi cuerpo se irradiaba en círculos de luz. De la luz que me recibe” (Lispector 148).⁶ El mito vuelve a referir una transmutación en la conciencia de las dos voces principales, aunque se da en Ángela con más intensidad: sus palabras dan cuenta de su paso de humana a ser de luz.

Mensajeros Paganos

Aunque el título que le he asignado a este mito podría remitir exclusivamente a Ángela, en la medida en que ella sería la emisaria por excelencia, el ángel, “la mensajera del aire” (Cámara 195); todas las voces de la novela juegan, en cierta medida, este papel. Al final, todas son una única voz reintegrada, por eso quizás este mito sea el más significativo. Quiero decir que funciona como alegoría de la problemática total que la novela plantea entre escritura y existencia y que, al volver a situar a Ángela como símbolo de la gran madre creadora, también subraya el significado de los dos mitos anteriores. La escritura supone una elevación del espíritu a través de la cual Ángela puede experimentar “el éxtasis al perder la multiplicidad ilusoria de las cosas del mundo y al comenzar a sentir todo como uno. Es *algo que se alimenta de las raíces plantadas en la oscuridad del alma y sube hasta alcanzar una conciencia que en el fondo es luz sobrenatural y milagro*” (Lispector 150).⁷ Estas palabras de Ángela recuerdan a las de Autor cuando narra la gestación de la tierra y sus capas,⁸ y ambas citas evocan el mito zuñi sobre el origen del mundo y la humanidad. Este mito también habla de una primera unión de los dos gemelos cósmicos, Padre Cielo y Madre Tierra, y de cómo, para conformar la humanidad, se requiere de sucesivas e incesantes creaciones.⁹

6 Énfasis añadido.

7 Énfasis añadido.

8 “AUTOR: Tengo miedo cuando se formó la tierra. Que tremendo estruendo cósmico. Capa tras capa subterránea llegó al primer hombre creado. Llego al pasado de los otros. Recuerdo ese infinito e impersonal pasado que es sin inteligencia: es orgánico y es lo que me inquieta” (39).

9 El mito zuñi dice así que de la unión de Padre Cielo y Madre Tierra nace la vida bajo la

Las voces de *Un soplo de vida* repiten incesantemente el acto que se relata en los mitos, es decir, el acto creador. Todas nacen bajo diferentes formas, se dan vida unas a otras y son mensajeras entre sí, ascienden y transmutan desde las raíces, el cuerpo, la sangre, hasta lo más etéreo del cosmos, pasando por la muerte y el renacimiento. El fragmento que subrayé en la cita anterior, y que habla de raíces profundamente plantadas en la tierra, sugiere precisamente esa marcha hacia la luz que es similar a la emergencia del espíritu, al movimiento hacia el umbral de la conciencia plena. Existe en lo descrito por Lispector, al igual que en el mito zuñi original, una acción sanadora (Eliade, *Mitos, sueños y misterios* 187).

Es así que el texto de Lispector, a través de los mitos de emergencia, va configurando un sistema cosmogónico que sitúa a la madre como diosa de toda creación. Y creo que, al identificarlo, podemos entender el papel fundamental de Ángela como *necesidad* de las otras voces y, por lo tanto, como diosa. Autor y Autor-Primero, antes de conocer a Ángela, sufrían agonía y soledad porque necesitaban la lógica para entender lo que quizás no pueda aprehenderse. La única que puede transmitir ese influjo de lo divino es Ángela. Dice Autor: “querer entender es una de las peores cosas que podían sucederme. Pero a través de la inocencia de Ángela estoy aprendiendo a no saber de mí” (Lispector 144). Ángela, por supuesto, no necesita de dicha visualización o materialización, “ella no es producto. Ella es toda ella” (144); se siente a gusto en el sonido hueco de la palabra precisamente porque *siente* que no está hueca. Ella, sencillamente, escucha: “Dios es como oír música: colma el ser” (142).

Ángela es una voz-espíritu, una voz que transmite el sentir de lo divino a Autor, quien termina por entenderlo, pero solo a través de ella. Ella sabe que el espíritu, como el aire o el fuego o el tiempo, es inasible; tratar de agarrarlo nos plantea un dilema que excede nuestra capacidad humana. De ahí, precisamente, pienso yo, deriva la vocación literaria de Ángela, por eso escribe sobre lo que no se puede ver: el aura de los objetos. Y, por supuesto, deriva la de Lispector, quien también escribe sobre lo mismo: el espíritu y aura de los humanos y las cosas. En verdad, este es uno de los ejes centrales

forma de miles de criaturas, pero Madre Tierra guarda a estas criaturas en su vientre y el Sol tiene que repetir el proceso de creación para dar vida a otros dos gemelos que guiarán a la humanidad desde las raíces, a través de plantas y enredaderas, hasta la superficie de la tierra (Eliade, *Mitos, sueños y misterios* 183-187).

de su escritura. Por eso Lispector siempre parece querer escribir lo que no se puede escribir. Es decir, tratar de captar con palabras el frenesí que causa lidiar con un conflicto que rebasa la expresión.

Es así que la creación literaria se asemeja a la vida: no hay principio ni fin, la vida llega sin un orden distinguible, el soplo es en ella el instante de acción más sutil, es el toque divino que anima el alma. El soplo es la energía que genera todo el texto, el soplo viene a su vez de otro soplo y este pareciera ser la manifestación del encuentro con nuestro yo plural. Miriam Jiménez-Quenguan ha notado cómo el soplo es una cuestión de aire, pero también lo es de fuego; es la llama eterna, un “¡Ah!”-lito de vida, un soplo divino. Pero un soplo es también una llama, esa necesaria para nacer, esa que pertenece a cada vida (124). Yo añadiría, esa que pertenece a cada escritura, al soplar la palabra esta se convierte en sonido. El silencio que precede a dicho soplo es una meditación necesaria sobre la vida que se está escribiendo; es lo que contribuye a hacer material lo intangible, visible lo invisible, lo que hace que el ser, o la realidad, nazcan.

Esta es, sin duda, la dimensión metafísica de la escritura. El componente divino de la literatura de Lispector tiene tanto que ver con el misticismo como con la ontología, y el concepto de revelación hierofánica se retoma desde la problemática de la creación universal, humana y poética. Padre y Madre, Cielo y Tierra, Aire y Fuego, Silencio y Música, todos los contrarios se unen en su periplo hacia el milagro creativo. Pero la divinidad de Lispector es indudablemente pagana. Como continúa diciendo Jiménez-Quenguan,

Lispector asume una manera diferente de pensar y sentir, involucra en estas dos dimensiones de la creación al misterio y a la libertad, afirmando así, desde la fuerza de la reflexión, la palabra y el silencio, una particular propuesta de lo sagrado en lo humano. (52)

El Dios de Lispector remite a otro, a muchos otros, que no son omnipotentes, ni principio ni fin, que son pura energía vital, sexual, creadora: “todo sucede exactamente en el momento en que se escribe o se lee” (Jiménez-Quenguan 28).¹⁰ En esta misma línea, Mario Cámara comenta cómo la

10 Decía Borges en su poema “Ajedrez” que “Dios mueve al jugador y éste a la pieza” (116). En *Un soplo de vida* hay piezas, dioses y jugadores. Son cajas chinas o muñecas rusas, pero estas no se suceden en un orden particular. Nuestro concepto del infinito,

palabra en *Un soplo de vida* posee un contradictorio régimen de existencia, pues “se manifiesta en su capacidad de dar vida y, al mismo tiempo, en ser la manifestación de la vida” (189).¹¹

III. Conclusiones

El dilema que plantea *Un soplo de vida* no es sencillo, ni humilde, ni nuevo. No consigo resolverlo porque no creo que tenga solución, pero el valor radica en atreverse a plantearlo como reflexión propia. En la novela se intenta revelar, desde el espacio más secreto y más íntimo, el peligro de hurgar en lo oculto, el peligro de tratar de describir lo inexpresable. Es, por supuesto, en los murmullos de este hurgar donde la cosmogonía poética de Lispector adquiere mayor potencia. No se trata simplemente de reflexionar una vez más sobre el acto creativo, sobre la escritura, sobre la metaficción. Tampoco creo que se evoquen mitos cosmogónicos y antropogónicos por tratar de satisfacer preguntas del tipo “quiénes somos” y “de dónde venimos”, sino que los mitos de emergencia constituyen una ejemplaridad a la hora de crear algo (escritura) y de sanar a alguien (conciencia).

Un soplo de vida plasma a la perfección una dimensión del vivir en la que la propia vida no se concibe como una breve aparición en el tiempo, sino como algo que tiene una preexistencia y una posexistencia. Aunque se parta del vacío para escribir, aunque estar en el soplo implique irremediablemente colocarse en el vacío y existir intuitivamente en él, la escritura de *Un soplo de vida* no es para nada vacía. Todo lo contrario, se equipara al acto divino, a ese ubicado en el no-tiempo primigenio. Y ya hemos visto que para no sentirse extraño o distinto en este tiempo, para sentir que está lleno y no preguntarse por qué (Zambrano), necesitamos que los dioses hagan su aparición.

o nuestro entendimiento de él, es así de caprichoso. Como continúa diciendo Borges: “¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza de polvo, y tiempo, y sueño, y agonías” (116). Y como dice Autor: “Le pregunto a Dios ¿Por qué los otros? Y Él me contesta ¿Por qué vos?” (Lispector 152).

11 Asimismo, resulta interesante ver aquí la posición de Elena Losada, quien también comenta esta paradoja. Dice Losada: “esta paradoja es sólo aparente, porque a través de esa escritura que como una música (elemento referencial constante) va directa a la esencia del alma, la autora obtiene una liberación que es el último ‘soplo de vida’” (43).

La dimensión mítico-religiosa del texto nos muestra que se escribe porque se trata de elevar una conciencia, de sanarla a través del encuentro con lo divino. Al final de la novela Autor es igual que Ángela, comparten el mismo lenguaje. Autor ha dejado de pensar y reflexionar: “Me destilé de todo: estoy limpio como el agua de la lluvia. Quintaesencia. Transfiguración” (154). Ya hemos visto cómo toda regeneración implica una vuelta a los orígenes (Eliade, *Mitos, sueños y misterios* 188-189) y esta duplicación de la cosmogonía universal y humana en cosmogonía poética se lleva a cabo de forma terapéutica, para paliar el dolor y el temor con el que las voces inician la novela: “AUTOR: Escribir es esta búsqueda de íntima veracidad de vida. Vida que me perturba, y deja mi propio corazón trémulo sufriendo el incalculable dolor que parece ser necesario para mi maduración” (25).

Después de extraer el significado de los mitos de emergencia, la escritura se vuelve un ritual destinado a (re)hacer algo, restaurar o regenerar los cuerpos poéticos que esa misma escritura fabrica, y crear para ellos una nueva situación espiritual, una transmutación de su propia conciencia creadora.¹² La escritura lo consigue porque los personajes adquieren, finalmente, no solo una apreciación de lo divino, sino hasta la cualidad de dioses o semidioses. Si escribir es para Lispector, en cierta medida, un acto contemplativo, meditativo, “el resultado de la meditación es lo que nos vuelve dioses” (Lispector 151). Por eso, Autor-Primero nos advierte que “si este librito llega alguna vez a salir, que de él se alejen los profanos. Pues escribir es cosa sagrada donde no tienen entrada los infieles” (29). Hay humor en esta frase, sí, pero también hay mucha seriedad. Lispector expresa una suerte de fe en un *algo* que está precisamente contenido en esos mitos de emergencia; y no lo hace a través de ningún orden ideológico o moral, ni siquiera desde el judaísmo al que supuestamente se le adscribe, sino a través de la magia, del humor, de una cuarta dimensión mítica y pagana.

¿Acaso escribir el mundo no es el cometido de magos que soplan palabras despacio para que aparezcan el agua, el pan, los ojos? La magia les devuelve su estado de prometeos, ladrones del soplo, del fuego. María

12 Eliade comenta que “para devolver la salud, se rehace el proceso de creación del mundo en presencia del enfermo, se reactualiza la emergencia de los primeros humanos del seno de la tierra. El enfermo recupera su salud porque se reproduce y activa esta antropogonía: experimenta en su ser íntimo el proceso primordial de emergencia” (*Mitos, sueños y misterios* 188).

Zambrano comenta cómo “la aparición de un dios representa el final de un largo periodo de oscuridad y padecimientos [...]; es la señal de que el pacto está concluido. Ha cesado el delirio de persecución, en adelante, el perseguido lo será por un dios a quien podrá demandarse una explicación, [...] la aparición de los dioses significa la posibilidad de la pregunta” (34-35). Ángela se pregunta sobre la suficiencia de su ser, se pregunta por la eternidad, por la justificación del soplo vital, por el nombre de Dios, y sabe que sus preguntas son incontestables, pero solo resta seguir preguntando. En la pregunta está también el límite de la palabra, acerca de lo cual Lispector ha sido contundente: “La palabra tiene su terrible límite. Más allá de ese límite está el caos orgánico. Después del final de la palabra empieza el gran alarido eterno” (citado en Olga Borelli 22). La actitud que gesta la pregunta es la actitud de Lispector en esta novela y, en cierto sentido, es la misma al principio que al final. *Un soplo de vida* es el mismo “clarinete en espiral” que en ella se menciona, es decir, la novela devuelve a sí misma. El único cambio, que no es poco, supone la revolución, la transmutación que conlleva para el espíritu el propio acto de preguntar. La palabra, al preguntar, sana, cura, porque “la actitud de preguntar supone la aparición de la conciencia” (Zambrano 35). Pero digo que se devuelve a sí misma porque la aparición de la conciencia significa también una nueva ruptura, “la pregunta dirigida a la divinidad es la pregunta angustiada sobre la propia vida humana” (35).

Si, siguiendo a Zambrano, la actitud consciente implica la pérdida de la inocencia, en el mundo de Lispector, sin embargo, esta nueva ruptura no es sentida como una caída, por las voces de Ángela y Autor; ellos han adquirido una cualidad semidivina, están preparados para la muerte porque saben que renacerán, y esto es parte del sistema cosmogónico de Lispector. “ÁNGELA: Me curé de la muerte. Nunca más morí. Veo todo como si ya me hubiese muerto y viese todo desde lejos” (170). Y dice Autor: “si me preguntan si existe alma después de la muerte [...] existe pero no se me concede saber de qué forma esta alma vivirá” (169). Ambos adquieren el conocimiento de que alguien los espera en algún lugar del mundo, de otro mundo, ya no se sienten distintos, extraños o solos, y esto es consecuencia de su “aprender padeciendo”; es decir, de su proceso inquisitivo. Es por eso que al final, en vez de morir, las voces simplemente amanecen: “ÁNGELA: Yo estoy amaneciendo [...] AUTOR: En cuanto a mí, yo también me alejo de mí. Si la voz de Dios se manifiesta en silencio, yo también me callo silencioso” (172). Amanecer

es, entonces, escuchar el hermoso sonido divino que contiene el silencio: el sonido del canto, de la transmutación de la conciencia en una nueva creación.

Obras citadas

- Barbosa, Maria José Somerlate. "A hora da estrela and *Um sopro de vida*: Parodies of Narrative Centre". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 20.2 (1991): 116-121. Impreso.
- . "Critical Categories of Clarice Lispector's Texts. An Annotated Bibliography". *Revista Interamericana de Bibliografía* 43.4 (1993): 523-570. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza, 1979. Impreso.
- Cámara, Mario. "Los secretos movimientos del respirar. Palabra, cosa y mundo en *Un soplo de vida*". *Un soplo de vida*. Por Clarice Lispector. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 173-198. Impreso.
- Daidone, Lisa Casali, y John Clifford. "Clarice Lispector: Anticipating the Postmodern". *Multicultural Literatures through Fenirust/Poststructuralist Lenses*. Ed. Barbara Frey Waxman. Knoxville: University of Tenn Press, 1993. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- . *Mitos, Sueños y Misterios*. Barcelona: Kairós, 2005. Impreso.
- Fitz, Earl. "Clarice Lispector's *Um sopro de vida*: The Novel as Confession". *Hispania* 68.2 (1985): 260-266. Impreso.
- Jiménez-Quenguan, Miriam. *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*. Madrid: Horas y horas, 2009. Impreso.
- Kroll, Renate. "Recuperación del yo por pérdida del sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector". *Revista de Letras* 44.2 (2004): 13-29. Impreso.
- Lindstrom, Naomi. "The Pattern of Allusions in Clarice Lispector". *Luso-Brazilian Review* 36.1 (1999): 111-121. Impreso.
- Lispector, Clarice. *Un soplo de vida*. Buenos Aires: Corregidor, 2010. Impreso.
- Losada Soler, Elena. "*Un soplo de vida* (Pulsaciones) by Clarice Lispector". *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid* 50 (2001): 43. Impreso.
- Nunes, Benedito. "La narración alborotada". *Un soplo de vida*. Por Clarice Lispector. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 173-185. Impreso.
- Pontieri, Regina. *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. Impreso.

Schmidt, Rita Terezinha. "Clarice Lispector: The Poetics of Transgression".

Luso-Brazilian Review 26.2 (1989): 103-115. Impreso.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Ciudad de México: FCE, 2016. Impreso.

Sobre la autora

Doctora en Literatura Hispanoamericana, MSc en Literatura Comparada de la Universidad de Edimburgo, Escocia, y licenciada en Filología Inglesa de la Universidad de Oviedo/Hull University, España/Reino Unido. Actualmente es profesora investigadora en el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, México. Sus áreas de interés son la literatura hispanoamericana contemporánea, los estudios de género y la relación entre la literatura y las artes visuales, especialmente pintura y fotografía. Desde el año 2009 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Entre sus libros académicos se encuentran *Gendering the Marvellous: Remedios Varo, Elena Garro y Carmen Boullosa* (2012), *Entrelazamientos: literatura y arte visual contemporáneo* (2013) e *Ideas en contraste: rutas literarias hispanoamericanas* (2015). Algunos de sus artículos más recientes son: "Viaje a la calma perfecta: Bezoar, de Guadalupe Nettel" en *Bulletin of Hispanic Studies*, "Cuerpo-Abyecto-Lenguaje: Orfandad, de Inés Arredondo" en *Hispanófila*, "El huésped de Guadalupe Nettel" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. También es autora de dos poemarios, colaboradora en varios libros de artista y autora de ensayos de divulgación sobre literatura y arte.



Entrevista

Entrevista al poeta e investigador Felipe Cussen: sobre la nada, el silencio y la literatura experimental

Entrevista Luis Herrera
Universidad de Talca, Talca, Chile

LA PRESENTE ENTREVISTA FUE REALIZADA inicialmente en el año 2015, en la ciudad de Talca, durante el desarrollo de un congreso de Educación y lectura, donde el poeta e investigador Felipe Cussen realizó una presentación sobre el tema central aquí expuesto. Luego, la entrevista fue complementada a partir de varios encuentros en Santiago de Chile y de manera virtual.

LUIS HERRERA

¿Cómo te aproximas, personalmente, a una concepción de creación literaria desde la nada que, *a priori*, denotaría una no creación?

FELIPE CUSSEN

Creo que se mezclan dos aspectos. Uno es más bien conceptual: me interesa cierto tipo de obras que incluyen la negatividad de algún modo, así que es un tema en el que constantemente estoy pensando. El otro es “espiritual”; varios autores, de hecho (pienso en José Ángel Valente o Hugo Padeletti, por ejemplo), hacen referencia a la necesidad de un proceso de vaciamiento previo, como el de una meditación, para que se produzca la creación. En mi caso, sin embargo, eso no ocurre, o no de manera consciente al menos. Mi proceso creativo tiene muy poco de espiritual y nace, más bien, de la inquietud y de la hiperactividad. Jamás parto de un tema o de un problema subjetivo o colectivo del que quisiera hablar; no me interesa la poesía como una forma de decir algo, sino de hacer algo, de probar procedimientos y ver qué ocurre, y eso es lo que intento.



L. H.

Por tanto, considerando la primera teoría de Wittgenstein, “De lo que no se puede hablar es mejor callarse”, ¿en qué sentido la creación literaria hace, o debiera hacer, eco de ese enunciado? O, después de todo, ¿la creación literaria es esa búsqueda acerca de “lo que no se puede hablar”?

F. C.

Creo que la propuesta de Wittgenstein tiene resonancias muy distintas dependiendo del marco en que se considere. Desde la literatura, al menos en mi perspectiva particular, considero muy atractivo el intento de hablar precisamente acerca de lo que no se puede hablar. Muchos de los poetas y narradores que me interesan (pienso, por ejemplo, en Eduardo Milán o Enrique Vila-Matas) se plantean esa búsqueda. Por eso, también me interesan los textos escritos por místicos como el Maestro Eckhart o San Juan de la Cruz, que se sitúan justamente en ese dilema. Me parece que ese riesgo es lo que obliga a replantearse el lenguaje, a no ocuparlo simplemente como un instrumento para describir una realidad o manifestar opiniones (que es como lo ocupan gran parte de los escritores) sino como algo mucho más complejo, sorpresivo y abierto, que permite que los autores pierdan más el control de sus mensajes, o que sus planes se desvíen y emerjan otros elementos.

L. H.

Situándonos en la soledad y el silencio que, eventualmente, rodean la creación, no solamente literaria sino también musical o visual, ¿consideras que Occidente no ha sabido comprender la esencia de lo indecible y del silencio?

F. C.

En Occidente sí ha existido una tradición que valora el silencio y el vacío, pero no ha sido hegemónica. En la filosofía griega, en el judaísmo, en la teología negativa, en la poesía de los trovadores, en los místicos barrocos, luego en el dadaísmo, el abstraccionismo, el arte conceptual y diversas formas de experimentación contemporánea podemos encontrar esa atracción. La pregunta sería entonces por qué, si es que existe esta diversidad de reflexiones y manifestaciones, su lugar dentro de la religión, el pensamiento y la estética ha sido secundario. Es evidente que el mayor contacto con Oriente

sí ha influido muchísimo a Occidente, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx, pero creo que también habría que preguntarse por qué no hemos indagado más al interior de la tradición occidental.

L. H.

¿Cuáles serían aquellos aspectos hegemónicos que han obstaculizado el fluir de esa diversidad de reflexiones y manifestaciones?

F. C.

Me cuesta pensarlo, porque en gran medida las mismas herramientas que ocupamos para pensar (las palabras, la sintaxis, la argumentación) están fundadas justamente en la posibilidad de construir un discurso afirmativo que, además, nos permita comunicarnos y funcionar. Es paradójico que quede siempre esa tentación por lo no dicho y que tengamos que ocupar, a las patadas, estas herramientas para tratar de sondear ahí. Lo único que se me ocurre es que los discursos negativos, ambiguos, dispersos, son más difíciles de pensar y de transmitir, además son poco útiles para ejercer cualquier forma de poder.

L. H.

¿Cómo se puede identificar el silencio o la nada en la creación literaria para convertirlo en un objeto de análisis? Es decir, ¿puedo aislar esa “pausa de ausencias” de los elementos presentes del sintagma o eso es imposible?

F. C.

Desde el momento en que existen palabras para denominar la nada y el silencio es posible reconocerlas en el lenguaje, aunque muchas discusiones filosóficas señalan que esos nombres no nos acercan, sino más bien nos alejan de la comprensión de estos fenómenos. En ese sentido, podemos buscar o analizar la nada en muchas otras manifestaciones: en la falta de trama de una novela, en la incomunicación entre dos personajes, en la fragmentación del lenguaje, en los espacios en blanco, etc. De este modo, no importa tanto que el lenguaje nombre la nada, sino más bien que transmita los efectos que provoca la ausencia. Algo de eso traté de lograr en mi novela *Título*, en la que alguien busca a sus hijos, pero en realidad no tiene hijos, entonces es una búsqueda vacía, que al final vuelve sobre sí misma y se anula.

L. H.

Alguna vez leí de una narración experimental que solo registraba las notas al pie, sin el corpus narrativo. ¿Podría responder a ese juego?

F. C.

Claro, ese es un procedimiento que he visto algunas veces, así como la escritura mediante tachaduras o borraduras de textos ajenos, en Marcel Broodthaers, José-Miguel Ullán, Jen Bervin, Nick Thurston y muchos otros. Son distintas formas de evidenciar ciertas convenciones con que construimos las narraciones y los poemas y que suelen volverse invisibles. Lo atractivo de estas técnicas es que mediante la supresión de elementos nos permiten darnos cuenta de las maquinarias de la literatura, que usualmente tenemos demasiado internalizadas, pero que no valoramos en sus operaciones: una nota al pie, una cita, un epígrafe, por ejemplo, son maneras de poner un texto en relación con otros y de otorgarles distintas valoraciones y connotaciones.

L. H.

¿Qué escritores asumen ese riesgo más experimental? ¿Cómo se evidencia en sus obras?

F. C.

Se me ocurren algunos nombres que podrían responder a esto que hablamos, por ejemplo Walser, Beckett, o también Mario Bellatín. En todos ellos hay un conflicto con la posibilidad de expresión, y eso es lo que les obliga a romper con las convenciones narrativas, a escoger puntos de vista más reflexivos, a combinar las perspectivas. Lo que me interesa particularmente es que dicho conflicto se mezcla con ironía, a veces con humor, y se resuelve de manera ambigua, sin mensajes grandilocuentes, sino todo lo contrario. Eso es bastante claro en Lorenzo García Vega, cuyo narrador siempre termina confundándose y echándose la culpa por no poder explicarse bien.

L. H.

Reconociendo que la literatura chilena ha buscado nuevas alternativas y riesgos, ¿esta aún enfrenta problemas para salirse de los cánones? Hoy podríamos hablar de “escribir a lo Bolaño”...

F. C.

Es curioso, porque uno de los mejores ejemplos que podría servir para hablar de lo inexpresable o de la nada es precisamente el final de *Los detectives salvajes*, con ese cuadro que se va vaciando y deja un final abierto. O también podríamos pensar que la enorme acumulación de asesinatos en 2666, descritos con ese lenguaje frío y no comprometido, es también una forma de renuncia a la discursividad. Pienso en estos dos casos porque muestran justamente que Bolaño era un autor que, entre otras cosas, tenía estos problemas en mente. Lamentablemente, creo que lo que ha influido de su obra se limita a aspectos mucho menos interesantes, como el rescate de cierta épica latinoamericana (de la que creo que él tampoco estaba demasiado cercano). Y lo peor es que a partir de algunos de sus personajes y de sus propias declaraciones en entrevistas, muchos han creído que es necesario rescatar la figura del escritor maldito, que sufre penurias, etc. Esa actitud me parece sumamente banal y adolescente. No sé si se pueda hacer mucho para evitarlo, porque es una tentación de todas las épocas. La única manera de salirse de los lugares comunes sería, pienso, tratar de abrir más los campos de lectura hacia otros países, otras épocas, y los cruces con otras artes; eso permitiría, al menos, tomarse dichos problemas no tan en serio.

L. H.

¿Sientes que la imagen de escritor se está construyendo antes que una obra? ¿Aquello responde a la lógica de aparentar antes de tener y tener antes que ser?

F. C.

No sé bien cuál es la gracia de querer presentarse frente al mundo como escritor. Hay tantas cosas más interesantes en esa línea que eso: salir en la tele, cantar frente a mucha gente, o ser futbolista. Pero de todos modos, lo que me llama la atención hoy en día es que ser escritor se ha convertido para muchos en una especie de actividad de tiempo completo, que implica postear comentarios políticamente correctos en Facebook, firmar esas cartas colectivas que firman los “intelectuales”, sacarse fotos en lecturas o carretes con otros poetas, adelantar poemas de libros inéditos, o contarle a todo el mundo los planes de escribir una trilogía con no sé cuántos subcapítulos que va a ser publicada por no sé cuál editorial.

L. H.

Dentro de tus trabajos poéticos, *performances* o poesía experimental, has utilizado elementos más ajenos a lo tradicionalmente literario. ¿Cómo desarrollas o vinculas la música o los sonidos no lingüísticos con los poéticos? ¿Cuál es el punto de contacto relevante que permite la simbiosis?

F. C.

Creo que si miramos de manera rigurosa la historia de la literatura, nos daremos cuenta de que una parte importante de su tradición es precisamente el contacto con otras artes. El error es pensar que la literatura se remite solamente a algo impreso en un libro con unas determinadas condiciones. En mi caso, los últimos años, efectivamente, he estado investigando en el trabajo con sonido, a veces deformando textos o bien trabajando con sonidos vocales no lingüísticos. Hay momentos en que resulta muy difícil distinguir si hay un énfasis mayor en el texto o en el sonido. Al comienzo me daba muchas vueltas pensando si eso era poesía o no, pero luego dejó de ser un problema. Ahora intento hacer estas cuestiones sin preocuparme de qué manera podrán etiquetarse, y me he sentido mucho más libre. Eso no evita, sin embargo, que para muchas personas es esencial primero tener clara la etiqueta antes de comenzar a leer o escuchar.

L. H.

¿Cómo se define tu trabajo de poesía experimental? ¿Qué le otorga el cartel de “experimento”?

F. C.

En mi caso, lo experimental siempre ha sido una actitud básica, como un punto de partida. Quizás tiene que ver con que comencé más o menos tarde a escribir, y no tenía un modelo definido, entonces siempre lo he pensado más bien como un juego, de ir combinando citas, probando distintas tipografías, efectos sonoros, etc. Pero el carácter de experimento significa, por otra parte, que después de hacer estas pruebas debo evaluar si vale la pena mostrar eso o no. Si resulta interesante, también considero que es muy necesario preguntarme por el soporte que tendrá esa obra, sus plataformas de difusión, o el modo en que pueda situarse críticamente, para que así su potencia pueda ser mejor canalizada.

L. H.

En esa línea, ¿qué nuevas perspectivas abre la tecnología?

F. C.

La voz es una tecnología, el lápiz y la hoja también. Lo que ocurre es que ya los tenemos naturalizados, pero nunca hay que olvidar que esos instrumentos y soportes, al igual que una máquina de escribir o un computador, determinan una gama específica de posibilidades y límites para la escritura. Desde esa perspectiva, me interesa mucho lo que están haciendo algunos autores como Tan Lin o Jörg Piringer al utilizar tanto el material de internet como las posibilidades de la programación para desarrollar sus obras.

L. H.

¿El uso de aparatos electrónicos en los experimentos poéticos te parece parte de la coherencia con el contexto actual?

F. C.

Sí, me parece coherente en la medida en que son tecnologías que están disponibles, pero que no anulan la posibilidad de seguir utilizando las que existían antes. Lo que sí me parece importante es no fetichizar estas nuevas tecnologías: publicar un poema en una página web no significa necesariamente que sea moderno o innovador; muchas veces, de hecho, resulta lo contrario. Ahora bien, no es que se trate de un riesgo esa moda, pero lo que sí ocurre es que a veces la conversación se vuelve demasiado confusa cuando todos están utilizando categorías distintas y, para los que genuinamente están interesados en aprender, se vuelve más tedioso y lento.

L. H.

Y, de acuerdo con lo que nos dices, ¿cómo se configura una crítica o una visión más reflexiva del mundo actual a través de la experimentación poética? O, en el fondo, ¿aquello es irrelevante?

F. C.

Creo que cualquier operación poética que realicemos con el lenguaje es potencialmente crítica, en la medida en que nos permite tomar conciencia de lo que implican las palabras que utilizamos y los modos en que las utilizamos

o nos dejamos someter por ellas. Eso puede dar pie a una reflexión o una acción política, o puede no hacerlo. No creo que el hecho de ser escritor me convierta en un sujeto política o éticamente más lúcido o superior que los demás, al contrario: es más propio de un burgués tener tiempo para leer y escribir... Y si tuviera que autoevaluarme en términos éticos al respecto, no debería ser juzgado por lo que escribo o dejo de escribir, sino por cómo me comporto en los espacios en que trabajo o colaboro, si soy una persona respetuosa con quienes me relaciono o si soy capaz de enfrentarme a una injusticia.

L. H.

¿Tu trabajo actual no considera una concepción del género lírico y, en realidad, surge desde una convicción de creación artística más global? O, finalmente, ¿de rechazar todo tipo de canon?

F. C.

La idea de poesía que utilizamos corrientemente es muy limitada y centrada en lo que se conversa en un círculo muy reducido. Por ese motivo, no es que rechace la existencia de un canon, que puede tener una cierta utilidad pedagógica, pero lo que reclamo es que ese canon está pésimamente hecho, a partir de la desidia y de la incapacidad de mirar un poco más allá. Hacer clases e investigar, para mí, tiene sentido precisamente para tratar de cuestionar, complejizar y abrir ese canon.

En cuanto a mi propio trabajo, me gusta pensarlo más allá de la poesía, pues creo que la actitud experimental a la que me refería implica, entre otras cosas, preguntarse por las posibilidades de provocar lo que uno quiere no solo con textos, sino igualmente con sonidos o imágenes. Trato de no verme a mí mismo como “poeta”, sino más bien como alguien a quien simplemente le interesa manipular materiales de distinto tipo y ver qué ocurre. De eso se tratan, de hecho, mis dos últimas publicaciones. *Quick Faith* es un disco en el que tomo *samples* de mi propia voz, ni siquiera palabras, solo fonemas sueltos, que proceso y secuencio rítmicamente. *Explicit Content* consiste puramente en citas en inglés tomadas de una base de datos sobre películas, que seleccioné, edité y reordené casi aleatoriamente. La lata de esto es que en los últimos diez años no he publicado prácticamente nada de poesía,

sino mucho más narrativa, ensayo, u obras que están más cerca del arte sonoro, la música o el arte conceptual, pero a pesar de ello todo el mundo me sigue llamando poeta.

Sobre el entrevistado

Felipe Cussen es doctor en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, magíster en Letras con mención en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y licenciado en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas en la misma casa de estudios. Ha publicado los libros de poesía *Mi rostro es el viento* (2001), *Esto es la globalización* (2005) y *Deshuesos* (2007), además de la novela *Título* (2008), la recopilación de ensayos *Opinología* (2012) y la antología *Mil versos chilenos* (2010, junto a Marcela Labraña). Durante el año 2015 publicó el disco de poesía sonora *Quick Faith* y el libro en inglés *Explicit Content*. Además participa en proyectos de música y poesía e improvisaciones de poesía sonora. Ha publicado decenas de artículos en revistas especializadas y científicas. En la actualidad, se desempeña como académico en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, donde investiga sobre la poesía experimental, la relación entre la literatura y otras artes y, la mística; allí mismo está finalizando su proyecto Fondecyt “*Samples y loops* en la poesía contemporánea”.

Sobre el entrevistador

Luis Herrera es profesor de castellano, escritor, magíster en docencia universitaria y diplomado en lingüística aplicada.



Reseñas

Fino Gómez, Carlos Orlando. *La sustancia de lo inexistente. Estética e historiografía del arte en la obra crítica de José Lezama Lima*. 2.^a ed. Bogotá: Uniandes; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016. 417 págs.

¿EN DÓNDE PODEMOS RASTREAR UNA estética Latinoamérica? ¿Acaso en la obra crítica de los grandes autores que navegan entre las aguas de la erudición universal y la comprensión del espíritu local? ¿En la obra de aquellos que pueden dilucidar la relación del hombre latinoamericano con su entorno particular y de allí hacer emerger nuevas formas, figuras, palabras, en fin, la expresión de una experiencia única en el mundo? Esta es la apuesta de Carlos Orlando Fino, quien argumenta la existencia de una teoría estética en la obra crítica del reconocido intelectual José Lezama Lima. Este libro, ganador del premio Casa de las Américas (2014) en la categoría Ensayo Artístico Literario, resulta la promesa de volver sobre lo hecho; de rescatar y retomar lo valioso de un escritor cubano que incesantemente se preocupó por analizar el fenómeno estético como proyección futura del ser de un continente, y que lo hizo a través de reflexiones que Fino extrae de sus comentarios críticos sobre el arte.

Fino, profesor de historia del arte antiguo, investigador en las áreas de literatura y estética latinoamericana y candidato a doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, ha sido director de diversas revistas, entre las que destacan *Phoenix*¹ y *Exlibris*.² Además ha sido ganador del Premio Periodismo Cultural y Crítica para las Artes de Idartes y de la Maratón de Escritores Rock al Parque; con *La Sustancia de lo inexistente* ha pasado a la historia como el escritor más joven en ganar el Premio Casa de las Américas. Esta segunda edición, hecha específicamente para Colombia, es publicada bajo el esfuerzo conjunto de las editoriales de la Universidad Nacional y de la Universidad de los Andes. En comparación

1 Revista estudiantil de distribución gratuita del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional.

2 Publicación oficial de la Feria del Libro de Bogotá.

con la primera edición, aquí el lector encontrará comentarios, notas al pie, correcciones y ampliaciones que, según Fino, tienen la intención de hacer más legible el texto al lector no especializado en estética, ni en la obra de Lezama Lima. Además, se topará con un prólogo de Aurelio Horta, profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional y mentor del autor, que sirve como un abre bocas de un singular viaje por la obra del poeta cubano.

La obra se divide en dos libros: el primero, “Estética de José Lezama Lima”, explora la estética de José Lezama Lima en tres grandes apartados que se remiten correspondientemente a la exploración artística a través de la técnica y la sustancia plástica, la imagen en la poética del autor y la descripción de su sistema poético. El segundo, “Historiografía del arte en José Lezama Lima: imágenes de un caleidoscopio a coleccionar”, aborda la concepción lezamiana del tiempo y del espacio, de la historia, del paisaje interior y exterior, así como su propuesta historiográfica. Al final de estas dos partes el lector encontrará un glosario con algunos de los conceptos del sistema poético y estético lezamiano y una completa bibliografía que demuestra, por un lado, la rigurosa cartografía que Fino hace del poeta cubano y, por otro, una exhaustiva labor archivística (el autor tuvo acceso a documentos inéditos de Lezama Lima) y de revisión bibliográfica (de textos teóricos sobre estética y de estudios sobre Lezama). Abordaré ahora algunos de los aspectos centrales que desarrolla Fino, específicamente, el esquema general de la poética lezamiana, la experiencia artística, la imagen y la historiografía del arte.

El sistema poético de Lezama Lima, de acuerdo con Fino, parte de la premisa de que, tal como propone el último Heidegger, el mundo debe ser habitado poéticamente (116). La poesía, la pintura, la escultura y la música serán vías de acceso a la concreción de las posibilidades ontológicas del hombre americano y su particular relación con el espacio, en el cual sobresale una naturaleza exuberante que, a diferencia de la naturaleza domesticada de Europa, resulta aún inexplorada, indómita y diversa. Según Fino:

Lezama concibe, gracias a las *Crónicas de Indias* y a la lectura de la obra de Dante —uno de sus autores favoritos y que homenajea titulando su novela *Paradiso*—, a Latinoamérica como el paraíso, el mundo nuevo, el lugar donde

el hombre puede ser feliz, pero solo puede ser feliz si está en la capacidad de habitarlo. (116)

Partiendo del diálogo con el epicureísmo, Fino propone que en la obra de Lezama el artista se concibe como el catalizador de una serie de experiencias sensoriales que le permiten realizar un proceso doble que comprende: 1) La proyección de un paisaje interno (*inscape*³) en la producción artística, resultado de la exploración sensorial del artista con el entorno; los olores, los sabores, la música, los paisajes, la geografía o el clima, es decir: la materialidad misma que circunda al artista se vuelve fuente de inspiración para la creación y, de esa manera, para la habitabilidad de su mundo, no solo a través de las formas sino del material mismo con el que trabaja. 2) La ruptura con la figura del artista hiperindividualizado, a través de la triangulación entre la tradición, la experiencia colectiva y la experiencia única del artista, lo que lleva a que la obra, aunque sea hecha por un solo individuo, se entienda como una manifestación coral (metáfora que le permite a Lezama Lima establecer, además, correspondencias con la música y elementos como la polifonía y la policromía) que a través de la imagen le da unidad a elementos y situaciones aparentemente inconexas.

Lo planteado por Fino lleva a formular algunas preguntas que sugieren tensiones presentes en la obra crítica de Lezama Lima: ¿a qué tradición recurrir teniendo en cuenta el pasado colonial de América? ¿Cómo desprenderse de la tradición española, francesa, alemana, en general, de esa mal llamada tradición universal y, al mismo tiempo, dialogar con ella? ¿Cómo alejarse de las tendencias modernas de aquel entonces, como las vanguardias que significaban ruptura y deconstrucción de la tradición, en una cultura que estaba tanteando, redescubriendo y reinventando sus orígenes, sus tradiciones? Fino argumenta que Lezama Lima reinterpreta el arte de su tiempo a través del reconocimiento del origen milenario del hombre americano. Su argumento se basa en la explicación de Alejo Carpentier sobre el pasado precolonial de América:

Es debido recordar que las ‘eras lezamianas’ solo son posibles con fondos culturales milenarios. Desde la conquista se tiene la impresión de que

3 Palabra traída por Manley Hopkins (1844-1899) a la poesía inglesa (258).

América es un continente nuevo, por tanto, para que se pueda gestar una era americana es preciso derrumbar el mito de la novedad. El nuevo continente y el paisaje indómito dan la impresión de una América inhabitada, nueva y virginal. Carpentier da la buena nueva de la milenariedad americana, tema recurrente en *Visión de América*. Y milenaria, en términos carpenterianos, no quiere decir milenios de precultura o milenios de barbarie, sino milenios de intercultururas, con clímax y apogeos. (276)

Este hombre, cuyo conocimiento está a la altura de las grandes civilizaciones occidentales y orientales, tiene la particularidad de ser mestizo, lo que le permite tomar la cultura occidental y reinventarla. Así, una de las tareas que Fino destaca de los ensayos de *La expresión americana* de Lezama es el deslinde del Barroco hispano del Barroco americano, debido a la superposición de elementos que tienen un sustrato distinto al de la cultura española y mozárabe. “Pero el artesano americano no es primitivo. Por tanto, al imponer un origen sobre una tradición, la remanencia amerindia se configura en una trasposición o funda una trasposición” (282). Según Fino, para Lezama esto implica una mirada más sensible y novedosa que le permita al sujeto habitar el paraíso americano.

Esta perspectiva vitalista, que reivindica la llegada de un espíritu americano a través de la materialidad, resulta antidualista (esto le permite a Fino establecer asociaciones entre la poética lezamiana y tradiciones orientales como el *Tao Te Ching*) pues integra el devenir de la experiencia con la concreción ontológica y metafísica del ser americano en la “materia artizada” de la imagen, ya sea pictórica o poética. En ese sentido, su estética se revela como una alternativa al pensamiento idealista europeo, principalmente en su vertiente hegeliana, que, por un lado, explica el mundo por un proceso dialéctico (por ende dualista) y, por otro, da visión de la existencia jerárquica y teleológica que dispone del artista para la manifestación del espíritu transcendental, que se encuentra detrás de todas las cosas, y que servirá de fundamento filosófico del discurso historiográfico positivo y progresista de los siguientes dos siglos (de ahí la crítica a la historiografía moderna). Por el contrario, la poética que Fino devela se muestra como una alternativa hipertélica, es decir, que va más allá de fines preconcebidos y que no se guía tampoco por las cartografías establecidas por la razón humana. De esta manera, es un arte que no procede de la previa teorización y del establecimiento de fines

concretos, sino que florece de la experiencia en sí (del trabajo con el material plástico y de la sensibilización del artista con respecto a su mundo) y que ofrece potenciales proyecciones de una cultura que riñe con las fosilizadas perspectivas históricas y artísticas que condenan a los latinoamericanos como culturas de segunda mano. Igualmente, Lezama Lima propone una relación de armonía con la naturaleza, no tanto de dominación o confrontación como se pensó con el proyecto progresista-ilustrado, que se puede entender como una estética y una ética ecologista en la cual el sentido se recrea “en dialogo con la sustancia material de los objetos” (123).

Ahora bien, al hablar del libro de Fino, resulta inevitable hablar del papel de la imagen en la propuesta estética del poeta cubano. Todo lo mencionado anteriormente solo es realizable en la imagen, que es conocimiento en sí del mundo, pero también proyección del devenir de la existencia, por lo cual se concibe como “la causa secreta de la historia” (147). La imagen, tanto poética como pictórica, es la posibilidad de sentido y su proyección sobre la naturaleza le da la capacidad al hombre de habitar su entorno (153). El mito, como imagen participada (152), está vivo en la cotidianidad latinoamericana:

Como Lezama bien explica, el hombre americano, el niño milenario, tiene ventajas sobre los europeos debido a que los mitos en el antiguo continente hacen parte del archivo de su erudición. En América no son historia, sino parte de la cotidianidad. El americano vive de acuerdo con sus imágenes del mundo, por tanto, la posibilidad de habitar poéticamente el mundo es latente. (162)

La apropiación del espacio americano requiere, entonces, de un ambiente mítico que es más cercano a su propia naturaleza y que solo puede nacer a partir de la obra coral artística. Es a través de la imagen que se gesta lo que Lezama Lima llama “sobrenaturaleza”: la naturaleza fecundada por la imagen que ha creado el artista. Esta imagen sería transpuesta en un “sujeto metafórico” (el receptor de la obra), es decir, aquel que, “además de relacionar lo irrealizable lógicamente gracias a la puesta en marcha de la potencialidad de sus sentidos, se convierte en elemento dinamizador de la historia” (165). A lo largo del libro el lector se encontrará con que mucho del trabajo de la propuesta lezamiana tiene que ver con la revisión histórica de la relación entre imagen, representación y mundo, un recorrido necesario

para comprender el porqué de la imagen poética como eje central, no solo de su propuesta estética, sino de una propuesta implícita política, histórica y epistemológica. Es a través de la imagen como Fino se remite a la creación de un público en la propuesta estética de Lezama Lima y un largo análisis de la significación de lo barroco y del paisaje (*landscape* e *inscape*) en su obra.

Por último, es necesario hacer una breve mención de lo planteado en torno a la historiografía del arte. Aquí se articulan los conceptos clásicos de la historia sacra de la *Summa* y del *Organum*. Esto tiene que ver con que, según Fino, para Lezama: “El artista es el puente entre varios momentos históricos que gracias a su repertorio, o biblioteca visual, combina y selecciona el conocimiento; retroalimenta el lenguaje plástico que responde a los problemas de la imagen en el presente” (295). Así, la obra del artista es una suma colectiva, y no una simple manifestación individual, que puede ser observada a través de la policromía y polifonía, que es “lugar de encuentros vitales” (294). Por tanto, la propuesta historiográfica estaría más encausada a encontrar las fuentes que tácitamente están integradas en las obras de artistas que logran superar el estado individual del arte moderno, y constituir a partir de sí mismos una tradición que puede “reoriginar un horizonte definido para el arte” (295). Este tipo de obras y de artistas sería una *summa*, puesto que logra crear una forma articulada de lenguaje (293), lo que sería todo lo contrario a la idea de genio romántico, “individual y desligado de su comunidad” (293). Los *organum*, por su parte, serían la recomposición de la tradición, “son los puntos de confluencia y reconocimiento colectivos tan grandes que fundan culturas” (293). El *organum*, la *summa* y el arte como acontecimientos reoriginadores significan para Lezama “devolver la habitabilidad al paraíso” (295).

La obra de Fino es ambiciosa, y una consecuencia de ello es que la articulación retórica de discursos tan disímiles entre sí no siempre es clara y parecería que requiere de un mayor ejercicio de síntesis y precisión. En términos de sus argumentos, hay tres aspectos que deben ser considerados: en primer lugar, la definición de algunos periodos, movimientos, corrientes, teorías, etc., al igual que muchos otros libros que se atribuyen una posición crítica, terminan simplificando por momentos aquello que se presenta como antagónico (a pesar de proclamar insistentemente el carácter no-dual de la poética lezamiana), agrupándolos en abstracciones como “domesticada naturaleza europea”, “cultura occidental”, “historiografía tradicional”, “idealismo

alemán”, “razón”, “romanticismo”, entre otras, sin establecer algunos matices de rigor ni más precisiones. Si bien es claro que Lezama dialoga con la tradición estética europea al polemizar con el idealismo hegeliano, no hay una contraposición antagónica en sí con lo europeo. Hay una tendencia en la obra de Fino a justificar la existencia de una perspectiva latinoamericanista a través de dicha contraposición. Esto resulta en una reducción de la visión de Lezama y se justifica a través de *topoi* como el hombre americano o la naturaleza americana que, al menos desde una perspectiva contemporánea, resultan insostenibles y que en Lezama Lima tienen otros matices.

Un segundo aspecto a señalar es que, si bien dentro de la obra de Lezama Lima resulta importante el vínculo de la teoría de la relatividad con la teoría de las microtemporalidades y microespacialidades (194-195) —que la imagen puede generar a partir de la creación de un campo gravitacional metafórico (de allí la sustancia de lo inexistente) y que le da un peso (también metafórico) al arte creado bajo la concepción vitalista lezamiana y a la habitabilidad del paraíso latinoamericano—, una revisión de otras perspectivas como el concepto de cronotopo bajtiniano, la concepción de espacio y tiempo bergsoniano o las perspectivas fenomenológicas de la teoría de la recepción, podrían esclarecer esta discusión. La analogía de una teoría física con el plano poético y el de la recepción puede llevar a confusiones conceptuales que considero necesario delimitar, discutir y aclarar.

Otra crítica resulta de las menciones de Nietzsche, que son tangenciales teniendo en cuenta la evidente similitud entre las teorías lezamianas y las del filósofo alemán, al darle un mayor énfasis al epicureísmo (quizá por la formación académica de Fino) y que plantearía otras preguntas: ¿por qué conciliar esa naturaleza que no se ha domesticado con el sentimiento de ataraxia, y no más bien con el de sublimidad kantiano o romántico? Y quizá un cuestionamiento para la estética lezamiana: ¿es posible plantear una poética latinoamericana a partir del placer sopesado y estable del epicureísmo, en un continente desbordado de dolor y gozo? Un último comentario tiene que ver con los conceptos de *summa* y *organum*, pues hubiese valido la pena un desarrollo de la recepción de estos en el campo de los estudios de la historia del arte.

No obstante, las críticas propuestas no niegan que el análisis de Fino enriquece la lectura de la obra crítica de Lezama Lima, pues es un ir y venir entre las escuelas filosóficas del mundo clásico, las ancestrales tradiciones

indígenas, el arte medieval y renacentista y el arte cubano de los años treinta a los sesenta, a través de una producción ensayística de más de cuarenta años. El entendimiento de la propuesta poética de Lezama resulta más complejo si no se dan luces sobre este gran viaje por la historia del arte, ahora sí, universal, y que también muestra la gran potencialidad que el autor ve en las generaciones de pintores como Arístides Fernández, Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Wilfredo Lam. Resulta también interesante el entrecruce que Fino trata de establecer entre la formación de un campo intelectual, con menciones de las revistas que agruparon círculos de artistas e intelectuales como *Orígenes*, y el denso trabajo intelectual que requiere desentrañar una poética desde su estado embrionario hasta su madurez. Es claro que, para Fino, Lezama es un autor capaz de dialogar con todas las tradiciones y que su crítica necesariamente navega por el tiempo y por el espacio, subido en una ola de imaginación que realmente realza y vivifica la experiencia histórica del sujeto latinoamericano. De allí la presencia de obras que se debaten entre la historicidad y una reconfiguración imaginativa, como *Las eras imaginarias*, y que se pueden ver como una apropiación de Lezama de la historia del hombre americano, de su arte y su cultura, un reoriginar la historia a través de pinceladas poéticas. Finalmente, con respecto a la edición, resultaría mucho más cómodo, pero sin duda costoso, la inclusión de las imágenes de las obras a las que se hace referencia. En todo caso, eso no quita el valor del laborioso estudio del autor de este ensayo que puede servir como libro de referencia a la hora de transitar por la obra del poeta cubano.

Juan David Escobar

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Moreno H., Francy. *La invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo xx*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. 202 págs.

EL LIBRO DE FRANCY MORENO parte de esta premisa sobre el papel de las revistas en la historia intelectual: el deseo esencial de estas es participar de forma directa en los debates estéticos e ideológicos de su momento, “si un libro interviene al mediano o largo plazo, una revista busca actuar en su contexto inmediato” (28). Para Moreno, los intelectuales que se reúnen en torno a una publicación periódica tienen como meta principal transformar su propio espacio cultural. Las revistas literarias, en este orden de ideas, legitiman, debaten, incorporan y pueden llegar a institucionalizar valores literarios y concepciones sobre la literatura en un periodo específico. Por ello, Moreno cree que la revista argentina *Sur* y la cubana *Orígenes* son fuentes privilegiadas para revisar el “proceso de institucionalización de la literatura latinoamericana” (23).¹

- 1 En esta forma de interpretar el papel las revistas, el libro de Francy Moreno coincide con un artículo de Beatriz Sarlo, titulado “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, publicado en 1992 en un número especial de *América: Cahiers du Criccal* (Centre de recherche interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine). Este número puede tomarse ahora como prueba del auge que tuvieron, en las dos últimas décadas del siglo xx, los trabajos sobre revistas latinoamericanas. Patricia Artundo, en su artículo “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, del año 2010, menciona, como primeros eventos y publicaciones importantes sobre el tema, los dos encuentros internacionales organizados en 1988 y 1990 por el Criccal, titulados *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres: 1919-1939* y *Le discours culturel dans les revues latino-américaines: 1940-1970*; la autora también refiere el encuentro de especialistas que se organizó en 1997, llamado *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, el trabajo investigativo de Washington Pereyra, que comienza en la década del noventa, llamado *La prensa literaria argentina: 1890-1974*, entre otros. Franck McQuade, en su artículo “Mundo Nuevo: la nueva novela y la guerra fría cultural”, celebraba, también en 1992, que en los últimos años los trabajos sobre revistas hubieran aumentado considerablemente, pues la crítica literaria, decía el autor, había prestado hasta entonces muy poca atención a este tema. McQuade también señalaba allí, como los especialistas en el tema ya deben saber, que uno de los primeros trabajos sobre revistas literarias latinoamericanas fue la tesis doctoral de John King, sobre *Sur*, publicada tan solo seis años antes, en 1986. Por otro lado, Rafael Rubiano Muñoz y Juan Guillermo Gómez García, en su libro *Años de vértigo. Baldomero Sanín Cano y la revista Hispania (1912-1916)*, publicado en el 2016, mencionan otra fuente pionera, y aún más antigua, en

Analizar la trayectoria de estas dos revistas permitiría “entender cómo se legitimaron ciertos paradigmas literarios a lo largo del siglo xx”, pues, además de la buena circulación de la que gozaron, dice Moreno que ambas publicaciones y los grupos homónimos que las respaldaron “se han constituido en referentes ineludibles para la historia literaria y de la formación lectora de América Latina” (23). En un continente “donde la formación en literatura a lo largo del siglo xx se caracterizó por el autodidactismo en medio de complejos procesos de profesionalización de la escritura” (146), la labor de intervención de estas dos revistas puede ser, como dice el título del libro, inventar una cultura literaria en un medio, digamos, “vacío” de cultura; crear un espacio, a lo largo del siglo xx, para el debate propiamente intelectual y literario. Con ello, sostiene la autora, ambas revistas lograron “convertirse a la larga en una suerte de instituciones culturales” (80).

Esta idea del papel de intervención de *Sur* y *Orígenes* articula todo el libro de Francy Moreno. Ella decide, entonces, hacer una lectura sociohistórica de ambas publicaciones a través del uso de distintas herramientas de la crítica, la teoría y la historia literarias. El concepto de *formaciones*, que la autora toma de Raymond Williams, le permite entender el tipo de incidencia que, sobre la cultura literaria latinoamericana, tuvieron *Sur* y *Orígenes* y los grupos homónimos vinculados a las revistas. Este término designa ciertos modos de agrupación de sectores que, generalmente, están alejados “de las instituciones como la escuela, las universidades y los Ministerios de Cultura”, y “cuyas manifestaciones tienen gran influencia en la cimentación de una cultura legítima” y en “las construcciones simbólicas de la sociedad” (26). A lo largo de tres capítulos, Moreno se detendrá en las distintas estrategias de agrupamiento e intervención desplegadas por las revistas y en indagar el perfil complejo de ambas publicaciones, para, así, poder darle un sentido a la intervención cultural de cada una.

En el primer capítulo, “Dos propuestas editoriales: una carta y un programa ético y estético”, la autora trata de vincular el perfil de cada revista con los proyectos estéticos de quienes podríamos llamar sus fundadores: Victoria Ocampo, en el caso de *Sur*, y José Lezama Lima, en el de *Orígenes*. Para ello, Moreno analiza a fondo los editoriales del primer número de

los estudios sobre revistas latinoamericanas: el trabajo de Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, de 1959.

cada publicación, escritos por los autores ya nombrados. En “Carta a Waldo Frank”, texto que inaugura en 1931 la revista *Sur*, Moreno ve como impulso “la idea de que urgía entender a América y ‘completarla’ culturalmente” (42), pues “Ocampo pensaba que la principal particularidad del continente era la carencia de acervos culturales sólidos” (43). En “Orígenes”, texto que inaugura en 1944 la revista homónima, Moreno ve presentes las ideas de Lezama sobre “opone[r] la profundidad de las raíces —los mitos, las esencias, las ideas fundacionales, las bases de la fe— a la amplitud de los confusos estímulos de la cotidianidad” (45), con el fin de “crear una expresión propia que dotara de sentido simbólico a Cuba” (63).

En este capítulo, a través de los editoriales, Moreno rescata las afinidades que tuvieron los perfiles de las revistas de Ocampo y Lezama, pese a las diferencias que existían en sus proyectos estéticos personales. La autora hace énfasis en el hecho de que en ambos casos haya “una intención de cerrar el discurso, de dialogar entre quienes eran capaces de descifrar los guiños que se encuentran a lo largo de las presentaciones” (47). Más adelante, Moreno llamará a esto el deseo de crear una élite intelectual, en el caso de *Sur*, y una élite poética, en el de *Orígenes*. Así, Ocampo y Lezama quisieron que el escritor, quien ya no tenía que participar del campo político ni venir de una familia de la oligarquía, tuviera un estatuto social, un lugar privilegiado dentro de la discusión cultural. Ambos editoriales pueden ser leídos hoy en esta línea: su “política cultural buscaba intervenir solo dentro de los marcos del mundo intelectual” (72).

En el segundo capítulo, “Los grupos *Sur* y *Orígenes*: de los proyectos individuales a los grupales”, Moreno traza un perfil más completo de las dos revistas y con ello devela las diferencias fundamentales de ambas. La primera que se menciona, y tal vez la más notoria, tiene que ver con el lugar que ocupó cada revista en el espacio cultural de su época:

En el caso de los colaboradores de *Sur*, la posición central en la vida cultural porteña y el sólido respaldo económico que tenía la empresa, se refleja en su participación destacada en la SADE y en otros espacios de legitimación. [...] Las disposiciones de los origenistas eran más precarias y reflejo de ello fueron la inconstancia de los proyectos editoriales que precedieron a *Orígenes* y la insistencia en la marginalidad de la escena pública. (89)

Se podría decir, con base en lo que Moreno expone a lo largo del capítulo, que la centralidad o marginalidad de las revistas definió otra serie de aspectos importantes en los que se diferenciaron ambas publicaciones.

El apoyo de ciertos sectores de la intelectualidad y el soporte económico que brindaba la misma Ocampo hicieron que *Sur* contara con un número bastante amplio de colaboradores e, incluso, con una secretaría de redacción: “el trabajo requerido por la empresa editorial fue remunerado” (94). Los amigos de Ocampo “llegaron a ocupar casi todas las zonas clave del campo cultural argentino”, ellos “lideraron muchas de las políticas editoriales de importantes e influyentes casas como Losada, Emecé y Sudamericana” (103), el sello editorial *Sur* tuvo una distribución bastante amplia en todo el continente, la traducción se profesionalizó en la revista. En *Orígenes* sucedió exactamente lo contrario: “las limitaciones económicas de Lezama y su idea de que la función de la poesía era contribuir al sustento mítico-poético de la nación” no permitieron que se pagaran las colaboraciones (95), el trabajo editorial de la revista siempre estuvo centrado en un reducido equipo: “*Orígenes* fue financiada por José Rodríguez Feo; Lezama hizo la edición” (95). La traducción fue una labor esporádica en la revista, el sello editorial *Orígenes* publicó, en la mayoría de los casos, a los mismos poetas del grupo, debido a “la precariedad de los apoyos económicos y [...] la falta de un mercado lector en la Cuba de la primera mitad del siglo xx” (104).

Estas diferencias de peso entre *Sur* y *Orígenes* responden, de nuevo, a los proyectos estéticos de quienes fueron la cabeza de cada publicación y, con ello, a sus respectivas propuestas de intervención en la política cultural. Ocampo concebía la literatura “en un sentido dialógico y como parte de una práctica grupal” (53), de allí las efectivas estrategias de apoyo y de asociación intelectual que lograron posicionar a *Sur* como una autoridad cultural en el continente. Lezama entendía la poesía como una labor sagrada, una búsqueda apartada de la actualidad y la cotidianidad, lo que llevó a *Orígenes* a ser una publicación decididamente marginal: aquello fue una “voluntaria posición de Lezama que se puede ver, más allá del proyecto editorial, en su retraimiento que, como afirmó Cabrera Infante, llegó hasta sus obras” (89). Este segundo capítulo es valioso, también, porque el lector comprende que en la labor de intervención de cada revista no primaron las visiones de Ocampo y Lezama. No fueron proyectos unánimes: “Aunque ha existido la tendencia de percibir estas formaciones como homogéneas y siempre coherentes, sus relaciones

tuvieron como eje la amistad y por eso fueron informales” (80). Moreno hace énfasis en esta idea: sus formaciones “no fueron monolíticas y [...] se articularon sobre una serie de relaciones y valores heterogéneos” (182).

En el caso de *Sur*, la visión de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea, quienes “se identificaron con la idea del intelectual arrojado a un ambiente abyecto” y dieron “prioridad a las formas discursivas personalistas, de análisis coyuntural y a textos testimoniales” (117), se confrontó con la visión de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, para quienes “escribir implicaba un deber crítico que autorizaba a los escritores a jugar con el carácter artificial de la escritura”, aprovechando “las posibilidades de invención que brinda al escritor la naturaleza arbitraria del hecho literario” (123) y desenmascarando la solemnidad del intelectual. Con el tiempo, dice Moreno, la segunda tendencia ganó protagonismo en la revista; de ello da cuenta, por ejemplo, el aumento de las colaboraciones de Borges en *Sur* entre 1935 y 1944.

En el caso de *Orígenes*, el enfrentamiento se dio entre Lezama y Virgilio Piñera. El primero “buscaba sacralizar la figura del poeta, otorgaba una función mítica a la poesía y simpatizaba con el catolicismo”; el segundo “simpatizó con gestos vanguardistas, como la irreverencia, el tono contestatario y la desacralización del arte y la literatura” (124). Por otro lado, los intereses de José Rodríguez Feo por la poesía norteamericana de entonces, el abstraccionismo y el arte figurativo también entraban a discutir con las preferencias estéticas de Lezama. Estas tensiones llevaron a que, en 1954, hubiera una ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo, los directores de *Orígenes* entonces, y a que, años después, este último fundara junto a Piñera la revista *Ciclón*.

A través del rastreo de los autores que fueron publicados, traducidos y criticados en ambas revistas, y de la relación de esta selección con las visiones heterogéneas de cada publicación, Moreno logra, en este segundo capítulo, establecer lo que podríamos llamar las constelaciones que giraron alrededor de *Sur* y *Orígenes*. En el tercer capítulo, “El universalismo y dos revistas en contacto”, Moreno se encarga, principalmente, de tender una serie de puentes entre estas dos constelaciones que ha venido perfilando a lo largo de su libro. Según explica la autora, mientras la revista porteña pudo llegar hasta el medio habanero por su “política de importación y traducción de intelectuales consagrados”, Lezama y Piñera “comenzaron a enviar sus obras a distintos intelectuales argentinos [...]”. Lezama, en particular, despachó sus revistas a *Sur*” (159).

Moreno menciona, entonces, una amplia serie de asociaciones intelectuales y de colaboraciones entre las dos publicaciones. Ernesto Sábato agradece a Lezama el envío de su revista a la secretaría de *Sur*. Lezama, por su parte, publica en *Orígenes* a los poetas argentinos Gonzalo Lanuza y Vicente Barbieri. José Rodríguez Feo colabora en *Sur* con textos sobre literatura estadounidense y pide recomendaciones para *Orígenes* a su maestro Pedro Henríquez Ureña, quien vivía entonces en Argentina y era cercano al grupo de Ocampo. Virgilio Piñera publica una serie de cuentos en *Sur*, con el beneplácito de José Bianco y en la línea de Borges y Bioy Casares, traduce para *Orígenes* el fragmento de una novela de Witold Gombrowicz y consigue colaboraciones, para la revista, de Macedonio Fernández y Adolfo de Obieta. Cintio Vitier comenta poemas de “ese Borges-poeta alejado del ultraísmo” y “separado del contemporáneo creador de ficciones” (171). Al explicar estos puentes, Moreno hace énfasis, de nuevo, en cómo están marcadas estas asociaciones por las visiones encontradas que tenían los miembros de cada revista.

En el “Epílogo” de su libro, y como forma de cierre, cuenta Moreno que a mitad de la década del cincuenta se publica en *Ciclón* el artículo “Contra los poetas”, de Gombrowicz, y en *Sur*, “Nota de un mal lector”, de Borges. Ambos textos atacaban, a su manera, las ideas y las figuras que habían sido pilares para el nacimiento de las revistas de Ocampo y Lezama. Ahora, dice Moreno, podemos leer dichos textos como síntomas de “los cambios que habría de sufrir el campo literario latinoamericano en los años siguientes” (188). Las revistas, decía Sarlo, al querer intervenir de forma inmediata, se consumen en su propio presente: se vuelven, con el tiempo, vías liquidadas de innovación o terminan incorporándose a lo ya conocido. Esto, parece decir Moreno, sucedió con *Sur* y *Orígenes*. Para el momento en el que se alza la Revolución cubana, la labor cultural de Lezama y su concepción sagrada de la poesía ya se habían agotado: desiste del empeño “de dar forma a la esencia profunda de lo cubano por medio de la literatura” (132). Ocampo, por su parte, “fue cada vez más radical en su oposición al proceso revolucionario en Cuba y se negó a entender los cambios culturales que se vivieron en los años sesenta y setenta” (157). Los proyectos culturales de *Sur* y *Orígenes* habían hecho ya su intervención y no podían responder de la misma manera que en los años treinta y cuarenta a los cambios de entonces del campo cultural; cambios que, en gran medida, dice Moreno, fueron propiciados por estos dos proyectos.

La cantidad de temas que aborda el libro de Francy Moreno es un reflejo, una interpretación y a la vez una confirmación de la vasta labor de intervención cultural que realizaron, por varios años, la revista habanera y la porteña. Moreno nunca abandona el punto de partida de su estudio: demostrar cómo los proyectos de *Sur* y *Orígenes* se fueron asentando en el campo cultural latinoamericano e instauraron una serie de concepciones sobre la literatura. Ambas revistas generaron un debate sobre la naturaleza de la labor literaria y sobre la función del escritor en el continente. Ambas publicaciones fueron el espacio propicio en el que se podía dar ese debate, lejos de las instituciones oficiales que, en varios países de Latinoamérica, habían determinado desde el siglo XIX la norma estética a seguir.²

Por esta sugerente hipótesis, el libro de Francy Moreno abre la puerta a futuras investigaciones sobre revistas latinoamericanas y, a su vez, permite reflexionar sobre el papel que tienen las revistas en nuestros tiempos. Si pensamos, por ejemplo, en las publicaciones académicas especializadas sobre literatura o humanidades, que aunque no son equivalentes exactos a *Sur* u *Orígenes* sí coinciden en el hecho de que practican cierto tipo de libertad intelectual, habría que considerar la relación de estas con las instituciones universitarias que las patrocinan y con las instituciones nacionales que se encargan de regularlas. Si por un afán impuesto de globalización, o cualquier otra exigencia externa, que venga por parte de las instituciones, las revistas sacrifican su proyecto editorial interno, que es resultado de la agrupación de varios intelectuales o profesores, su labor de intervención cultural quedaría en tela de juicio. Es necesario, entonces, que las revistas no pierdan nunca la relación que tienen con el proyecto cultural de quienes las encabezan. *Sur* y *Orígenes* no habrían tenido el mismo impacto si Ocampo y Lezama no hubieran transmitido en ellas su propio proyecto creador, con todas las tensiones al interior de las revistas que ello pudo causar. Aquella consideración puede ser un sendero para las revistas contemporáneas.

Johnny Martínez Cano

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

2 En el caso de Colombia, por ejemplo, La Regeneración detentó el poder cultural y quiso determinar, a través de mecanismos de autoconsagración de sus propios escritores, el deber y el lugar social de la literatura en las últimas dos décadas del siglo XIX. Dichas concepciones de la literatura llegaron incluso hasta las primeras décadas del siglo XX.

López Castaño, Óscar R. *Asedios a la ciudad letrada. Ensayos críticos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 159 págs.

Navegando a contracorriente

EN 1984 SE PUBLICA DE manera póstuma el libro *La ciudad letrada*, de Ángel Rama. En dicha obra el crítico uruguayo examina la relación que, desde la creación de las ciudades coloniales latinoamericanas hasta los primeros años del siglo xx, ha existido entre el hombre letrado y el poder. Es precisamente en este vínculo en el que Rama sustenta el concepto de *ciudad letrada*, que define como el conjunto de agentes e instituciones que hacen uso de la letra impresa para imponer o mantener un poder central. Desde esta perspectiva, la ciudad letrada se presenta como punto de partida de las reflexiones que Óscar López Castaño hace sobre la obra literaria de cuatro escritores colombianos y sobre la revista literaria *Acuarimántima*, de la que reconoce sus aportes críticos a la historia de las letras nacionales. Para López Castaño, las posturas y actitudes de los narradores y poetas estudiados dan cuenta de las estrategias de dominación usadas por el poder, así como de las transgresiones que estos mismos escritores han hecho a los modelos estéticos y canónicos establecidos por y desde la ciudad letrada.

De este modo, López acomete una (re)valoración crítica de ciertas manifestaciones culturales y sociales que subyacen en las obras literarias propiamente dichas y que, por lo general, han sido olvidadas, obliteradas, soslayadas por los agentes e instituciones protectoras del control hegemónico. Es así como, gracias al análisis no solo literario sino social y cultural que realiza a las producciones artísticas de estos escritores, puede plantear la existencia de una *ciudad globalizada* que continúa las reflexiones críticas y teóricas planteadas por Ángel Rama en el trabajo anteriormente mencionado: “Rama no alcanzó a dar cuenta de esta ciudad sin muros, expuesta al debilitamiento del Estado por el poder de corporaciones transnacionales, la época del neoliberalismo” (12). Así, debido al desarrollo físico, tecnológico y espiritual de la ciudad y de sus ciudadanos, el concepto de ciudad letrada parece quedarse corto para comprender el nuevo estado de cosas. Por tal

razón, la ciudad globalizada o ciudad global, como llamó la socióloga Saskia Sassen a las ciudades cuyas estructuras financieras y económicas afectaron el orden urbano social, es una suerte de continuación del trabajo crítico de Rama en relación con el estudio y análisis de la ciudad latinoamericana. Por lo tanto, la ciudad letrada y la ciudad globalizada son las bases teóricas en las cuales López Castaño sustenta sus asedios.

Asedios a la ciudad letrada. Ensayos críticos es un trabajo que se fundamenta en la crítica social, como su autor la llama, y está compuesto por cinco ensayos que, aunque en sí mismos son unidades de estudio, están vinculados por una manera particular de entender los hechos literario y artístico. Cinco son los asaltos que López Castaño procura en su libro contra las formas y los modos que por siglos la ciudad letrada ha impuesto de manera autoritaria desde un centro hegemónico hacia una periferia que se ha mantenido en las sombras, olvidada y silente. Dichos asedios son el resultado de una lectura que trasciende las fronteras del campo estético, de lo meramente estilístico, y profundiza en los factores externos que permean la escritura: “Ahondar en las circunstancias detrás o al frente de las creaciones estéticas, las cuales son desatendidas por las lecturas basadas en estrictos presupuestos estéticos, es cometido principal del libro” (13).

De esta manera, existe un marcado interés de parte del autor por sondear todos aquellos hechos sociales, históricos y políticos que acompañan el proceso de la creación. La interpretación que hace López de algunas obras narrativas y poéticas está mediada siempre por el reconocimiento del vínculo que cada narrador o poeta mantiene, o debe mantener, con el mundo en el que vive, con la sociedad que lo rodea y con la tradición que le ha precedido. No obstante la concordancia del desarrollo de los ensayos con los objetivos trazados, en algunas ocasiones el análisis que realiza López Castaño de las obras literarias se concentra más en los aspectos históricos o sociales que en lo propiamente literario. Bajo esta mirada, por ejemplo, en la valoración de la poesía de Helí Ramírez tiene un gran peso la reivindicación que este autor hace de los cientos de habitantes de algunas comunas de Medellín al otorgarles voz con su acento natural. Lo mismo sucede con algunas manifestaciones literarias de Víctor Gaviria quien, además, traslada estas mismas preocupaciones sociales y políticas al lenguaje visual con el que construye sus películas.

En este sentido, la valoración de cada obra y de cada autor se fundamenta en la posición crítica que los escritores hayan establecido con relación al poder que emana la ciudad letrada. En cada caso es posible reconocer una capacidad de resistencia e incluso entrever una escritura disidente que se rebela contra las imposiciones del centro hegemónico: Bogotá o alguna otra metrópoli del hemisferio norte. De ninguna manera es un camino fácil. Narrar o cantar la ciudad excluida y reclamar la existencia de hombres y mujeres que, desde la periferia, se constituyen en seres que viven y perviven las inclemencias de la historia y de la urbe trae consigo rechazos y silencios de la crítica reduccionista. Ese ejercicio metacrítico, es decir, la crítica que realiza López Castaño a la crítica más formal, es un acierto que el autor desarrolla a lo largo de sus asedios a la ciudad letrada. Incluso podría afirmarse que esta actitud de López Castaño ante el ejercicio crítico es una posición disidente frente a los mandatos que dispone la academia al servicio del poder central. Al igual que los escritores que se constituyen en objeto de estudio, el trabajo de López es un asalto a la élite letrada, encargada de custodiar el poder de la ciudad.

Desde esta perspectiva, López Castaño presenta el primer ensayo titulado “Macondismo: intrusión en la ciudad letrada, domesticación y resistencia”. Allí, el autor revisa algunas apreciaciones críticas, provenientes precisamente del centro hegemónico, sobre la novela *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. El objetivo del capítulo no es, pues, realizar un análisis de la obra misma, sino revisar algunas voces que promovieron una reducida visión de lo que es Colombia y Latinoamérica. De este modo, López arguye muy acertadamente en contra de la hipérbole crítica que hizo coincidir a Macondo no solo con el mapa del país sino con el de todo el continente, desde México a la Patagonia. Con agudas reflexiones, sustentadas las más de las veces en la historia, la geografía y la riqueza cultural de nuestros pueblos, López desmitifica dichas apreciaciones, pues perpetúan estigmas y estereotipos, como es el caso de la dicotomía entre civilización y barbarie (centro y periferia, Europa y América, racionalidad y exotismo). Como parte de su propuesta, López Castaño examina “la batería crítica proveniente de los estudios culturales” (39), ya que, como lo manifiesta, es mucho más respetuosa con la variedad presente en la región. Gracias a esta, y a las lecturas poscoloniales, puede reconocerse *Cien años de soledad* como “un

texto épico inspirador acogido por otros textos resistentes pertenecientes a periferias” (46).

En el segundo ensayo, “Óscar Collazos: vigencia de un disidente. Momentos de roce”, el autor expone la significación del nomadismo literario en la escritura disidente de Collazos: desde un inicial intento experimental en la narrativa hasta la escritura testimonial característica de las obras de su madurez. López Castaño hace una revisión arqueológica de los momentos por los que atraviesa el escritor chocoano y del lugar que ocupa en la tradición literaria del país. En este punto, plantea un diálogo con el canon establecido por y desde la ciudad letrada, introduciendo conceptos como los de *vigencia* y *pose*. El autor preconiza las virtudes de los escritores realmente vigentes, cuya presencia perdura más allá de la muerte y de la pertenencia o no a las élites culturales y artísticas. Nombres como los de Faulkner y Rulfo, cuyas discretas vidas estuvieron alejadas del barullo mediático de su sociedad y de su tiempo, son dignos de imitación, debido, precisamente, a las cualidades de su quehacer literario. No sucede así con los escritores cuyas obras están antecedidas por discusiones que trascienden los límites de lo literario y que adoptan actitudes incendiarias y premeditadas, cuya finalidad muchas veces es tan solo el bienestar económico y comercial. Estos son los escritores de pose. De acuerdo con los argumentos planteados por López Castaño, Óscar Collazos es un escritor de una vigencia real y latente aunque no haya pertenecido ni pertenezca a la tendencia narrativa dominante. Por su parte, López Castaño resalta con mucho tino que gracias a una actitud crítica y librepensadora, de constante fricción con las disposiciones narrativas canónicas, el nombre del narrador aún despierta interés, en contravía de lo que les acontece a otros escritores colombianos que le apuestan al escándalo mediático y a una actitud iconoclasta antes que a una verdadera resistencia contra los embates de la ciudad letrada. En este ensayo, López lleva a cabo un acertado análisis de algunas novelas del autor de Bahía Solano; en su estudio se reconoce un equilibrio entre el examen que hace de los aspectos más literarios y la revisión de las condiciones sociales e históricas presentes en la creación de la obra.

Caso contrario se puede hallar en los dos siguientes ensayos, titulados “*Acuarimántima*: desobediencia a la ciudad letrada, ausencia de estridencia” y “Helí Ramírez: poeta sincero, por fuera del buen decir letrado”. Si en el

caso anterior reconozco una justa balanza en la apreciación crítica de la obra de Collazos, en estos dos asedios López Castaño se inclina más por un examen de las condiciones sociales, políticas y culturales presentes en los poemas, antes que por una apreciación más literaria de la obra lírica de Helí Ramírez y de los otros poetas incluidos en la revista. De acuerdo con el autor, el aporte de *Acuarimántima* radica en el “estremecimiento [que causa] en la sensibilidad pulcra de los lectores acostumbrados a la asepsia del lenguaje poético y a su alejamiento de las realidades políticas y nacionales” (84). En este sentido, la poesía de Ramírez es precursora de una tendencia rebelde y disidente de la normatividad emanada por la ciudad letrada y sus instituciones, que se caracteriza por el uso de un vocabulario y un lenguaje mucho más cercano al pueblo, a la realidad que pretende manifestar y a un saber popular que ha sido excluido e ignorado por la capital del país.

El ensayo postrero se titula “Efraim Medina ¿McOndismo? El cuerpo sin traje”. En este, López Castaño hace una revisión de las posturas iconoclastas del escritor costeño y examina cómo estas permean, en ciertos casos, la creación de sus personajes. A diferencia de los otros escritores, en la obra de Medina, y en algunas de sus manifestaciones como hombre y personaje público, se presenta con más claridad una tendencia antimoderna, que encaja con la idea de ciudad globalizada que López Castaño presenta en el comienzo del trabajo. En relación con lo anterior, López destaca algunas estrategias utilizadas por Medina en sus novelas y cuentos, tales como el uso de un vocabulario un tanto soez, el empleo de otro tipo de discursos y lenguajes como el cómic, tan presente en sus historias, y la verbalización de temas tabúes como el sexo sin restricciones, sin pudores ni eufemismos. Dichos recursos, precisamente, rompen con las maneras que han sido impuestas por la ciudad letrada y conllevan a que la escritura de Medina pueda ser considerada paródica y rebelde.

Así pues, la lectura de *Asedios a la ciudad letrada. Ensayos críticos* permite el planteamiento de algunas preguntas propicias para el ejercicio de la crítica literaria al que se invita constantemente en el texto: ¿Hay sólo dos posturas en relación con la ciudad letrada: se es o no disidente? ¿Se perfila una nueva tendencia narrativa en la que la figura de autor iconoclasta es una de sus principales características? ¿Pensar en que las obras literarias que usan y cultivan un lenguaje culto son hijas de la ciudad letrada no es una mirada reduccionista de una crítica miope? Estas cuestiones, como

seguramente muchas otras que la lectura del trabajo de Óscar López Castaño pueda suscitar en el lector, son tan solo una respuesta a la invitación hecha por el autor para que el ejercicio artístico de los escritores —así como de los críticos, teóricos e historiadores de la academia— vaya en contravía de los presupuestos y mandatos de un cuerpo de agentes e instituciones que por siglos ha defendido y mantenido los intereses de un poder central. La supervivencia de la ciudad letrada y su continuación en la ciudad globalizada hacen que dicha discusión permanezca vigente en el presente y, con toda seguridad, en el futuro.

Manfred Ayure Figueredo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Freja de la Hoz, Adrián Farid. *Literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015. 183 págs.

ESTE LIBRO ES EL RESULTADO de una investigación anterior del profesional en Estudios Literarios y magíster en Literatura Adrián Freja de la Hoz. En dicha investigación, Freja hizo una exploración detallada de algunas de las expresiones de la literatura oral más relevantes del Caribe y el Pacífico colombianos. El punto de partida del libro es la pregunta por el lugar que ocupa la literatura oral en la tradición de la historia literaria del país, teniendo en cuenta que la mayoría de historias de la literatura que se escribieron en los siglos XIX y XX, a partir de José María Vergara y Vergara, guardaron silencio o trataron tangencialmente la cuestión de la literatura oral. El libro, por lo tanto, pretende reflexionar al respecto y hacer un aporte analítico a la comprensión y conocimiento de la literatura oral como parte fundamental no solo del patrimonio inmaterial, sino también de la concepción del canon literario y de la cultura colombiana, más allá de lo que algunos especialistas han clasificado bajo el término de *folclor*.

El texto consta de cuatro capítulos: 1) “¿Qué es la literatura oral y cómo se concibe en la historia y las historias de la literatura?”; 2) “El romance: tradición popular española y sincretismo cultural en el Caribe y el Pacífico colombianos”; 3) “La copla: cuatro versos para hablar y cantar”; y 4) “La décima: transmutación cultural y musical”. La elección del romance, la copla y la décima, como los géneros de la literatura oral a estudiar, se debe a que estos tienen ciertos puntos en común: son formas de poesía oral, generalmente compuestas en octosílabos, que surgieron en el ámbito popular y que constituyen algunas de las formas de expresión más antiguas de la literatura hispánica. En consecuencia, Freja establece una serie de vínculos con aspectos importantes, que estudia con más detalle en cada uno de los capítulos, como, por ejemplo, el hecho de que estas tres formas orales se compusieron en lengua común y no en latín desde sus orígenes en España (42), aspecto que es fundamental para entender también su presencia en el Caribe y el Pacífico colombianos, pues fueron expresiones literarias que

conservaron ese mismo carácter popular. Tras revisar compilaciones de folcloristas como Hortensia Alaix de Valencia, Guillermo Abadía Morales y Jacques Exbrayat, entre otros, el autor muestra cómo la décima, la copla y el romance aparecen reseñados como géneros a los que los pobladores de ambas regiones recurrieron constantemente para transmitir anécdotas, reflexiones sobre la vida cotidiana e historias propias del romancero español.

La literatura oral es definida en esta investigación a partir de dos postulados: primero, la mutabilidad del autor, que “se disuelve en una serie de autores que intervienen dentro de una misma creación”, y segundo, el hecho de que “la literatura oral está hecha para ser divulgada *oralmente*” (23). Para complementar estos principios, Freja se basa en la distinción entre literatura oral tradicional y popular planteada por el crítico español Ramón Menéndez Pidal, lo que le permite abrir un amplio campo de análisis de las fuentes y de los casos a estudiar. No en vano las composiciones analizadas se alimentan tanto de lo popular como de lo tradicional, y esto le permite a Freja vislumbrar los aportes culturales de las comunidades del Caribe y del Pacífico a la tradición literaria oral heredada de España. Del mismo modo, el autor reflexiona en torno a las historias de la literatura colombiana que han omitido las manifestaciones orales dentro de sus inventarios y análisis. El problema que más destaca Freja es el carácter hegemónico de la literatura considerada en las historias, en cuyas páginas se le ha dado siempre prioridad a lo escrito sobre lo oral (16-18). La discusión propuesta es más que pertinente, especialmente cuando a partir de la segunda mitad del siglo xx algunos especialistas empezaron a reevaluar la forma de escribir y de pensar la historia literaria, con estudios como los de Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, José Miguel Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, Beatriz Sarlo y Mario J. Valdés (36-39).

La reflexión de Freja se mueve entre la crítica y la historia literaria, aunque en la mayor parte del texto pareciera que esta última se deja en un segundo plano, a manera de contexto inicial para entender el vacío que los letrados colombianos dejaron en sus trabajos. Se extraña, entonces, en algunos apartes la relación con el contexto de los historiadores de la literatura y de la tradición literaria heredada de Europa. No es posible entender por qué Vergara y Vergara o Gómez Restrepo trataron la literatura oral como simples manifestaciones esporádicas, pintorescas y propias de los sectores “incultos” de la sociedad, sin tener presente que la historiografía literaria

del siglo XIX obedecía también a unas concepciones del mundo centradas en el poder de la imprenta, un artefacto que cambió significativamente la forma de producir, difundir y acceder al conocimiento. Por lo tanto, hay una oportunidad perdida en la investigación al considerar la ausencia de la literatura oral en la historiografía literaria colombiana como consecuencia de una “injusticia” (13) y de un “olvido” (39), más que del resultado de relaciones sociales, culturales y económicas de quienes representaron y perpetuaron esa hegemonía cultural y literaria a la cual se refiere el autor (18).

El aporte más significativo de este trabajo es la recopilación de un corpus robusto de romances, coplas y décimas encontrados en historias de la literatura, compilaciones, estudios de tradición oral y en el trabajo de campo que Freja desarrolló a lo largo de cinco años en algunas regiones del Caribe y el Pacífico. Las composiciones recogidas muestran rastros, por un lado, de prácticas culturales que en muchos casos se iniciaron durante los largos procesos de evangelización y colonización del territorio colombiano, así como, por otro lado, del sincretismo y de las mutaciones que sufre la literatura como consecuencia de su transmisión y “adaptación” a diferentes tiempos y grupos sociales. Por lo tanto, el autor vuelve, en el capítulo dos, sobre la ya estudiada presencia de romances españoles en América y revisa cómo hay evidencia de su supervivencia y vitalidad en algunas comunidades del Chocó y de Bolívar, entre otras. En el caso de las coplas y las décimas, se establece una relación importante con el contexto local en que se producen su composición y transmisión. Las competencias, las actividades laborales de ganadería, trabajo de la tierra y de los textiles, la sabiduría popular y la consideración del ecosistema cumplen una función relevante, pues se ancla la existencia de los poemas al entorno que los determina (114-118). En consecuencia, el valor de los aportes de este análisis radica también en la capacidad de la historiografía literaria de establecer vínculos con otras áreas del conocimiento, tales como la sociología de la literatura, siguiendo las propuestas de investigadores como Robert Darnton y Roger Chartier y, sin duda alguna, del sociólogo francés Pierre Bourdieu, a quien Freja se remite en varias ocasiones.

El cuarto capítulo, dedicado a la décima espinela en Colombia, se centra en el presente e incluye muestras de la confluencia entre la tradición oral y las nuevas tecnologías, principalmente en el caso del Diablo, un decimero que se ha preocupado por difundir la tradición literaria oral de Tumaco,

aprovechando el alcance y los recursos de Internet, a través de su blog *El Decimarrón*. A propósito, y dada la naturaleza de la investigación, es notable cómo Freja se enfrenta a una constante tensión entre el problema de la oralidad que él propone y el tratamiento mismo de las fuentes. Su prioridad es la literatura oral y su importancia para los estudios literarios; sin embargo, gran parte de las fuentes que se reúnen fueron tomadas de otras compilaciones en las que aparecen ya como textos transcritos. En consecuencia, se crea una paradoja entre lo oral y lo escrito, que radica, esencialmente, en que es por medio de la letra impresa que el autor busca divulgar los resultados de su investigación sobre la tradición literaria oral del Caribe y del Pacífico. El autor es insistente en que primero fue lo oral y después lo escrito en el campo de la literatura (103), por lo cual habría que darle a lo primero el lugar que le corresponde en la historiografía literaria; sin embargo, en esta investigación solo tenemos acceso a las composiciones orales por medio de la escritura, por lo que ambas formas de transmisión no deben considerarse como mutuamente excluyentes.

El libro de Freja abre la oportunidad para analizar, por un lado, las limitaciones y los alcances de los estudios literarios en relación con las fuentes orales y, por otro, la capacidad de los historiadores de la literatura de encontrar recursos alternativos para el análisis, discusión, difusión y enseñanza de la misma. ¿Son las fuentes sonoras y audiovisuales recursos útiles para la historiografía literaria, tanto en el proceso de recopilación de la información como de divulgación de los resultados del análisis? El caso del decimero de Tumaco y de su blog, con el cual distribuye y conserva composiciones poéticas de la tradición literaria del Pacífico, es una excelente oportunidad para establecer un diálogo entre la historiografía literaria y las humanidades digitales. De esta relación nace un camino cuyo fin es encontrar nuevos recursos de conservación, difusión y acceso a obras literarias a las que de otra manera es muy difícil acceder, si no es con un trabajo de campo como el que realizó Freja a lo largo de cinco años. Las ciencias humanas y sociales tienen, así, una tarea y muchas oportunidades de proponer análisis históricos y culturales por medio de las nuevas tecnologías, lo que permite, a su vez, el acopio y la conservación de archivos, recursos, experiencias y transacciones que alimenten el debate y enriquezcan la experiencia de aproximación al objeto de estudio.

La investigación de Adrián Freja es un aporte significativo para los estudios literarios en Colombia y para las historias de la literatura regionales. Explícita e implícitamente, la investigación plantea cuestionamientos sobre la historiografía literaria, especialmente cuando pregunta por las omisiones de las historias de la literatura colombiana y, a su vez, toma distancia del análisis histórico de las fuentes reunidas. Este libro es un punto de partida importante para análisis históricos posteriores, que permitan profundizar en las formas de transmisión de las estructuras y temas de los poemas traídos desde España u otras regiones de América, así como en las particularidades de las regiones Caribe y Pacífico, teniendo en cuenta las características históricas, sociales, geográficas, culturales y étnicas, entre otras, que comprende cada región.

Lina Cuellar Wills

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia

Padilla Chasing, Iván Vicente. *Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016. 241 págs.

EN ESTE LIBRO, CONSCIENTE DE los riesgos que implica abordar una obra canónica, el profesor Iván Padilla empieza preguntándose: ¿por qué un libro más sobre una obra tan comentada y reevaluada? (11). Así, nos introduce de inmediato en una revisión crítica de las lecturas tradicionales de la novela de Jorge Isaacs, enfocadas, por lo general, en aspectos estéticos como su carácter romántico, su tono sentimental, su lirismo volcado sobre el sentimiento amoroso y la exuberancia de la naturaleza descrita. La propuesta del profesor Padilla es leer *María* en estrecha relación con la situación y los problemas socioculturales que condicionaron su aparición. Este riguroso ensayo se inscribe en la línea de sus estudios del siglo XIX colombiano —iniciado con *El debate de la hispanidad en Colombia* (2008)— y su principal aporte consiste en explicar el fenómeno literario desde una perspectiva sociocultural, que lo ilumina y enriquece su comprensión, permitiendo que el lector entienda a profundidad el significado cultural de la obra en las circunstancias en las que fue concebida.

Después de constatar que la mayoría de lecturas de esta novela se encierran en el ámbito esencialmente formal de su estética, el profesor Iván Padilla se propone restituírle a la obra maestra de Isaacs su historicidad y su sentido histórico-cultural (20), confrontándola con la tradición literaria europea, latinoamericana y colombiana de la época, así como con los debates y problemas del momento de concepción y publicación. Este objetivo lo lleva a plantearse una serie de preguntas con respecto a la vida literaria y la recepción de la obra de Isaacs. En este orden de ideas, el autor expone en detalle las fases del proceso de creación y publicación de la novela en el campo intelectual y literario colombiano del siglo XIX y propone una lectura en contravía de las aproximaciones temáticas tan corrientes cuando se trata de la obra Jorge Isaacs. Se hace evidente el cuestionamiento de algunos tópicos románticos como son el amor, el color local, las costumbres, el erotismo, entre otros aspectos. Su estudio se propone abordar la novela

como una obra maestra y al autor como un clásico de un momento cumbre de la literatura colombiana, alejándose de todos estos clichés que entienden los tópicos románticos como recursos formales y retóricos en los cuales se expresan contenidos de forma pasiva, y viéndolos, más bien, como categorías explicativas de elementos esenciales de la toma de posición (Bourdieu) de Isaacs en el ámbito literario decimonónico. Categorías como *novela sentimental*, *novela romántica*, *actitud romántica*, e incluso *novela costumbrista* son entendidas en su sentido axiológico como herramientas del autor para evaluar el mundo. Padilla ilumina el proyecto creador de Isaacs en relación con las necesidades de la Colombia de la época. Desde su perspectiva,

el encuentro amoroso, las bondades del paraíso, la armónica convivencia humana y la actitud romántica configuradas por Isaacs requieren ser explicadas a la luz de las problemáticas y debates históricos de su momento de concepción y redacción. (11)

El libro se compone de una introducción en la que se plantean las grandes problemáticas y los lineamientos metodológicos que orientan la disertación, seguida por dos grandes partes que abordan, respectivamente, *María* en relación con la historia literaria y la tradición en la que se inscribe, y en relación con problemas socioculturales que permiten entender el “manido” idilio amoroso de Efraín y María. El libro cierra con una conclusión que recoge no solo los resultados de la investigación, sino que abre nuevos caminos de aproximación a la obra de Isaacs y a los problemas literarios de nuestro siglo XIX.

En la primera parte, “*María* frente a la tradición romántica”, el autor parte de la hipótesis de que las categorías explicativas empleadas para analizar el primer romanticismo europeo, específicamente el francés, no son las más adecuadas para evaluar la obra de Isaacs:

Si bien la comparación con el romanticismo francés resulta pertinente, es preciso leer *María* en estrecha relación con la producción novelesca local y tener en cuenta cómo Isaacs se posiciona en el ámbito literario de la época, observando no solo el tipo de novela practicado, sino, y ante todo, el tipo de escritura que lo individualiza y lo ubica como el primer hito de la historia de la novela colombiana y latinoamericana. (34)

Por esto, el profesor Iván Padilla explica cómo se integra *María* al imaginario cultural de los neogranadinos, pues, desde su punto de vista, esta novela se convierte en el hito que permite no solo identificar “la literatura neogranadina”, sino que también “alrededor de ella se crea el mito del alma nacional” (44). Con este fin, y gracias a su conocimiento de la tradición literaria europea del siglo XIX, en los primeros dos capítulos de la primera parte Padilla pone en perspectiva la novela con los grandes modelos de la novela romántica europea, para explicar cuál es y en qué radica la originalidad de Isaacs en relación con la serie de idilios amorosos, novelas sentimentales y novelas en primera persona (que simulan autobiografías ficcionales). De esta manera, su propuesta de lectura se distancia de la de autores como Donald McGrady, Françoise Perus, Doris Summer, entre otros, por comprender que *María* no se afilia a la serie de novelas románticas para emplear retóricamente sus recursos, sino para adaptar el modelo y dar lugar a una producción original que expresa una “actitud romántica” frente a los conflictos en los que se enmarca la creación de Jorge Isaacs.

Padilla se apoya en autores como Pierre Barbéris, Norbert Elias y George Gusdorff, entre otros, pues

según ellos, las actitudes románticas y los romanticismos, necesariamente, se relacionan con problemáticas históricas. Para ellos, mientras más complejas se vuelven las sociedades, mientras más opresoras y alienantes, más experimentan los seres humanos la necesidad de escapar de sus marcos sociales y de sí mismos. (24)

El énfasis que pone el profesor en comprender el pacto narrativo de la autobiografía ficcional, forma dominante en *María*, distancia su lectura de los lugares comunes que entienden la obra de Isaacs como una novela romántica anclada en el patetismo del idilio amoroso. Su propuesta nos permite comprender a fondo la configuración del sentimiento amoroso de Efraín, el narrador protagonista, como una reacción frente a la realidad de la época. La importancia que reviste este hecho es exaltada a partir del diálogo que establece con críticos de la cultura, como Dennis Rougemont, Julia Kristeva o Alain Badiou, que entienden el amor en el sentido filosófico, anclado a las circunstancias históricas y a la tradición cultural occidental.

De igual manera, al dilucidar los axiomas que orientan el sistema de valores de la novela, Padilla plantea que, en conjunto, la axiología cristiana organiza el sistema de valores en la estructura profunda: según él, la obra de Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, es uno de los principales sustentos ideológicos de la obra de Isaacs (65). Identificar la actitud romántica de Efraín e identificar este sistema de valores le permite a Padilla establecer con claridad el conflicto del personaje-narrador-protagonista: la actitud romántica de Efraín, y su realización individual, resulta de una confrontación con la Historia. La actitud de Efraín no es gratuita, ni tampoco un capricho personal, sino que se trata de la reacción de un personaje “superado por la Historia” (76).

El autor explica que la novela, en cuanto obra de arte legítima, también expresa una reacción frente a los debates ideológicos de su época, a saber: el choque de los valores feudales-coloniales (el vínculo entre Iglesia y Estado, basado en ideales como la hidalguía, la nobleza y el derecho divino, por ejemplo) con los modernos-republicanos (un estado laico basado en los derechos naturales) (83). Por tanto, descifrar cómo configuró Isaacs su reacción ante dichos debates, le permite explicar al autor por qué la novela adquirió el valor cultural que revistió en su época, que le permitió trascender las fronteras colombianas y convertirse en la novela latinoamericana por excelencia del siglo XIX (85).

Aquí, Iván Padilla explica las condiciones del campo intelectual y del “incipiente campo literario” del siglo XIX colombiano en el periodo al que circunscribe su investigación a partir del título 1850-1886. El título del libro no solo demarca un corte temporal, sino que ubica al lector en una problemática específica que condiciona la aparición de *María*: a su parecer, el proceso de secularización que fracasó en Colombia a lo largo de lo que denominamos el Olimpo Radical o la Hegemonía Liberal.

Reconocer el conflicto de la novela le permite al autor tomar distancia de las propuestas de lectura que ven en *María* una obra literaria anclada en el sentimentalismo, que no reviste ningún vínculo con su realidad inmediata. Así, de manera acertada, la argumentación de Padilla lo lleva a firmar que

aquello que hace de *María* una novela es su anclaje en problemáticas esenciales de su presente derivadas de la transición de formas de vida aun

señoriales a modelos administrativos y éticos más modernos y, por lo tanto, más complejos. (83)

De este modo, resulta claro que los arquetipos románticos en la novela tienen un fin determinado en el proyecto creador de Isaacs, que lo distancia de la tradición europea pero que le permite configurar una obra literaria con formas familiares para los lectores de la época. Así, el lector se ve obligado a cuestionarse acerca del porqué de una novela sentimental, que ya para la época resultaba *kitsch*. Padilla responde la pregunta de la adaptación de este modelo novelesco al contexto colombiano, y revela la originalidad de este fenómeno, al explicar la tensión que establece el proyecto creador de Isaacs con la norma estética y los valores impuestos por la élite letrada de la sociedad colombiana de mediados del siglo XIX. De acuerdo con Padilla, adaptar esos valores a su propuesta estética es lo que le permitió a Jorge Isaacs surgir y consagrarse como escritor (85-88).

En el tercer capítulo de la primera parte, el autor explica el proceso de adquisición de “capital simbólico” que vivió *María* al ser publicada en Colombia, reeditada en Latinoamérica y Europa durante los primeros treinta años de su existencia. Con tal fin, se analizan los comentarios críticos acerca de *María* de intelectuales de la talla de José María Vergara y Vergara, Adriano Páez, José Manuel Estrada, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, entre otros (88-117). Este procedimiento le permite constatar que la muy favorable recepción de la novela obedeció, entre otras cosas, a la posibilidad que encontraron sus contemporáneos de afirmar cierta independencia frente a la producción intelectual y cultural, en primer lugar, europea y, en segundo lugar, española. Estos aspectos se constituyen en el punto de partida de Padilla para entender la relación entre la obra y las problemáticas socioculturales del siglo XIX.

Efectivamente, en la segunda parte, titulada “Sentimiento religioso y ahistoricidad en *María*: Jorge Isaacs frente a la secularización y laicización en Colombia”, se encarga de explicar que la apropiación del sentimiento religioso, propio de la expresión romántica, por parte de Isaacs, más allá de ser un recurso retórico, obedece a una necesidad histórica (123). La hipótesis central de esta parte sostiene que la expresión del sentimiento religioso en *María* se relaciona con el problema religioso del siglo XIX colombiano derivado de las reformas liberales implementadas a partir de 1851, en

particular la separación del Estado y la Iglesia (126). En *María* la expresión del sentimiento religioso se suma a la romantización del pasado e impone cierto tono al relato nostálgico del idilio de Efraín. En la perspectiva de Padilla, entender esta relación implica rescatar la historicidad de la novela de Isaacs: esto le permite relacionarla no solo con la historia literaria, sino también con los problemas socioculturales del siglo XIX colombiano.

Uno de los grandes méritos de la propuesta de lectura de Padilla es explicar cómo el problema de “la cuestión religiosa”, entendido como el enfrentamiento entre las facciones radicales del conservadurismo y el liberalismo con respecto a la posición que debía ocupar la Iglesia en el nuevo modelo de Estado, no solo es un problema político, sino también algo que en su momento afectó el inconsciente cultural de la época, puesto que abandonar el sistema de valores legado por el catolicismo implicaba negar uno de los aspectos culturales más importantes de la identidad de los neogranadinos. Según Padilla, en la puesta en forma de *María*, Isaacs reacciona ante esta situación: “asumió una actitud crítica frente a los radicalismos liberal y conservador” (129) y la heroína, debido a la constante asimilación que en ella se hace a la Virgen, se constituye en “una ‘imagen contrarrevolucionaria’, en rechazo de un mundo pseudomoderno que en su proceso de implementación impide vivir y encontrarle sentido a la existencia” (130).

Pese a que Isaacs es liberal de pensamiento, en su novela, según Padilla, no concibe la organización social sin los valores religiosos heredados del cristianismo católico. En este orden de ideas, la construcción del idilio amoroso, el hecho de concebir la casa paterna como un “edén”, se sustenta en la armónica y natural relación afirmada a través de los valores cristianos (136). Esta armonía se consolida al sumársele las ideas modernas de las libertades y los derechos civiles. Esta hipótesis de Padilla es demostrada a través de un riguroso análisis de la historia de los esclavos Nay (Feliciana) y Sinar (147, 192). A diferencia de otros críticos, que entienden este aparte como un elemento exótico, necesario en la estructura narrativa de una novela romántica, o, en otros casos, como un relato independiente, Padilla lo interpreta como un elemento axiológico importante en la estructura novelesca de *María*, así como para definir la complejidad del pensamiento de Isaacs. Esta aparente contradicción, entre los valores religiosos y los liberales, no es entendida por Padilla como una contradicción en la construcción de la

novela, sino como resultado de los procesos históricos colombianos; por eso podemos relacionar la actitud romántica de Efraín con

la inestabilidad política, social y existencial acarreada por la revolución liberal colombiana: a partir de 1849, esta rompe un orden, fractura la unidad señorial, pero no logra establecer un nuevo orden armónico superior al del pasado. (173)

En el segundo capítulo de la segunda parte, Padilla emplea como premisas de análisis los hallazgos presentados a lo largo del desarrollo argumentativo del texto para explicar la compleja red de relaciones ideológicas y temáticas que permiten analizar el sustrato histórico que vincula *María* a los problemas socioculturales colombianos del siglo XIX. Para ello integra los hechos históricos que circundan la publicación de la obra con el desciframiento de la estructura de la novela. Así, la actitud romántica configurada por Isaacs aparece como reacción a dichos problemas:

Al decidirse por el tono elegíaco, nostálgico y desesperado (síntoma de algo irremediablemente perdido), y configurar un personaje que al replegarse sobre sí mismo expone una experiencia romántica de la vida, en apariencia deshistorizada y despolitizada, el autor expresa el malestar de vivir en una sociedad en conflicto, enfrascada en guerras fratricidas de carácter político-religioso. (182)

Padilla señala que la propuesta de Isaacs es muestra de una aguda consciencia histórica (que compartieron contemporáneos suyos que participaron en el debate político como Salvador Camacho Roldán o José María Vergara, por mencionar un par) y un elevado conocimiento de los recursos literarios, que emplea para enmascarar, en un idilio aparentemente inofensivo, su visión crítica sobre los conflictos histórico culturales que vive Colombia a mediados del siglo XIX (183).

En las conclusiones, además de retomar las hipótesis centrales del libro y vincularlas con sus hallazgos para ponerlas en la perspectiva de nuevas lecturas, Padilla reflexiona acerca de la particular práctica que Isaacs hizo de las normas del costumbrismo. Según él, el autor de *María* toma distancia del costumbrismo de corte “realista, detallista, descriptivo y explícitamente

didáctico, impuesto como norma estética y entonces ampliamente practicado en Colombia” (211). Desde su punto de vista, el gesto costumbrista de Isaacs se vuelca “hacia el interior para explorar problemas humanos”, realizar “una valoración significativa de la existencia” y dar cuenta de “los elementos de la conciencia colectiva que culturalmente afectaban la esencia ética y moral de sus contemporáneos” (211). Los elementos típicos de la técnica costumbrista son empleados para expresar su lectura de la historia y pasan a configurar la “visión de mundo artísticamente organizada” por el autor (212).

La investigación exhibe una amplia y completa bibliografía: primero, sobre la obra de Isaacs; segundo, sobre problemas de diferente índole del siglo XIX, y, tercero, sobre los textos teóricos que acompañan la reflexión. Adicionalmente, quiero destacar que la investigación es acompañada por un completo aparato de notas que evidencia las múltiples investigaciones paralelas que sustentan el desarrollo argumentativo de la propuesta del profesor Padilla y que amplían el campo investigativo para sus lectores. Para finalizar, invito a los lectores profesionales de todas las ramas de las humanidades y a los no profesionales a que se acerquen a estudiar las páginas de este libro que, gracias a su tono didáctico, su sentido profundamente crítico y su enfoque sociocultural, promueve una revaloración de una de las obras canónicas de la literatura colombiana, ampliando así nuestro conocimiento de los problemas culturales de mediados del siglo XIX y, sobre todo, porque en su gesto de invitarnos a releer *María*, Iván Padilla nos increpa a reconsiderar los valores y criterios con los que entendemos la historia de nuestra literatura y de nuestra cultura.

Rubén Darío Sánchez Cita

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Almandós, Laura y Ronald Forero, eds. *Estudios filológicos en honor del profesor Enrique Barajas: aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016. 440 págs.

RESEÑAR UN LIBRO QUE COMPILA artículos tan diversos en sus temáticas, visiones y estilos resulta difícil. El único elemento, nada insignificante, que convoca y recoge estos diecisiete ensayos es el interés por volver a los Estudios Clásicos que resultan pertinentes y se actualizan en cada regreso. El libro surgió gracias a las VI Jornadas Filológicas, realizadas del 28 al 30 de agosto del 2013 en Bogotá, de las cuales se seleccionaron los mejores textos y se publicaron. Esta versión de las Jornadas se hizo en homenaje al profesor Enrique Barajas, quien sobresale por su producción académica de alta calidad, contribuyó al estudio de las lenguas clásicas en Colombia y ejerció como docente en la Universidad Nacional de Colombia. El volumen está organizado en tres secciones: “Grecia”, donde se encuentran artículos que estudian la producción de Platón, de Aristóteles y otras obras helenísticas. “Roma”, donde se presentan algunas de las prácticas sociales del Imperio Romano como retórica, política y educación. Por último, “Recepción” recoge y analiza reelaboraciones de la cultura griega y latina hechas en diferentes lugares y tiempos históricos.

Esta reseña propone un nuevo orden del libro que no responde a un orden cronológico o distintivo entre las culturas, sino un orden de lectura que ayuda a develar un sentido general. Aquí se ha dividido nuevamente en tres partes: recepción, filosofía e interpretación y análisis. La primera agrupa los ensayos que presentan relecturas y reescrituras de las culturas clásicas; esta sección demuestra la vigencia que han tenido estas culturas a lo largo de los siglos y que incluso hoy, con estos cuatro ensayos, la academia sigue inquietándose por las repercusiones que han tenido griegos y romanos en la construcción del mundo occidental. “Prometeo filantrópico o la crisis del humanismo” de David García, “Teodoro Pródromo en el jardín de Epicuro” de Eric Culled y “¿Una poética americana de la *imitatio* en Domínguez Camargo?” de Jorge Rojas son ensayos que presentan la recepción de los

clásicos reelaborados en obras literarias de otros tiempos. García rastrea tres obras que se derivan del mito griego consignado en *Prometeo encadenado* de Esquilo y las compara, a partir de su interés, con la idea de filantropía asociada al progreso técnico y su transformación en el tiempo que se evidencia en cada obra en un momento de crisis de la identidad humana. Culled demuestra cómo el diálogo *Amarato o Los deseos eróticos de un viejo* de Teodoro Pródromo retoma un debate filosófico de la Antigüedad, el atomismo, y lo actualiza con sus propias reflexiones para su época en el siglo XII. Así logra justificar su visión de un mundo materialista que es falso como el teatro y en donde el mayor de los males es el oro que pervierte la búsqueda de la verdad. “La pobreza en Pródromo puede ser parte del plan divino: a pesar de toda su preminencia intelectual, la Providencia lo mantiene pobre para que no obstaculice su búsqueda de la sabiduría” (385). Rojas se ocupa de la recepción a modo de *imitatio* que tuvo de los clásicos el criollo Domínguez Camargo en su poesía; este conocimiento enciclopédico de retornar a los referentes griegos y romanos demostraba el valor intelectual de un poeta justamente por su imitación, pero mayormente por la amplia superación de estos modelos. El último ensayo de recepción no versa sobre una obra literaria sino sobre la apropiación de ciertos valores grecorromanos para la vida ciudadana. “Ricaurte es superior a Leónidas, Escévola y Régulo: el uso político de los héroes grecorromanos en la Primera Republica colombiana”, de Ricardo del Molino, presenta el proceso de la apropiación de los héroes grecorromanos como modelo del ciudadano para la construcción de la república en la Nueva Granada, a través del discurso político divulgado en la imprenta, y posteriormente su abandono por héroes nacionales autóctonos que superaban a los héroes clásicos.

El lector encontrará otro grupo de ensayos que giran en torno a la filosofía griega; allí se presentan importantes debates de la Antigüedad, en los que se sitúan los autores de los ensayos y presentan una nueva visión no solo de los debates filosóficos, sino también de la aceptación y el tratamiento que han tenido en los Estudios Clásicos. Dimitrios Iordanoglou, en su artículo “¿Contradiendo la contradicción? Protágoras, la antilógica y la proto-filosofía política”, pretende reivindicar y reconocer a Protágoras como pionero de la filosofía política que “se originó por y con ciertas técnicas argumentativas que podríamos llamar crítica interna. Entendemos crítica interna como un intento por criticar un enunciado desde su propio interior, o mejor dicho,

desde los principios que, supuestamente, la justifican” (63). Se demuestra que esta forma de argumentar no es propia de Platón ni puede ser reducida al método socrático, ya que algunos sofistas como Protágoras la practicaban. Sin embargo, el sofista fue expulsado del ámbito filosófico clásico por Platón y Aristóteles, quienes lo condenaron como “comerciante de la sabiduría falsa” y esta idea se extendió por siglos. Desde hace algunas décadas, Protágoras ha resurgido y se ha valorado su producción intelectual; este ensayo es otro intento de su reivindicación. Liliana Molina se enfoca en otro debate: la inmortalidad del alma. En “El platonismo matizado de Galeno”, indaga en qué consiste el platonismo del médico Galeno, con qué criterios se le llama así, y enfatiza especialmente en la contradicción de Galeno al seguir el modelo tripartito del alma platónico y negar a la vez la inmortalidad del alma, “núcleo de la psicología moral de Platón” (263). Galeno argumenta que para su investigación médica del alma no es relevante saber si es o no inmortal y, por otro lado, no hay forma de comprobarlo:

Epistemológicamente hablando, la naturaleza de un objeto solo se puede conocer en sentido demostrativo si se parte de hechos empíricos que permitan verificar el contenido de las afirmaciones que se hagan al respecto. Y el punto de partida de este conocimiento son los datos de los sentidos y los razonamientos. (279)

Esta sección se cierra con dos artículos sobre la filosofía ética de Aristóteles. Lina Rueda en “La *Akrasía* en Aristóteles y la posibilidad de cura” y Katherine Esponda en “Ignorancia y *akrasía* en la ética aristotélica” investigan el fenómeno de la *akrasía* (incontinencia), que es

un modo de ser reprochable en el que el agente actúa en contra de su recto juicio. El agente incontinente delibera bien, esto es, sabe qué es lo que debe hacer porque decide bien cuál es la mejor acción a realizar, pero, por causa de un deseo apetitivo, se ve arrastrado a actuar en contra de lo que él considera como su mejor juicio. (186)

Así, se propone una cura para esta conducta del hombre que deteriora su alma, sin caer en el determinismo sobre la formación del carácter y admitir la posibilidad de cambio que le permite al agente educarse y enmendarse

para actuar correctamente y cuidar su alma. Por otro lado, se pregunta qué responsabilidad tiene el agente incontinente cuando actúa en relación con el conocimiento en la teoría aristotélica de la acción.

La tercera y última sección de lectura que se propone es la de interpretación y análisis. Aquí se encuentra la mayoría de los textos compilados; todos ellos, desde su diversidad, son lecturas y estudios del mundo clásico que pretenden reconstruirlo; es decir, conocer más de cerca la forma en que vivían los antiguos griegos y romanos, cómo pensaban, se comunicaban y se relacionaban unos con otros y, finalmente, cómo esas formas de habitar el mundo pueden apelarnos y enseñarnos algo a nosotros. Todos los ensayos parten de alguna evidencia física proveniente de las culturas grecorromanas que permitan su análisis e interpretación, la mayoría son fragmentos o textos completos. Dos ensayos se ocupan de revisar algunos de los diálogos de Platón: “¿A quién escucha Sócrates?” de Giselle von der Walde y “*Anandria* y refutación. Reflexiones sobre el *Gorgias* de Platón” de Laura Almandós. Cada autora analiza uno de los posibles lugares de Sócrates en el diálogo, es decir, como oidor (receptor) o como hablante (emisor). Walde se pregunta por el papel de receptor de Sócrates en *Fedro o de la belleza* y qué consecuencias trae para él. Demuestra que, progresivamente en el diálogo, Sócrates escuchará a distintas voces: la divina, la naturaleza, al otro y a sí mismo a través de su *daímon*. Todas ellas tienen algo en común y por eso Sócrates ha decidido escucharlas: carecen de toda pretensión de sabiduría y de querer entenderlo todo, están en una misma dimensión de “ignorancia” que él. Almandós examina a Sócrates como emisor en otro diálogo, *Gorgias*, y demuestra que tanto Sócrates como su interlocutor Calicles hacen uso de argumentos que avergüenzan al oponente para vencerlo: acusarlo de ser débil y feminizado. “Un recurso extremo contra el adversario parece ser poner en duda su virilidad o acusarlo de *anandros*, carente de valentía, decisión, masculinidad” (128). Pero ambos utilizan de manera diferente esta arma, Calicles lo dice directamente para disminuir a su oponente y Sócrates sustituye el adjetivo por una cadena argumentativa. Finalmente, Sócrates vence a Calicles cuando recurre al ejemplo del *kinaidos*, “homosexual pasivo que se prostituye” (142); Calicles queda derrotado porque Sócrates le presenta la contradicción de su opinión llevada al extremo con el *kinaidos*.

En “La puesta en escena de las pasiones. (Re)presentación de las emociones en las comedias de Aristófanes”, Claudia Fernández se propone

revisar y estudiar las emociones de la comedia como fuente para conocer más acerca de la vida emocional de los griegos. “Nos informan sobre las relaciones humanas, sus valores, las ideologías, y llegan incluso a sostener sistemas culturales enteros” (108). Fernández se pregunta cuál es la emoción o emociones que mueven al héroe cómico. Después de un minucioso examen de emociones, encontrará que el odio es el que mueve a dicho personaje, pues sabe quiénes son sus enemigos o las causas de su mal y ante esto siente un gran odio que no puede callar. Pero esta es solo una parte del cuadro anímico que se completa con la indignación, “es sentir un dolor por quien aparece yéndole bien inmerecidamente” (105). Así, el héroe siente dolor por su mala fortuna en relación con la inmerecida buena fortuna de otro. La acusación y la denuncia de la injusticia es, entonces, la emoción política por excelencia de la comedia, “en ella hay siempre retribución y castigo, porque la indignación promueve precisamente una acción sanadora, de reparación social” (107). Es finalmente la indignación, en correlación con el odio, la emoción de la comedia, en busca de una conciencia menos individual, más “altruista” y colectiva.

Dos ensayos se centran en la producción aristotélica desde intereses muy particulares sobre las teorías del filósofo o su opinión sobre la producción intelectual de otros. Liliana Sánchez, en “Entre Jonia e Italia: esbozos de la herencia intelectual de Hipón de Crotona en la doxografía aristotélica y el *Anonymus Londinensis*”, hace otra reivindicación en este volumen, esta vez sobre Hipón y su hipótesis de la humedad (semen) como principio del alma. Esta hipótesis fue duramente atacada por Aristóteles, quien acusa a Hipón de ser rudimentario y pobre de pensamiento debido a que no encuentra en su propuesta de la humedad ninguna explicación que la sostenga: “la pobreza y la poca refinación de la explicación hiponiana radica en no haber encaminado su teoría a ofrecer una explicación de la vida o de los fenómenos psíquicos, sino que solamente hipotetizó un origen” (154). Sin embargo, la autora rescata y encuentra valioso lo que el estagirita no hace, una suerte de formulación de “rasgo sensualista” del alma: “la teoría hiponiana entiende como principio vital a la humedad, que es también la responsable de la sensación: es decir, [...] la explicación que dio Hipón para el principio de la vida se basa en la sensación” (165). “*Phantasia* y movimiento animal en Aristóteles”, de Catalina López, examina el papel que cumple la imaginación en el movimiento animal a partir de dos textos aristotélicos, *De Anima* y *De*

Motu Animalium. López encuentra una contradicción entre ambos textos respecto a lo que es la imaginación, así que propone una lectura en doble sentido. La *phantasia* opera de distintas formas al producirse el movimiento unas veces de forma racional y otras sensitiva: “toda imaginación [...] es racional o sensible” (179). La imaginación sensitiva se encarga de crear una imagen del objeto de deseo a través de las sensaciones. La imaginación deliberativa o racional se encarga de discriminar y determinar los medios efectivos para alcanzar el objeto de deseo. Es así que la *phantasia* tiene una doble función entre la sensación y el entendimiento dependiendo de la ocasión.

Quizás uno de los ensayos más provocadores del libro sea el de César Hernández sobre la lógica proposicional, que deja abierta una incógnita y un problema nada sencillo de resolver. “El filósofo de la lógica en Crisipo de Solos” propone iniciar un estudio sobre la filosofía de la lógica a través de la traducción y análisis de diversos fragmentos producidos por la lógica estoica, que reclaman ser estudiados, y así refutar la lógica clásica de Aristóteles que se impuso como la única y verdadera. “La lógica es el estudio de las relaciones posibles entre los enunciados, la lógica estudia todos los enunciados del pensamiento, pero especialmente aquellos de los que podemos estar ciertos de verdad o falsedad” (252). Crisipo operó con una ruptura en la lógica proposicional respecto a la tradición, porque partió del estudio de los enunciados, las relaciones entre signos, y no del estudio de los términos que se relacionan. El estoicismo fue la única filosofía que sospechó y puso en duda los supuestos de la lógica clásica, dialéctica y aristotélica: “la lógica de términos, conjuntos o clases es imposible, ya que no conocemos la realidad, sino las relaciones entre signos que indican la realidad” (252). Hernández invita a sus lectores a cuestionar e indagar para reescribir la historia del desarrollo lógico. Estos son los artículos que reconstruyen parte del mundo griego a través del análisis e interpretación de textos que nos han llegado. Como se ha demostrado, algunos de ellos pretenden dar una nueva mirada sobre ciertas figuras intelectuales o sobre ciertos textos, haciendo evidente que no todo está dicho y si lo está aún puede ser cuestionado.

El impacto del Imperio Romano también hace eco en este libro. Los siguientes tres artículos se enfocan en algunas prácticas de esta cultura

que demuestran un alto desarrollo político, militar, educativo y retórico. Daniel Raisbeck, en su artículo “Evolución de la estrategia de fronteras en el noroccidente del Imperio Romano”, examina y analiza la estrategia empleada en el cuidado y control de las fronteras del Imperio, desde la época de Augusto hasta la de Adriano, que se utilizó como parte esencial de la “gran estrategia” que se llevó a cabo para dominar los territorios de Germania Inferior. Raisbeck da cuenta de las transformaciones que sufrió la estrategia de las fronteras según el poder de turno, unos acertaron en hacer de los germanos aliados del Imperio y otros fracasaron en el intento de someterlos, provocando así una gran rebelión en el año 70 d. C. que luego le costaría a Roma la pérdida de numerosos territorios y el rompimiento de la unidad del Imperio. Ligia Ochoa se encarga de estudiar ya no la estrategia militar del Imperio, sino la estrategia retórica usada en los tribunales. “Estrategia retórico-argumentativa en el *Pro Murena* de Cicerón” vuelve al discurso escrito por Cicerón en el que se defiende a Lucio Licinio Murena, elegido cónsul y acusado de corrupción electoral. Ochoa revisa paso a paso, con el detalle de cada palabra elegida para comunicarse con el otro, los mecanismos del discurso para así develar las estrategias de Cicerón. Propone tres niveles de análisis: mecanismos semánticos (nivel representativo), pragmáticos (nivel interactivo) y sintácticos (nivel textual). El lector verá que los mecanismos usados por el retórico apuntan a ganar el favor de los jueces y los oidores, pero que realmente la defensa del acusado se descuida, parece que no existe tal defensa y aun así Cicerón logra empoderarse de sus receptores y descalificar a los acusadores. Por último, Ronald Forero, en su ensayo “Los ejercicios escolares de *Mons Claudianus* y sus modelos literarios”, estudia la estrategia educativa del Imperio Romano en uno de sus asentamientos más lejanos, *Mons Claudianus* en el desierto oriental del Alto Egipto. Forero hace una importante labor al traer textos hallados recientemente y traducirlos al español para su análisis. La traducción de los textos escritos sobre pequeños trozos de cerámica rota, llamados óstraka, permiten reconstruir parcialmente el modo de enseñanza y los modelos literarios usados en la educación del Imperio, los cuales cumplían una doble función de lectoescritura y formación moral de los estudiantes: “los pasajes literarios encontrados en documentos relacionados con la educación contienen algún tipo de mensaje útil para la vida” (352). Se hace evidente que el Imperio usó estratégicamente la educación brindada a los jóvenes,

tanto en el centro del Imperio como en sus extensiones más lejanas, para unir a toda Roma con el conocimiento y manejo de una misma lengua y, a través de ella, de una cultura.

El lector podrá encontrar una gran diversidad de ensayos en los que se renuevan y refutan largas discusiones del mundo clásico —en los libros de Aristóteles, los diálogos de Platón, la filosofía lógica de Crisipo, la estrategia militar romana, el discurso de Cicerón, etc.—, que demuestran la vigencia que aun hoy tienen tales discusiones. En el libro se reivindicán ideas y figuras de la Antigüedad que han sido menospreciadas o, al menos, olvidadas por los Estudios Clásicos, le propone un desafío a los especialistas y lectores, los provoca a continuar con la investigación y el debate. Esta es finalmente la esencia que convoca y hace posible las Jornadas Filológicas cada año. Quizás la naturaleza diversa y fragmentada de este libro, que hacía difícil reseñarlo en un principio, sea una ganancia y un deleite para los posibles lectores que, según su interés, su inquietud o su *ananké* se topen con alguno de estos ensayos.

Natalia Maritza Ramírez Reyes

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



LITERATURA

teoría, historia, crítica

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento
de Literatura de la Universidad
Nacional de Colombia*

*“HUMANIDADES, ECONOMÍA
DEL CONOCIMIENTO
Y ANTIINTELLECTUALISMO ACADÉMICO”*

NUMERO MONOGRÁFICO

vol. 20, n.º 2 (2018)

**Fecha límite para envío de artículos:
30 de noviembre del 2017**

**Lanzamiento de la publicación:
1 de junio del 2018**

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito del número monográfico

El número 17. 2 de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* estuvo dedicado a “Las humanidades y los estudios literarios en la era de la excelencia académica”. Allí reunimos artículos, traducciones inéditas, notas, comentarios y reseñas en torno a la situación actual de la universidad como institución, la introducción de nuevas políticas educativas, en las que los ránkines tienen un papel preponderante, y el impacto que todos estos cambios han tenido sobre las humanidades. La acogida que tuvo este número, tanto a nivel nacional como internacional, es muestra de la actualidad y la importancia de estos temas. Por este motivo, la revista ha decidido abrir una nueva convocatoria para el número monográfico 20.2 (del segundo semestre de 2018), en el que ampliaremos este debate desde una perspectiva complementaria. Su título será: “Humanidades, economía del conocimiento y antiintellectualismo académico” y será coordinado por Fabio Akcelrud Durão (editor invitado) y William Díaz Villarreal (coeditor).

Mientras que el número 17.2 se ocupaba sobre todo de las transformaciones de las humanidades en el marco de una academia cada vez más preocupada por los ránkines y los índices de desempeño, el número propuesto busca ocuparse, ante todo, del

académico humanista como intelectual y su situación bajo esas nuevas condiciones institucionales. Esto implica, fundamentalmente, dos grupos de problemas: por un lado, el de la figura pública del académico, su función política, social y cultural, y su relación con los medios de comunicación masiva; por el otro, el del contenido intelectual del trabajo académico, la necesidad del rigor conceptual y metodológico, y de un conocimiento amplio y cosmopolita de la cultura y los procesos sociales e históricos.

Nuestra hipótesis básica es que la institucionalización ideológica de la excelencia académica, la mercantilización de la cultura y la transformación de la universidad en empresa han afectado tanto la figura del intelectual académico como el contenido intelectual de su labor. En la era de la economía del conocimiento proliferan, como nunca antes, los encuentros académicos y las publicaciones en humanidades; sin embargo, este fenómeno no se ha reflejado en una mayor participación de las humanidades en la vida pública y tampoco se ha traducido en una mayor rigurosidad académica. Al contrario, entre el académico y la sociedad parece haber una desconfianza mutua cada vez mayor, y muy a menudo el trabajo del pensamiento ha sido reemplazado por eslóganes y simplificaciones. En el número propuesto queremos abordar críticamente estos asuntos. Esto no solo implica la exploración de las razones de estos fenómenos, sus manifestaciones actuales y las imágenes (positivas y negativas) que podamos hacernos del futuro de las humanidades en este contexto; también supone la posibilidad de contradecir la hipótesis básica que planteamos para el número monográfico.

Temas

Invitamos a nuestros lectores y colaboradores, así como a académicos y no académicos en el campo de las humanidades, para que nos envíen artículos, reseñas, entrevistas, traducciones y notas sobre estos asuntos. Creemos que el fenómeno al que hace referencia la presente convocatoria tiene un carácter global y por eso esperamos, como siempre, colaboraciones de todos los rincones del planeta. Entre otros temas, proponemos los siguientes:

- La figura pública del académico como intelectual hoy: su relación con la sociedad, con los objetos culturales y los medios de comunicación.
- La lógica actual de la economía del conocimiento y su impacto sobre los estudios en el campo de las humanidades.
- El desarrollo reciente de las disciplinas humanísticas y su impacto en el rigor académico y conceptual.
- El papel de las humanidades ante la mercantilización de la cultura.
- Imágenes y reflexiones sobre el futuro de las humanidades en general y los estudios literarios en particular.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés, portugués y francés), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, que no excedan las 12.000 palabras de extensión, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del 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 de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre de 2017. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature
Department of the Universidad
Nacional de Colombia*

*"HUMANITIES, ECONOMY OF
KNOWLEDGE AND ACADEMIC
ANTI-INTELLECTUALISM"*

SPECIAL ISSUE

vol. 20, n.º 2 (2018)

Deadline for submission: November 30 2017

Publication date: June 1 2018

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Objective of the special Issue

The issue 17.2 of the journal *Literatura: teoría, historia, crítica* was devoted to "The humanities and literary studies in the age of academic excellence". There we collected articles, original translations, notes, comments and reviews related to the current situation of the university as an institution, the introduction of new educational policies, in which rankings have a primordial role and the impact all these changes have had on the humanities. The issue's positive reception, both nationally and internationally, testifies to the actuality and importance of these topics. For this reason, the journal decided to open a new call for papers for the issue 20.2 (Fall, 2018), in which we will expand this debate from a complementary perspective. Its title will be: "Humanities, economy of knowledge and academic anti-intellectualism", and will be organized by Fabio Akcelrud Durão (invited editor) and William Díaz Villarreal (co-editor).

While the issue 17.2 dealt primarily with the transformations of the university as an institution increasingly concerned with rankings and performance indexes, the proposed issue will consider the academic in the humanities as intellectual and his

or her situation under new institutional conditions. This implies mainly two sets of problems: on the one hand, that of the public role of the academic, her political, cultural and social function and her relation with the mass media; on the other, that of the intellectual content of academic work, the necessity of conceptual and methodological rigor, and of a wide and cosmopolitan knowledge of culture and social and historical processes.

Our supporting hypothesis is that the ideological institutionalization of academic excellence, the commodification of culture and the transformation of the university into a business-like institution have been affecting both the academic intellectual and the content of his work. In the age of the economy of knowledge one witnesses an unheard of proliferation of academic meetings and publications in the humanities; nevertheless, this phenomenon has not resulted in a greater participation of the humanities in public life, nor in an improvement of academic rigor. On the contrary, the university and society seem to distrust each other ever more sharply, and very frequently the work of thinking has been replaced by slogans and simplifications. In this special number we would like to critically explore such issues. This not only implies exploring the underlying reasons accounting for such phenomena, their current manifestations and the positive or negative image one can form of the future of the humanities; it also supposes the possibility of contradicting the basic hypothesis we articulate for this special issue.

Topics

We invite our readers and collaborators, as well as academics and non-academics in the field of the humanities, to send us essays, articles, reviews, interviews, translations and notes on these issues. We believe that the phenomenon approached by this call for papers has a global character, and therefore we welcome, as usual, contributions from all over the world. Among other topics, we propose the following:

- The public figure of the academic as intellectual today: her relation to society, cultural objects and the media.
- The current logic of the economy of knowledge and its impact on the work carried out in the humanities.
- Recent developments in disciplines in the humanities and their impact in academic and conceptual rigor.
- The role of the humanities *vis-à-vis* the commodification of culture.
- Images and reflections on the future of the humanities in general and of literary studies in particular.

Norms for submission

Literatura: teoría, historia, crítica only accepts original work written in its official languages (Spanish, English, Portuguese and French), as well as translations of outstanding texts on the subject of no longer than 12,000 words, including bibliography. The journal utilizes the MLA citation system. We kindly request interested authors to consult editorial policies and norms in the journal's scielo webpage (<http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>) before submitting their contributions.

Deadline

Deadline for submissions is November 30, 2017. Texts must be sent to the journal's email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or via the Open Journal System (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

EDITAL

*Revista do Departamento de
Literatura da Universidad
Nacional de Colombia*

*“HUMANIDADES, ECONOMIA
DO CONHECIMENTO E ANTIINTE-
LECTUALISMO ACADÊMICO”*

EDIÇÃO ESPECIAL

vol. 20, n.º 2 (2018)

**Data limite para envio de artigos:
30 de novembro de 2017**

Lançamento da publicação: 1 de junho de 2018

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito do número

O número 17. 2 da revista *Literatura: teoría, historia, crítica* foi dedicado às “Humanidades e os estudos literários na era da excelência acadêmica”. Aí reunimos artigos, traduções inéditas, notas, comentários e resenhas em torno da situação atual da universidade como instituição, a introdução de novas políticas educativas, nas quais os *rankings* adquirem um papel preponderante, e o impacto que todas essas transformações têm tido sobre as humanidades. A acolhida recebida por esse número, tanto a nível nacional quanto internacional, mostrou a atualidade e importância de tais temas. Por esse motivo, a revista decidiu abrir uma nova chamada para o número monográfico 20.2 (do segundo semestre de 2018), no qual ampliaremos esse debate a partir de uma perspectiva complementar. Seu título será: “Humanidades, economia do conhecimento e antiintelectualismo acadêmico”, e será organizado por Fabio Akcelrud Durão (editor convidado) y William Díaz Villarreal (coeditor).

Enquanto o número 17.2 ocupava-se sobretudo das transformações das humanidades em um campo cada vez mais preocupado com os *rankings* e os índices de desempenho, o número agora proposto, em primeiro lugar, do acadêmico humanista

como intelectual e sua situação sob essas novas condições institucionais. Isso implica, fundamentalmente, dois grupos de problemas: de um lado, o da figura pública do intelectual, sua função política, social e cultural, e sua relação com os meios de comunicação de massa; de outro, o conteúdo intelectual do trabalho acadêmico, a necessidade de rigor conceitual e metodológico, e de um conhecimento amplo e cosmopolita da cultura e dos processos sociais e históricos.

Nossa hipótese básica é que a institucionalização ideológica da excelência acadêmica, a mercantilização da cultura e a transformação da universidade em empresa vem afetando tanto a figura do intelectual acadêmico, como o conteúdo intelectual de seu trabalho. Na era da economia do conhecimento proliferam, como nunca antes, os encontros acadêmicos e as publicações nas humanidades; não obstante, esse fenômeno, não vem resultando em uma maior participação das humanidades na vida pública, nem tampouco em um maior rigor acadêmico. Pelo contrário, entre a universidade e a sociedade parece haver uma desconfiança mútua cada vez maior, e muito frequentemente o trabalho do pensamento tem sido substituído por slogans e simplificações. No número proposto queremos explorar criticamente tais assuntos. Isso não somente implica a exploração das razões de tais fenômenos, suas manifestações atuais e as imagens, positivas e negativas, que podemos fazer do futuro das humanidades nesse contexto; também supõe a possibilidade de contradizer a hipótese básica que propomos para o número monográfico.

Temas

Convidamos nossos leitores e colaboradores, assim como acadêmicos e não acadêmicos no campo das humanidades, para que nos enviem ensaios, artigos, resenhas, entrevistas, traduções, notas e comentários sobre esses assuntos. Acreditamos que o fenômeno a que faz referência a presente chamada possui um caráter global, e por isso esperamos, como sempre, colaborações de todos os lugares do globo. Entre outros temas, propomos os seguintes:

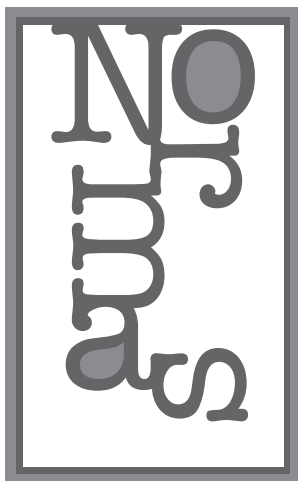
- A figura pública do acadêmico como intelectual hoje: sua relação com a sociedade, com os objetos culturais e os meios de comunicação.
- A lógica atual da economia de conhecimento e seu impacto sobre os estudos no campo das humanidades.
- O desenvolvimento recente das disciplinas humanísticas e seu impacto no rigor acadêmico e conceitual.
- O papel das humanidades perante a mercantilização da cultura.
- Imagens e reflexões sobre o futuro das humanidades em geral e os estudos literários em particular.

Normas de apresentação

Recebem-se unicamente trabalhos inéditos e originais, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português e francês), bem como traduções de trabalhos destacados que abordem essa temática, e que não excedam 12.000 palavras de extensão, incluindo a lista de obras citadas. Os textos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou exemplos de trabalho acadêmico na área, a partir da problemática sugerida. 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 da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envio

O prazo para envio é 30 de novembro de 2017. Os textos devem ser enviados ao endereço eletrônico da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou por meio da plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



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 en 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. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI

(identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

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 oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

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 prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés.

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 600 dpi en archivos 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 electrónico: 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 arábica, 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, 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.

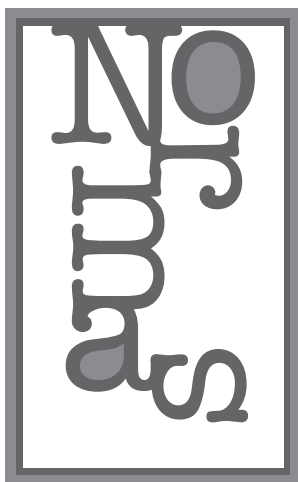
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor 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 for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review

system with the participation of expert researchers in the topic. Generally, every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the doi (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is 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 reviewers 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

Below, we describe the types of articles that are published in *LTHC*:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior

to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The 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, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated 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 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) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. 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, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author

which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify 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 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 work (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 final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

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:

“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, only the number of page after the citation may be included:

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?” (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:

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 multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

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 reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed

by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have

critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under 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 reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

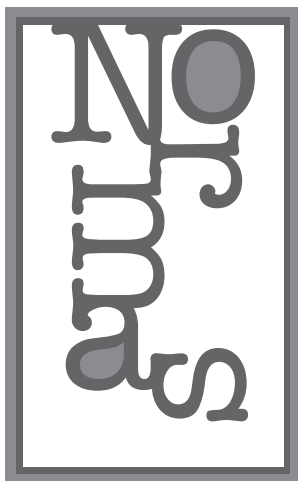
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g.co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a 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. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

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 varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

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.

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 600 DPI em .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
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	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

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

NÚMERO MONOGRÁFICO EN COEDICIÓN CON RIUL (ESPAÑA)
(NÚMERO 94, DICIEMBRE, 2016).

EL LIBRO Y EL SOPORTE DIGITAL: ¿CAMBIO DE ÉPOCA?

Temáticas:

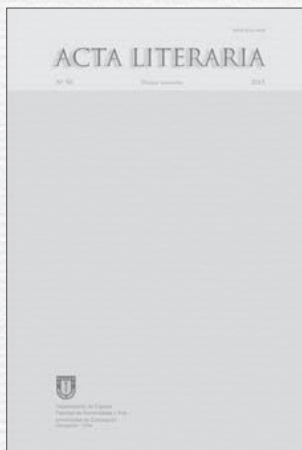
1. Lectura: el libro y el soporte digital
2. Industria editorial y soporte digital
3. Educación y nuevos formatos digitales
4. Creación en digital

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 (ILLyD) 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/>





ALPHA

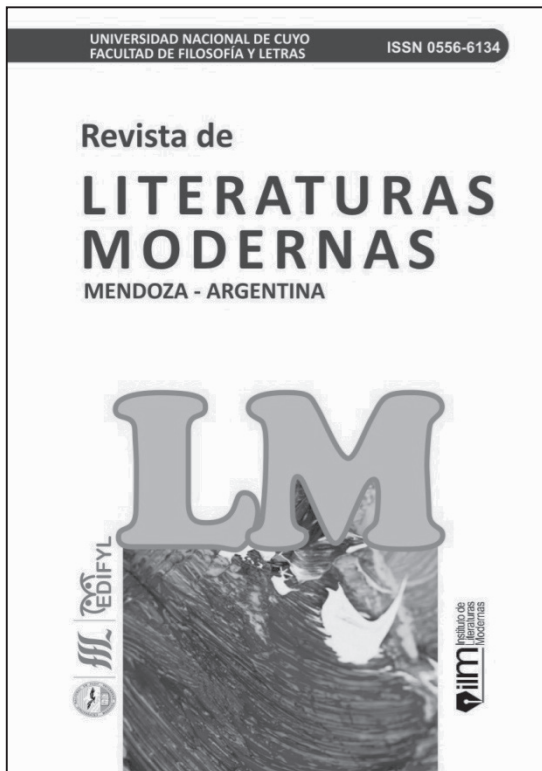
REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA

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 (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

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. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

**Convocatoria número monográfico Cuadernos de Literatura
del Caribe e Hispanoamérica: Formas globales-locales: las
literaturas étnicas, minoritarias, populares, masivas.
Número 26, julio-diciembre 2017**

Presentación del número

Si se atiende a la visión de la cultura como espacio nunca uniforme, nunca estático, tampoco puro o correcto sino, más bien, como territorio de pugna por y en la construcción de significados que se tornan hegemónicos o marginales, la reflexión sobre las producciones artísticas de las comunidades étnicas o los grupos minoritarios o periféricos se hace cada vez más necesaria puesto que sus distintas concreciones, formas, abordajes permiten poner en cuestión significados que se tornaron en otros tiempos incuestionables, por ejemplo, la materialidad de la literatura, sus rasgos como la autonomía, la tensión entre o las historias literarias regionales y continentales, los límites entre lo culto y popular. En este mismo orden y en el contexto de un mundo globalizado, sembrado de instantaneidad, flujo de información y dispositivos de autovigilancia, podríamos preguntarnos no solo por el modo en que estas producciones interaccionan y se insertan en tal contexto, sino también por los nuevos sentidos que cobran, el público lector que crean, los medios de circulación a los que apelan, la estructura difusa o convencional de las obras y los desarrollos teóricos en torno a ellas: el poema visual, el testimonio transmitido por la oralidad mediatizada del documental, la novela gráfica, la explosión de booktubers, la literatura indígena difundida por premios o iniciativas estatales como antologías (la Biblioteca de Literatura indígena propuesta por el Ministerio de Cultura, por ejemplo), la visión del indígena y del afroamericano y sus territorios desde el cine independiente o comercial en Latinoamérica y el Caribe, los blogs que se convierten en películas y novelas, caso Máquina de Pinball de Clara Averbuck.

Este número de Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica se concentra sobre los desarrollos de esta temática en el Caribe y Latinoamérica, buscando poner a disposición de un público lector en español entradas críticas a los textos desde ópticas novedosas y no exotizantes, por eso invitamos a especialistas de todos los géneros a enviar sus contribuciones.

Líneas de interés de este número

- *Propuestas interpretativas de producciones literarias y culturales del Caribe y Latinoamérica producidas por grupos minoritarios, subalternos, comunidades étnicas.*
- *Lecturas teóricas y críticas sobre culturas populares, políticas neoliberales y globalización.*
- *Panorámicas de las literaturas populares en las naciones latinoamericanas y caribeñas.*
- *Recepción de estas obras por parte de la crítica.*
- *Análisis sobre los medios-modos de circulación de tales producciones: revistas, periódicos, antologías, proyectos editoriales, videoclips y documentales, adaptaciones cinematográficas y/o teatrales, ferias, congresos, festivales.*
- *Revisiones a la tradición crítica literaria y cultural relacionada con el tema de este número. La convocatoria de recepción de artículos, se encuentra abierta hasta el 15 de diciembre del año en curso. Se les notificará a los autores la aprobación de su artículo el día 10 de febrero de 2017. Los artículos pueden ser enviados a la cuenta de correo electrónico:*

cuadernosliteratura@mail.uniatlantico.



Nuestras revistas

Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

WWW.REVISTAS.UNAL.EDU.CO

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 18, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 25, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co

revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 29, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía

Vol. 25, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 43, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Historia

www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 18, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXV, N.º 161 • agosto 2016

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 29, N.º 1 • enero-junio 2015

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 39, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Sociología

www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co

revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

N.º 18 • enero-diciembre 2016

Departamento de Trabajo Social

www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud «La verdad y sus efectos»

N.º 16 • enero-diciembre 2016

Revista de Psicoanálisis

www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas

se pueden consultar on-line

bajo la modalidad de acceso abierto.

PUNTOS DE VENTA

un la librería, bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 N.º 7-15

Tel. 3165000 ext. 29494

Campus Ciudad Universitaria

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias

Humanas Rogelio Salmons (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlallibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Siglo del hombre Editores

Cra. 31A # 25B-50

Bogotá, Colombia

PBX: 3377700

www.siglodelhombre.com

CENTRO EDITORIAL

Facultad de Ciencias Humanas

Ciudad Universitaria, ed. 205

Tel: 3165000 ext. 16208, 16212

editorial_fch@unal.edu.co

www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 19, n.º 1 / 2017



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN LA IMPRENTA EDITORIAL S.A.