

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 20, N.º 1, ENERO-JUNIO 2018

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_fcbog@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 (Brown 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 Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España).

Editores asociados

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

Asistentes editoriales

Ana Virginia Caviedes Alfonso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jesús Ricardo Córdoba Perozo (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 Marquinez C.
Coordinación editorial: Angélica María Olaya H.
Coordinación gráfica: Juan Carlos Villamil N.
Diagramación: Yully Cortés, Carlos Andrés Contreras
Corrección de estilo: Ikaro Valderrama
Traducción de resúmenes al inglés: Rosario Casas
Traducción de resúmenes al portugués: Ronanita Dalpiaz
Impresión: Digiprint Editores EU

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Emerging Sources
Citation Index
(Thomson Reuters)

WEB OF SCIENCE™

SciELO Citation Index
(Scientific Electronic Library Online)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)

Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina
y el Caribe, España y Portugal
Redalyc



MLA
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior
Abstracts
(LLBA)



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



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.unalibreria.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 · **Arturo Suárez Dennis (1887-1956): novelista del “amor verdadero”**

Arturo Suárez Dennis (1887-1956): Novelist of “True Love”

Arturo Suárez Dennis (1887-1956): romancista do “amor verdadeiro”

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO

Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia

39 · **Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción
en poesía mapuche**

Trafal: A Proposal for the Study of Self-Translation in Mapuche Poetry

Trafal: uma proposta de estudo da autotradução em poesia mapuche

MELISA STOCCO

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

63 · **“Una pasión honesta”: Idea Vilariño y la puesta en voz
de su poesía**

“An Honest Passion”: Idea Vilariño and the Mise en Voix of Her Poetry

“Uma paixão honesta”: Idea Vilariño e a recitação de sua poesia

ENZO CÁRCANO

Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina

89 · **“Un poema es una cosa que será”. Visceralidad, metalenguaje y renovación de la ruptura en Juan Gelman**

“A Poem is Something That Will Be”. Viscerality, Metalanguage, and Renewal of Rupture in Juan Gelman

“Um poema é uma coisa que será”. Visceralidade, metalinguagem e renovação da ruptura em Juan Gelman

RENATA PONTES

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile

131 · **Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y “*Deutsches Requiem*” de Jorge Luis Borges**

Two Latin American Histories of Infamy. A Comparative Reading of Morirás lejos by José Emilio Pacheco and “Deutsches Requiem” by Jorge Luis Borges

Duas histórias latino-americanas da infâmia. Uma leitura comparada de Morirás lejos de José Emilio Pacheco, e “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges

LUCAS MARTÍN ADUR NOBILE

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

167 · **De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal***

From Culprit to Victim: Baudelaire and the Lawsuit against The Flowers of Evil

De culpado a perseguido: Baudelaire e o processo de As flores do mal

JUAN ZAPATA

Université Charles de Gaulle — Lille III, Lille, Francia

Notas Notes Notas

193 · **Aportes y tiempos del texto (de teatro)**

Contributions and Times of the (Theatrical) Text

Contribuições e tempos do texto (de teatro)

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

Trimukhi Platform, Calcuta, India

227· Mutación antropológica: la herencia de Pier Paolo Pasolini en la concepción de Alessandro Baricco

Anthropological Mutation: The Legacy of Pier Paolo

Pasolini in the Conceptions of Alessandro Baricco

Mutação antropológica: a herança de Pier Paolo

Pasolini na concepção de Alessandro Baricco

EDITH BEATRIZ PÉREZ

Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Argentina

Reseñas *Reviews Resenhas*

249· Acosta Peñaloza, Carmen Elisa y Víctor Viviescas Monsalve
Topo/grafías. Literatura y región: el caso de Bogotá

FRANCY LILIANA MORENO HERRERA

Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia

253· Rodríguez, Enrique, editor. 1^{er} encuentro Colombia: Francia
Literatura, pensamiento y artes. Agosto de 2013. Memorias

JUAN NICOLÁS LÓPEZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

261· Pacheco, Carlos. *La comarca oral revisitada*

ÓSCAR YESID ZABALA SANDOVAL

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

268· Candido, Antonio y Ángel Rama. *Un proyecto latinoamericano*
Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia

FACUNDO GÓMEZ

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

277· López Baralt, Mercedes. *Miguel Hernández, poeta plural*

ENDIKA BASÁÑEZ

Universidad del País Vasco, País Vasco, España

- 284· **Convocatoria de la revista *Literatura*:**
teoría, historia, crítica vol. 21, n.º 2
Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 21, n.º 2
Edital Literatura: teoría, historia, crítica vol. 21, n.º 2
- 290· **Instrucciones para los autores**
Instructions to Authors
Instruções aos autores
- 323· **Anuncios**



Artículos

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67216>

Arturo Suárez Dennis (1887-1956): novelista del “amor verdadero”

Paula Andrea Marín Colorado
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia
paula.marin@caroycuervo.gov.co

El escritor colombiano Arturo Suárez ha sido un autor ignorado en las historias de la literatura nacional, pese a su importancia para comprender procesos como la ampliación del público lector en la primera mitad del siglo xx y la consolidación de un mercado editorial en el país. Este artículo se centrará en mostrar que aunque Arturo Suárez fue leído por los críticos literarios de mayor capital simbólico en su época como un autor comercial de escasa calidad literaria, es posible cuestionar dichas valoraciones a través del análisis de tres aspectos: primero, su trayectoria social y literaria; segundo, el estado del campo literario colombiano en la época, y tercero, el análisis de las novelas de este autor, partiendo de los planteamientos de la novela sentimental, relacionados con la forma en la que estas novelas lograron articular valores y experiencias sociales claves del momento de su publicación.

Palabras clave: Arturo Suárez Dennis; literatura de masas; novela sentimental; novela colombiana del siglo xx.

Cómo citar este artículo (MLA): Marín Colorado, Paula Andrea. “Arturo Suárez Dennis (1887-1956): novelista del ‘amor verdadero’”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 11-37.

Artículo original. Recibido: 29/06/16; aceptado: 08/11/16. Publicado en línea: 01/01/18.



Arturo Suárez Dennis (1887-1956): Novelist of “True Love”

Despite his importance for understanding processes such as the growth of the reading public in the first half of the twentieth century and the consolidation of the book market in the country, Colombian writer Arturo Suárez has been ignored in the histories of national literature. The literary critics with the greatest symbolic capital at the time read Arturo Suárez as a commercial author of limited literary value. This article aims to question these assessments by discussing three points: first, Suárez's social trajectory and literary career; second, the condition of the Colombian literary field at the time; and third, the analysis of the author's novels, which will examine the proposals of the sentimental novel and the way in which these novels manage to articulate key social values and experiences of the period in which they were published.

Keywords: Arturo Suárez Dennis; mass literature; sentimental novel; Colombian novel of the twentieth century.

Arturo Suárez Dennis (1887-1956): romancista do “amor verdadeiro”

O escritor colombiano Arturo Suárez é um autor ignorado nas histórias da literatura nacional, apesar de sua importância para compreender processos como a ampliação do público leitor na primeira metade do século xx e a consolidação de um mercado editorial no país. Este artigo se focará em mostrar que, embora Arturo Suárez tenha sido lido pelos críticos literários de renome de sua época como um autor comercial de pouca qualidade literária, é possível questionar essas avaliações considerando a análise de três aspectos: sua trajetória social e literária; o estado do campo literário colombiano na época e a análise dos romances desse autor partindo das propostas do romance sentimental, relacionadas com a forma na qual eles conseguiram articular valores e experiências sociais-chave do momento de sua publicação.

Palavras-chave: Arturo Suárez Dennis; literatura de massas; romance colombiano do século xx; romance sentimental.

Introducción

LA LITERATURA DE MASAS, CUYA aparición se remonta a la segunda mitad del siglo XIX en los países centroeuropeos, es concomitante a la autonomización de la “institución literaria” (Dubois 110), es decir, a la constitución de lo que Pierre Bourdieu ha denominado un campo literario. La literatura industrial o de masas produce como reacción la emergencia de la “estética pura”, una toma de posición que se contrapone al mercado y que tiene como único destinatario sus pares. Lo anterior quiere decir que no se puede concebir la existencia de la literatura más comercial sin la de la literatura más autónoma y viceversa; mientras una hace posible la existencia de un mercado editorial para la literatura, la otra sostiene la creencia en su capital simbólico y cultural. En Colombia, aún a finales del siglo XIX, al no estar muy consolidado ese mercado literario, los escritores debieron producir, sobre todo, para sus pares, para una “minoría ilustrada” (Zapata 320) pero, en su caso, porque eran casi el único mercado disponible. Así, la falta de esa literatura de masas determinó, al mismo tiempo, el particular proceso de autonomización del campo intelectual colombiano y el hecho de que la “estética pura”, como toma de posición, no haya sido tan numerosa en los escritores (hasta mediados del siglo XX) como sí lo fue, por ejemplo, en Francia (Marín Colorado, “Novela” 445).

El caso del escritor pereirano Arturo Suárez Dennis demuestra que durante la primera mitad del siglo XX sí hubo una mayor coexistencia de estas dos lógicas de funcionamiento en el campo literario colombiano: una literatura que tenía como principal destino el mercado literario y otra cuyos destinatarios eran los pares del autor. Pese a que en Colombia jamás contamos con las exorbitantes cifras de impresión de ejemplares de diarios-folletines como en Inglaterra o Francia, autores como Suárez influyeron en las autoridades literarias para legitimar una lógica de funcionamiento dicotómica que coadyuvó a la dinamización de las prácticas literarias y lectoras de la época.

La “biografía de las cosas”

Hablar de Suárez Dennis como un escritor de masas no resulta del todo acertado. Si bien su obra fue recibida como literatura de masas, él no la concibió como tal. Por un lado, a pesar de que estuvo activo en el campo

intelectual colombiano entre 1916 y 1956 (años respectivos de la publicación de su primera novela y de su muerte), no podría afirmarse que su producción literaria obedeciera únicamente a las exigencias de un mercado editorial. En cuarenta años, Suárez solo publicó nueve libros: siete novelas y dos adaptaciones de cuentos costumbristas antioqueños.¹ Su espaciado ritmo de escritura y de publicación contradice las dinámicas de producción y difusión de la llamada literatura de masas. Además, Suárez combinó su oficio de escritor con el de inversionista en varias empresas y negocios: finca raíz, teatros, fábricas de gaseosa y de chocolates, haciendas y la bolsa; el escritor había heredado alguna fortuna dejada por su padre, el hacendado Sotero Suárez, y aprovechó las relaciones con sus cuñados y con los hermanos de la segunda esposa de su padre (Margarita Restrepo Villegas) para incursionar como comerciante (Suárez Ortega; Restrepo Gaviria 143-144). Esta relativa holgura económica, a la que contribuyó el exitoso trabajo de su esposa Inés Robledo en remodelación y venta de finca raíz (Suárez Robledo), le permitió a Suárez escribir literatura, no para ganar dinero, sino por su creencia en ella como expresión de una sensibilidad particular.

Las novelas de Suárez tuvieron tirajes de hasta seis mil ejemplares, según la información que consta en la página legal de algunos de sus libros. El mismo autor afirmaba que, para la década de 1940, su novela *Rosalba* llevaba cien mil copias publicadas e iba por la decimosegunda edición (“La doceava”).² Testimonios de las décadas de 1930 y 1940, publicados en la prensa colombiana, afirman que Suárez era el único escritor al que las editoriales (bogotanas y de otras capitales suramericanas) le compraban sus textos (“Las novelas”) y al que los editores le pagaban por anticipado sus derechos de autor “a relativos buenos precios, dentro de nuestro ambiente y nuestra época” (Hurtado García). Además, las novelas de Arturo Suárez siempre estuvieron en la lista de los libros más vendidos en las Ferias del Libro de Bogotá entre 1936 y 1951 (Silva 191; “Cultura popular”); *Rosalba*

1 *Montañera*, 1916; *Rosalba*, 1918; *El alma del pasado*, 1921; *Así somos las mujeres*, 1928; *El divino pecado*, 1934; *Sebastián de las Gracias. El gran cuento antioqueño*, 1942; *Adorada enemiga*, 1943; *La llanura eterna* (póstuma), *En el país de la leyenda: tres grandes cuentos de Zarzo* (sin fecha).

2 El texto se encuentra en el Archivo Personal Alba Suárez Robledo; este archivo, perteneciente a la hija del autor, consiste en un álbum de recortes de prensa que carece de fechas de publicación, páginas e información acerca de los títulos de los periódicos en donde se publicaron los artículos o las notas. Además, contiene algunos manuscritos del autor y otros documentos con poemas de su autoría.

tuvo adaptaciones radiofónicas, teatrales (al igual que *El alma del pasado*) y televisivas en Colombia; *Adorada enemiga* se llevó al cine en la década de 1960 (coproducción colombo-mexicana) y hubo negociaciones para hacer las adaptaciones cinematográficas de *Montañera* y *El alma del pasado* (“Las novelas”; Gers; “Don Arturo Suárez”). Incluso, el reconocido músico colombiano Alejandro Wills compuso, con letra de Suárez, un bambuco que aún resuena en la memoria de los colombianos: “En la romería” (también conocido como “Chinita querida”). Según sus familiares, Arturo Suárez recibía continuamente correspondencia de sus lectores y su entierro fue muy concurrido (Suárez Robledo).

No obstante, este cúmulo de evidencias sobre la fama del autor pereirano, el éxito entre sus lectores y las noticias acerca de la compra de sus derechos de autor por anticipado, Suárez no vivió de lo que producía su pluma y quizás esto explique por qué su producción literaria no fue más numerosa. Tal vez para ningún otro autor colombiano fue tan fácil publicar sus obras en el país durante la primera mitad del siglo xx sin recurrir a la autopublicación, pero el estado del marco legal de los derechos de autor en Colombia y los costos excesivos que conllevaban los procesos de edición y de distribución de libros nacionales provocaron que el dinero ganado por sus derechos fuera irrisorio —aunque sabemos que, en la gran mayoría de los casos, siempre lo es— (Marín Colorado, “Arturo Suárez Dennis” 13) y así lo entendió el autor; escribía, pues, por una creencia no en el capital económico sino en el simbólico, que representaba la literatura.

Igor Kopytoff habla de que las cosas, al igual que las personas, tienen una biografía: “¿Cuáles son las edades o periodos reconocidos en la ‘vida’ de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de estos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil?” (92).

Querámoslo o no, los libros son cosas, una clase de mercancía, muy singular en todo caso, porque se resiste a ser tratada solamente como mercancía. La literatura, por el hecho de pertenecer a la esfera artística y por materializarse en objetos mercantiles (libros), obedece a las lógicas de una naturaleza doble que crea una tensión constante entre sus formas de producción y de recepción. En realidad, se podría afirmar que la literatura es un “arte impuro”, por pertenecer al mismo tiempo a un plano simbólico y a otro material (Escarpit 33), aunque la mayoría de los agentes del ámbito

literario tiende a ocultar el material para defender la “pureza” de las letras —y la propia—. Las relaciones de fuerza entre ambos planos y sus variables históricas producen diferenciaciones en el grado y tipo de capital simbólico acumulado por los escritores, para hacerse una posición dentro del campo literario, es decir, originan gran parte de las dinámicas de la vida literaria, sin las cuales la literatura misma dejaría de existir.

¿Dónde se encuentran hoy los libros de Suárez? Quienes hoy lo recuerdan, recorren las librerías de viejo o de libros leídos para encontrar alguna edición de sus obras; esos lectores buscan los libros del escritor pereirano como un tributo a la nostalgia, como una forma de revivir recuerdos de su juventud, cuando leyeron por primera vez a Suárez. La Librería Mundial (Bogotá), distribuidora de los libros de Suárez desde la década de 1940, regala ejemplares de *Montañera* y de *El alma del pasado* a quienes pasan por el local a comprar algún libro. Este es hoy el circuito en el que se mueven los libros de Suárez, el momento actual de su “biografía”; obras que no se editaron para ser exhibidas en sendos estantes de bibliotecas, sino para pasar de mano en mano y para permanecer en los lugares de la cotidianidad de sus lectores, y que hoy parecen ser solo el recuerdo de un momento mejor.

Pese a su inocultable fama entre los lectores colombianos y, presuntamente, también suramericanos de la primera mitad del siglo xx, hoy un silencio, por no decir un olvido, recubre el paso de Suárez por la historia de la literatura colombiana. Su éxito entre los lectores fue la causa de que haya sido leído por las autoridades literarias de la época como un autor “de masas” (Bronx, *Veinte años* 54; Gutiérrez Girardot 60; Ospina 74), que solo buscaba ganar dinero por su obra y cuya escritura carecía de la calidad necesaria para hacerse un lugar legítimo en el podio del ámbito letrado nacional. Si bien al inicio de su trayectoria literaria el autor pereirano logró ocupar algunas páginas de la prensa nacional que reseñaron sus obras —gracias al concurso que había ganado en Manizales (los Juegos Florales) en 1916 por su novela, *Montañera*—, a partir de la década de 1920, luego de la publicación de *Rosalba* y de *El alma del pasado*, la prensa poco volverá a hablar de él y de su obra, excepto para referirse a su “popularidad” y al “populismo” de sus libros (Marín Colorado, “Arturo Suárez Dennis” 19).

La década de 1920 también marcó el paso, en los libros de Suárez, de las ediciones empastadas a las rústicas, con carátulas ilustradas a color en las que siempre se destacó una figura femenina: dibujos o fotograbados de bellas

mujeres vestidas con trajes elegantes y con el prototipo de una mujer “blanca”, no muy próxima a la realidad de la mayoría de las mujeres colombianas, pero cercana a los modelos que podían apreciarse en los fotograbados o publicidad de las revistas, o en las páginas femeninas de las publicaciones periódicas de la época. Desde este momento los libros de Suárez circulan, ya no entre sus pares letrados, sino entre sus miles de lectores urbanos y semiurbanos que le escriben, recitan de memoria trozos completos de sus novelas con lágrimas en los ojos (“De Rafael Arango a Arturo Suárez”) y guardan sus libros dentro de los baúles donde esconden sus tesoros más íntimos (“El caso de don Arturo Suárez”).

Los lectores del pereirano no eran solo aquellos quienes podían pagar el precio de venta de los ejemplares disponibles en librerías, sino también jornaleros y empleadas domésticas que conseguían los libros por otros circuitos, como las ya mencionadas ferias del libro. En este punto, no se debe descartar la idea expuesta por Siegfried Krakauer acerca de que “el proletariado toma fundamentalmente libros de un contenido ya aprobado o de aquello que los burgueses ya han leído previamente” (70-71); es necesario pensar, entonces —como posibilidad—, que si los libros de Suárez circularon entre este grupo social, fue después de que un público más especializado (elitista) los leyó y difundió —y luego desechó—. Los jornaleros y empleadas domésticas contribuyeron a construir el desprestigio de Suárez entre las (elitistas) autoridades literarias, pero con el paso del tiempo, el autor implícito de sus obras empezó a excluir a esas autoridades y a concentrarse más en sus amados lectores:

Él vivía muy alejado de los grupos, de los rincones del café, de los lugares en donde se facturaban los prestigios y se decretaban inicuas guerras de silencio para quien no comulgaba con los principios excluyentes. [...]

La verdad de haber llegado a millares de colombianos, hecho que nos descubre la necesidad de que exista un arte sencillo para las mayorías. No todos pueden leer a Joyce. (Hurtado García)

Aún hoy es difícil hallar una postura como esta entre los críticos literarios; más aún lo era en la época de Arturo Suárez. Si bien es cierto que abrir completamente las esclusas de la literatura más comercial acabaría con la literatura misma y con el mismo mercado editorial, también lo haría el hecho de exigir a los escritores que solo produjeran obras para lectores con un considerable

capital cultural. Ambas formas de producción y circulación literarias son imprescindibles y complementarias, y las dos necesitan abordajes críticos distintos; el escritor consciente de que escribe para un público limitado no puede ser juzgado con los mismos criterios de aquel relativamente consciente de que escribe para uno más amplio, y viceversa. Para llevar al extremo esta afirmación: no se puede juzgar a Suárez con los mismos criterios con que juzgamos a Joyce, y no podemos esperar que un lector de Suárez también quiera leer a Joyce, aunque profesores, investigadores, académicos, gestores culturales y promotores de lectura debemos procurar que esto suceda o que aquel lector, al menos, sepa de su existencia; no solamente para ampliar su capital cultural, sino, sobre todo, para mostrar que la realidad comprende un conjunto de fenómenos siempre más complejo y diverso de lo que pensamos o de lo que nos muestran nuestros hábitos de consumo cultural.

En este punto, se debe reiterar que la conciencia acerca de la ampliación del público al que se dirijan las obras de Suárez fue un proceso paulatino para el autor, que no hacía parte de su propuesta inicial, y no existe ninguna prueba —al menos hasta ahora—, de que esta haya sido una intención deliberada, aunque sus consecuencias hayan contribuido a la ampliación del público lector colombiano y a la afirmación de una base material para la circulación del libro colombiano. Así, pese a que sus formas de recepción hayan obedecido a la literatura más comercial, las de producción ubican a Suárez del lado de una independencia institucional con la que pretendió mantenerse al margen de las autoridades literarias y de la simple búsqueda de retribución económica por lo que escribía, así como de una fidelidad a su concepción de la literatura que coincidió —al parecer— con la de un amplio sector del público lector de la época.

Quizá lo más difícil de comprender respecto a la toma de posición de Arturo Suárez en el campo literario colombiano es que esa relativa conciencia de escribir para un público más amplio que el círculo letrado bogotano no significa necesariamente que su literatura pueda enmarcarse en lo netamente comercial o en la producción de *best sellers*. Ciertamente, hay en el pereirano una concepción de la escritura y del arte que no es compatible con los criterios más comerciales, sino, por el contrario, con los valores más “puros” y “verdaderos” del ser humano, si bien, no exentos de cierto moralismo —tal como se demostrará en el siguiente apartado—. El caso de Suárez me lleva, entonces, a señalar un problema para los estudios literarios y, al mismo tiempo,

una propuesta metodológica: las etiquetas “comercial”, *best seller*, “de masas”, aplicadas a productos literarios, deben ser cuidadosamente contrastadas no solo con los datos correspondientes a circulación (cantidad de ejemplares publicados, ventas, distribución) y recepción (reseñas, comentarios críticos, inclusión-exclusión en manuales e historias literarias), sino también con la minuciosa revisión de la trayectoria social y literaria del autor —a la que he hecho referencia en este apartado—, y de la forma de sus obras, en las que, en el caso de Suárez, es evidente su deseo de dotarlas de las referencias literarias que él consideraba con más prestigio en la época —según su capital cultural y su propia lectura del campo literario—: el modernismo y el romanticismo (Marín Colorado, “Arturo Suárez Dennis” 15).

La lectura de Suárez falló. Entre las décadas de 1920 y 1960, el ámbito literario colombiano se encontraba consolidando los procesos de institucionalización de su autonomía y de conformación de lo que Bourdieu denomina campo literario (202). Dicho proceso estuvo dinamizado por la coexistencia de cuatro tomas de posición: los escritores que apostaron por una novela social; los que lo hicieron por seguir defendiendo el tradicionalismo y el academicismo proveniente del humanismo clásico decimonónico; aquellos que impulsaron las propuestas más vanguardistas de la época y que desde ellas afirmaron la independencia del arte y, específicamente, de la literatura; y quienes, como Arturo Suárez, se instalaron en el espacio correspondiente a la narrativa sentimentalista-costumbrista (Marín Colorado, “Novela” 442-449). Mientras que los academicistas tuvieron cabida en la repartición de prebendas y premios otorgados por algunas instituciones públicas y privadas, y en algunos sectores de la prensa, al igual que los defensores de la autonomía literaria, quienes lograron una mayoritaria aceptación por parte de la crítica literaria de la prensa de la época (aunque más difícilmente de la academia), la situación no fue igual para los escritores de la novela social (antes de la llegada de la “novela de la violencia” al campo literario) ni para los de la tendencia sentimentalista-costumbrista.

Estas variaciones en el grado de reconocimiento y consagración de las tomas de posición mencionadas y las posiciones ocupadas por los autores en el campo literario, asociadas a ellas, tuvieron que ver con la diferenciación en la forma de autonomía estética e independencia intelectual que defendieron. Tanto los academicistas como los más vanguardistas representaron una intención “estética pura” que contrastaba visiblemente con la estética

defendida por los autores de la novela social y por los de la sentimentalista-costumbrista, quienes se percibían más inclinados hacia un tipo de literatura con funciones extraestéticas, pese a que los academicistas hubiesen seguido manifestando en sus obras un apego a aspectos nacionalistas, morales y políticos partidistas. Por otro lado, si bien la novela social fue la encargada de mostrarle a los lectores el país real, sin las idealizaciones de la estética academicista, fue la toma de posición de los más vanguardistas la que logró legitimarse como una estética que, si bien se oponía a velar la realidad, defendía la universalidad y la libertad del arte a través de la búsqueda de una expresión que no negara su estatuto literario. En esta pugna, la novela sentimentalista-costumbrista fue considerada como anacrónica para hablarle al país de la situación del colombiano actual, sin moralismos y sin apegos ideológicos, al igual que lo serían para este momento la novela y la poesía más academicistas (Marín Colorado, “La novela colombiana” 26-31).

Entonces, es en el estado del campo literario colombiano del momento donde se puede encontrar la respuesta a la malinterpretación de la toma de posición de Suárez y la causa de su olvido. En este sentido, ¿no habría en el caso de Arturo Suárez una forma particular de autonomía literaria no reconocida aún lo suficientemente por la teoría, la historia y la crítica literarias? Y más allá de su caso particular, ¿tanto la literatura de circulación más restringida como la más comercial, no tendrían un tipo de autonomía que aún no está bien definida por los estudios literarios? Pensar y trabajar en estas preguntas quizá permitiría comprender con mayor profundidad que la literatura más comercial no solo busca el capital económico, así como la literatura más autónoma no solo puede vivir de su capital simbólico; lo interesante de esta circunstancia sería analizar cómo se define y construye el capital simbólico buscado por la literatura más comercial, y cómo la búsqueda de capital económico dentro de la más autónoma adquiere formas muy elaboradas de camuflaje para seguir manteniendo la creencia en su “pureza”.

Novelas del “puro” sentimiento

Las novelas de Arturo Suárez fueron recibidas como literatura popular, comercial o de masas por la fama de su autor entre los lectores, pero la revisión de los textos deja ver que también pudo influir en ello el tipo de problemáticas que planteaban. Sus siete novelas bien pueden responder a

lo que Beatriz Sarlo ha conceptualizado como novela sentimental; un tipo de narración derivada de la novela romántica inglesa y francesa —sobre todo—, de finales del siglo xviii y del siglo xix (que llega a Latinoamérica en la primera mitad de este último), pero que se concentra en el tema del romance entre sus protagonistas: “La novela sentimental, donde el eje alrededor del cual gira todo es el que tiene en sus polos al amor y a la virtud, especialmente considerados en relación con la familia y las jerarquías sociales” (*Signos* 32). Este tipo de novela ha logrado adaptarse a los nuevos tiempos, conviviendo con la prensa, el cine, la radio, la televisión y la Internet, y ha permitido el desarrollo de toda una industria editorial a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi. Según Eva Illouz, en la actualidad, la gran mayoría de *best sellers* responden a la temática sentimental y son producidos “por enormes empresas mundiales”; su ejemplo más reciente es la novela *Cincuenta sombras de Grey* (22). En el *best seller* sentimental, el tema del romance es complementado con otros rasgos de la literatura de masas: su carácter formulario, su fácil lectura y una trama ajustada a las expectativas de la mayoría del público lector (Carroll 173).

Efectivamente, las novelas de Suárez parecen responder a las características anteriormente mencionadas del *best seller* sentimental, sin embargo, un análisis más detallado de sus propuestas estéticas deja ver algo más que no se adecúa del todo a tales particularidades. En efecto, Arturo Suárez dio forma a problemáticas que no solían aparecer evaluadas positivamente en las obras literarias colombianas: el concubinato, el divorcio, el incesto, la infidelidad, las relaciones sexuales prematrimoniales y la prostitución. En sus obras, estos temas aparecen normalizados e incluso naturalizados, elección que puede leerse como una contraposición —relativa, como veremos más adelante— a la moral extendida en la época y que le valió a Suárez el veto de la Iglesia católica (Suárez Robledo) y detracciones de los críticos literarios más conservadores:

Rosalba, aparte sus notables aciertos de costumbrista y de paisajista, la tengo por la historia de una que comienza mozueta, se trueca en mala hembra y agoniza besando la mano de un Tenorio sin pizca de honradez. Pues ¿qué decir de *Montañera*? ¡Oh! Eso no se puede tocar sino con guante: mancha. Amoríos que concluyen en escapatoria. Y esta novela fue premiada en un certamen el año 1916 en la muy católica ciudad de Manizales. (Fabo 467)

¿Por qué, entonces, tuvieron tanto éxito entre sus lectores? Si ni la Iglesia católica ni los críticos literarios recomendaban la lectura de sus novelas —ya fuera por su “poca” calidad literaria o por la inmoralidad de sus temas—, ¿qué veían los lectores en ellas? Esta situación demostraría que las rutas de lectura de una obra literaria (o de un libro, en general) se construyen gracias a las recomendaciones de los lectores comunes, más que por influencia de la crítica literaria o de alguna otra institución. Tal afirmación no quiere decir que la labor de la crítica literaria sea nula (su función de filtro o de arbitraje siempre será útil para evitar toda homogeneización de los productos culturales), sino que los estudios literarios deben siempre tener en cuenta esos otros recorridos de las obras. Los libros de Suárez circularon primero entre lectores especializados que, rápidamente, las desecharon y se instalaron luego entre los lectores comunes, pertenecientes tanto a los grupos sociales más “distinguidos” —quienes podían entrar a las librerías y comprar sus obras, aunque no lo reconocieran en público— como a los grupos sociales más populares. Illouz propone lo siguiente para analizar el *best seller*:

No podemos captar enteramente toda la gama de causas que convierten un libro en *best seller*, pero sí podemos tratar de comprender cómo articula los valores sociales centrales y las experiencias clave de la cultura en la que circula [...].

Un libro resuena cuando expresa —a veces directamente, otras en forma indirecta— una experiencia social que causa perplejidad y que se presenta reiteradamente como un desafío cognitivo y emocional [...].

A diferencia de la alta cultura, los textos populares no solo plantean un problema sino que también lo resuelven. (33-35)

Según Illouz, estos textos populares funcionan como “autoayuda”, pues el tipo de resolución que plantean, alivia, simbólicamente, las problemáticas reales que los lectores viven en su cotidianidad. Si, como plantea Noël Carroll, el arte de masas se debe valorar “según los criterios [...] del género al que corresponde” (185), las novelas de Suárez —por su popularidad— deberán valorarse según la manera en la que hayan brindado una resolución a los “desafíos cognitivos y emocionales” de los lectores colombianos de la primera mitad del siglo xx, de acuerdo con “su capacidad de captar valores y actitudes que, o bien ya son dominantes y están ampliamente institucionalizados, o están suficientemente

difundidos para que un medio cultural pueda presentarlos como corrientes” (Illouz 16). Los lectores comunes de las obras del escritor pereirano no se fijaban en la aparente inmoralidad del tratamiento de las temáticas, porque quizás ya eran prácticas lo suficientemente difundidas —aunque no institucionalizadas— para ser asumidas por ellos como corrientes. En este sentido, en la superficie, las novelas de Suárez se enmarcan en las temáticas de los *best sellers* sentimentales, pero, en un segundo nivel, esas temáticas fueron importantes y contribuyeron al éxito editorial porque se conectaron con las expectativas y preocupaciones del público lector más general de la época.

En este punto es necesario recordar que, entre 1938 y 1951, la población rural colombiana estuvo entre el 60 y el 70% de la población total (Pécaut 368). Esto quiere decir que Colombia era un país esencialmente rural, que la mayor parte de la población urbana provenía del campo y que en él se encontraba la base de toda su idiosincrasia. Así pues, los lectores comunes de las obras de Suárez eran estos seres semiurbanos (tanto de las clases dominantes como de las asalariadas) que vivían en las ciudades o próximos a ellas, pero cuyos recuerdos y hábitos se encontraban más cercanos a los de la vida rural. Tanto Suárez como sus lectores vivían constantemente la tensión producida entre el mundo rural (idealizado) que tenían en sus mentes y la realidad urbana que debían enfrentar cada día;³ ese contexto rural existía para ellos como el lugar de lo “puro”, de lo “verdadero”, mientras que la ciudad se asociaba con un mundo materialista que cada vez más imponía sus prácticas de modernización: la apariencia, el interés económico y, lo más preocupante, la banalización de los sentimientos. Abandonar sus hábitos campesinos los arrojaba a la angustia de afrontar un modo de ser con el que no se sentían del todo cómodos, pero, paralelamente, evidenciar sus costumbres rurales los hacía ver como inadecuados para vivir en las ciudades y afrontar el progreso tan anhelado para la sociedad colombiana.

Las novelas de Suárez intentaron dar una solución simbólica a esta tensión entre lo rural y lo urbano, ante los cambios sociales, económicos y morales que producían ansiedad en sus lectores; esa solución residió en la defensa

3 El mismo Suárez había vivido muchos años en la hacienda de su padre, luego se radicó en Bogotá pero siempre mantuvo prácticas asociadas a la vida rural, como la cacería, tocar el tiple y cantar (Suárez Robledo). Al igual que él, todos los protagonistas de las novelas viven en la ciudad, pero tienen propiedades en el campo o viven temporadas en él y es allí donde se sienten más cercanos a la vida “verdadera”.

de un sentimiento “puro”: el amor verdadero, contrapuesto a la vida de apariencias a la que obligaban las prácticas civilizatorias, urbanas. Esta fue su forma de mantener algo de la vida que habían perdido cuando emigraron a las ciudades, algo a lo que aferrarse en medio de la incertidumbre de la vida moderna. Sin embargo, una segunda lectura de las obras permite observar que, implícitamente, este amor verdadero, arrebatador y pasional, que se rehúsa a la institucionalidad, se concreta bajo condiciones que ratifican las jerarquías sociales y el concepto más oficial de familia. Esta segunda lectura, seguramente, no fue percibida por la mayoría de los lectores que se tranquilizaron al ver normalizadas —a través de un amor verdadero—, situaciones que en otros contextos podrían considerarse inmorales y que les permitían concebir como posible cierta transformación del orden social. El tema amoroso le permitió a Suárez desplegar una narración dominada por la emoción, característica primordial del *best seller* (Illouz 22; Carroll 215); en este caso, una emoción universal (el amor) que atrae al público de cualquier grupo social, porque ofrece un “resorte” en la monotonía de la vida (Hoggart 131), se presenta como un placer gratuito, concreto, familiar (Krakauer 75-76) y no excluyente, y —como ya lo he mencionado— brinda un consuelo o alivio a una tensión íntima, producida por un cambio social, aunque borrando las contradicciones y problemas que en la vida real continúan sin resolverse.

De *Montañera* a *La llanura eterna*, las novelas de Suárez concentran las dificultades interiores vividas por esos lectores semiurbanos, en el tema del amor y todas las situaciones que se derivan de él, específicamente en la institución del matrimonio como reguladora de las relaciones afectivas entre los seres humanos, pues a pesar de que aquella ya no estaba tan condicionada por un “arreglo” entre los padres —como ocurrió hasta el siglo XIX—, sino más bien por una elección personal, la escogencia de un marido o de una esposa estaba regulada por la conveniencia social, económica y moral de dicha selección. Así, estas elecciones afectivas traducen la concepción acerca de las jerarquías sociales, la familia y la delimitación de lo que se considera moral o no.⁴

4 El mismo Suárez, al parecer, había vivido estas dificultades, pues pasó de tener una unión de hecho con su primera mujer (Rosa María Ortega) a celebrar un matrimonio católico con Inés Robledo Uribe; así como en sus novelas —como lo veremos más adelante—, la vida del propio Suárez también estuvo marcada por la necesidad de adecuarse a las convenciones sociales, aunque, en su intimidad, buscara formas de mantener una conexión con una vida alejada de ellas.

Montañera expone una relación entre dos campesinos caldenses a la que se opone la madre de la protagonista (Ángela), pues considera que el novio de su hija (Toto) no tiene la solidez económica suficiente para costear su supervivencia; finalmente, Ángela pone por encima de su madre a Toto y se escapa con él. *Rosalba* y *Así somos las mujeres* narran la historia del amor que surge entre el hijo del dueño de una hacienda y una campesina; mientras en *Rosalba*, el amor se torna imposible y trágico, en *Así somos las mujeres*, la campesina (Isabel) accede a fugarse con su amor y a vivir con él sin casarse (e incluso a tener un hijo). *El alma del pasado* relata la historia de Blanca y Luciano, dos personajes pertenecientes a la élite bogotana; Blanca guarda un secreto que le impide aceptar el amor de Luciano, relacionado con su origen humilde y con la relación sexual que tuvo años atrás con un sobrino de su padre adoptivo, pero Luciano se muestra comprensivo ante el “error” de Blanca, del que ella fue solamente una víctima, y acepta casarse con ella.

En *El divino pecado*, ambos personajes pertenecen igualmente a la élite (esta vez cartagenera) y la protagonista (Esperanza) guarda también un secreto que le impide aceptar el amor de su pretendiente; ambos personajes están separados de sus respectivas parejas matrimoniales, a causa de sus infidelidades y comportamientos inmorales. A falta de un mecanismo legal que los declare divorciados, aptos para volver a casarse mediante el rito católico, y debido a la amenaza del regreso de sus respectivos cónyuges, los protagonistas consideran que su amor es un “pecado” y deciden huir juntos hacia Estados Unidos.⁵

En *Adorada enemiga*, María Cristina, una mujer viuda de clase alta se casa con un hombre menor; cuando su hija (Patricia) regresa del extranjero, surge el amor entre esta y su nuevo esposo. Al enterarse, la madre decide suicidarse para que su hija y su esposo puedan estar juntos. En la última novela de Suárez, *La llanura eterna*, el protagonista (Gonzalo), un joven de clase alta, se ve implicado en un asesinato por defender a su amada Camelia: una mujer que

5 Si bien en la segunda mitad del siglo XIX se había avanzado en la aprobación de leyes relacionadas con el matrimonio civil y el divorcio en Colombia, el Concordato de 1887 acabó con ellas. Solo hasta 1974 la Iglesia católica aceptó el matrimonio civil para los católicos y aprobó el divorcio para este tipo de unión. En 1992, se aprobó en Colombia la Ley de Divorcio (Ley 25 de diciembre de 1992), que reconoce el cese de efectos para los matrimonios civil y religioso. Aún hoy, los divorciados que hayan estado casados por lo católico, no pueden volver a casarse por este mismo ritual religioso, a no ser que logren la anulación de su matrimonio, proceso largo y muy costoso.

sobrevive gracias a las relaciones sexuales que mantiene con hombres ricos y, por lo general, casados. Después de permanecer escondido por seis meses en lo profundo de los Llanos Orientales (en medio de la violencia que azota, en esos momentos, esa parte del país), el protagonista regresa a Bogotá y descubre que su amada ha tomado otro amante; luego de demostrar su inocencia, se enamora de una mujer perteneciente a su misma clase social y se casan.

Las variaciones que introduce el escritor pereirano en el argumento de la historia de amor más tradicional y popular remiten a un autor con la conciencia de que su trabajo debía evidenciar los cambios sociales del momento y no, simplemente, seguir una fórmula narrativa, pese a que la evidencia de esos cambios no avalara del todo la necesidad de llevar a cabo una mayor transformación en la estrecha delimitación de las relaciones entre clases sociales. En concordancia con lo anterior, los personajes femeninos de Suárez enuncian, a su modo, una crítica frente a su condición en el contexto de la Colombia de la primera mitad del siglo xx, y la necesidad de un cambio frente a ella. Blanca, Esperanza, María Cristina y Camelia ya no son “vírgenes”, pero encuentran (para siempre o por un momento) el amor de sus vidas; Ángela, Isabel, Esperanza y Patricia pasan por encima de las autoridades paternas y civiles para hacer realidad su amor, para hacer su voluntad; Ángela, Isabel y Esperanza renuncian al matrimonio católico, pero viven felices con quienes han escogido como pareja.⁶

En la realidad, ya había discursos que planteaban la necesidad de cambiar las circunstancias de vida de la mujer colombiana, pero “muy pocos impugnaron la relación de sometimiento e inferioridad” (Reyes 216-224). En Suárez, la crítica se acopla a este ambiente discursivo, se detiene en el mismo punto y termina reproduciendo esa relación de inferioridad y, sobre todo, la imposibilidad de transgredir completamente las normas sociales y religiosas:⁷ Ángela es feliz porque acepta el amor de alguien de su misma

6 Además, aunque sus lecturas sean controladas por los hombres que las rodean (padres, hermanos, novios), aunque los textos que producen se limiten al género epistolar y, si bien, Blanca y Esperanza son las únicas de las protagonistas que cuentan con una biblioteca propia (por su privilegio económico-social) y que pueden sostener una conversación sobre autores y libros con sus amigos (por su educación-cultura letrada), todas ellas son lectoras y saben escribir. Este rasgo sería una señal de que había un amplio público lector femenino disponible para las publicaciones de Suárez.

7 En todas las novelas hay una escena de cacería, justo antes de que se concrete el encuentro amoroso entre los protagonistas, construyendo una equivalencia semántica entre el amor y la relación entre el cazador y la presa, entre lo “superior” y lo “inferior”.

clase social; Rosalba muere porque no puede aspirar a casarse con un hombre de una clase superior a la suya; Blanca encuentra un esposo que la “salva” de la ignominia pública y de la pobreza; Isabel vive feliz como “concubina” y madre del hijo de Rubén, pero nunca podrá aspirar a ser su esposa y puede quedar desprotegida (en términos legales y económicos) si este llega a casarse o a morir; Esperanza huye con su “pecaminoso” amor, pero antes ha conseguido el perdón de Jesucristo, a través de una epifanía; María Cristina se suicida, pero deja una carta en la que perdona a su hija y le ordena casarse con su esposo para que su sacrificio tenga sentido ante los ojos de Dios; Gonzalo se da cuenta de que Camelia no es, finalmente, su amor verdadero, sino aquella mujer de su misma clase social que siempre estuvo enamorada de él.

Las tres primeras novelas de Arturo Suárez fueron sus obras más reeditadas y reimpresas hasta la década de 1960 (Bronx, *Libros colombianos* 122) e incluso hasta la de 1980:⁸ *Montañera* (cinco ediciones), *Rosalba* (veinte ediciones) y *El alma del pasado* (doce ediciones). Aunque *El alma del pasado* tuvo más ediciones que *Montañera*, no superó las de *Rosalba*, la historia de la “bella pobre” —estereotipo de las narraciones sentimentales de la época (Sarlo, *El imperio* 23)— “castigada” por la enfermedad y la muerte, luego de pretender casarse con un hombre de estatus económico muy superior al suyo.

Montañera, *El divino pecado*, *Adorada enemiga* y *El alma del pasado* parecen coincidir en que dos seres de igual condición económica pueden ser felices, a pesar de los opositores a su relación; por su parte, *Rosalba*, *Así somos las mujeres* y *La llanura eterna* confirman que la desigualdad económica obstaculiza la felicidad completa. Rosalba y una mujer indígena que conoce Gonzalo y que se enamora de él, durante su periplo por los Llanos Orientales, mueren; el padre de Isabel muere de pena cuando se entera de que su hija se ha escapado con Rubén, y es una culpa con la que ella vivirá siempre. La indiscutible preferencia de *Rosalba* entre el público lector obedece a dos causas paralelas: confirmar que solo se podía aspirar a reafirmar la clase social a la que se pertenecía, aunque se diera la oportunidad de aspirar por un momento a una situación distinta (lo que las mujeres ya asumían y lo que todas las novelas de Suárez refuerzan), pero, por otro lado, ensalzar

8 Al revisar los escasos archivos disponibles de la Librería Mundial, es posible observar que su catálogo ofreció libros del autor (*Montañera*, *Rosalba*, *El alma del pasado*) hasta 1982 (“Novedades y éxitos”).

la idea del amor verdadero a través de una muerte causada por la certeza de la unión imposible, signo inconfundible de ese sentimiento, según la tradición literaria.

Para los maridos y padres, sus mujeres, hermanas e hijas leían historias sentimentales que, aunque “frívolas”, no eran peligrosas, pero Suárez hacía algo más que contar una historia banal; detrás de la historia de amor, estaba la historia de la mujer, su erotismo, su insatisfacción y la necesidad de un cambio, aunque la realidad todavía no estuviera lista para él:

Los hombres, especialmente en Colombia, [...] en lugar de menospreciarnos y de tildarnos, cuando no de inútiles, de bachilleras, debieran apoyarnos y ayudarnos a trabajar un poco por nuestra emancipación y mejoramiento social. Debieran dejar de considerarnos como a lindas muñecas de azúcar [...], dictando leyes que nos protejan y nos abran al mismo tiempo algún campo de acción. (*El alma del pasado* 80-83)

Cuando la mujer se propone cultivar su intelecto, aun sin abandonar el cuidado físico de su persona, ni los menesteres del hogar, puede alcanzar el mismo nivel intelectual del hombre, y aún superarlo en muchos casos. El peor enemigo de la mujer es la ignorancia y su propia timidez, y ya veo que felizmente sí hay mujeres que pueden vencerlas. (*El divino pecado* 118)

Las novelas de Suárez, como las novelas sentimentales de principios de siglo xx y de la actualidad, son un suplemento del proceso de individuación que las mujeres consumidoras de este tipo de obras perciben como inacabado (una cantidad nada despreciable, si observamos que la producción sigue en aumento). Según Janice Radway, las lectoras de estas novelas vuelven a ser como niñas, a sentir una fuente segura de alimento, de nutrición, ya no de parte de una figura materna, sino de su reemplazo: la figura masculina (Radway 84). En una sociedad que subvaloraba —y continúa subvalorando— el papel de la mujer, conseguir un marido era —y sigue siendo— una presión social y económica fuerte (Radway 139); las novelas sentimentales (o rosas, como se les conoce desde la segunda mitad del siglo xx) compensan el sueño de encontrar el marido perfecto —un hombre inteligente, tierno, fiel y con buen humor (Radway 82)— y de reafirmar una seguridad y realización que no pueden encontrar en ellas mismas.

Siempre volcadas hacia el cuidado de los otros (el esposo, la familia, los hijos), las lectoras encuentran en las novelas sentimentales un tiempo-espacio para centrarse en ellas mismas (Radway 211), aunque soñando con una solución que no señala el problema de fondo (su carencia de un proceso completo de individuación y, al mismo tiempo, la falta en toda la sociedad de un proceso más equitativo de movilidad social), sino que continúa dejándolas en la eterna búsqueda del hombre-madre. Así, las novelas sentimentales —como también las de Suárez— simulan la realización de una utopía y, al mismo tiempo, señalan los fallos de una cultura que crea necesidades en la mujer (y en todos los seres humanos), pero no puede satisfacerlas (Radway 85), la incongruencia entre las metas y los recursos disponibles para alcanzarlas (Illouz 37); sin embargo —para salvaguardar el éxito del tejido narrativo—, la insatisfacción y la ansiedad que puede producir esta incongruencia son controladas a través de la idea del amor verdadero como certeza.

Este efecto de interpretación tiene una doble implicación: Suárez, al mismo tiempo, critica el avance del capitalismo-materialismo en la sociedad colombiana de la primera mitad del siglo xx, que llena de incertidumbres al ser humano sin brindarle certezas, y tranquiliza a las élites socioeconómicas con la enunciación implícita de la imposibilidad de un cambio sustancial dentro de las jerarquías sociales establecidas; mientras las jerarquías económicas pueden trascenderse, no así las sociales. El dinero sí es la marca de los nuevos tiempos, pero las jerarquías o diferencias sociales se encargan de mantener el orden tradicional. Frente a esto, los lectores pueden refugiarse en la creencia en los sentimientos “verdaderos”, único consuelo frente a la ansiedad de la incertidumbre y, al mismo tiempo, ante cualquier certeza sobre la imposibilidad de un cambio social profundo.

Cierre

Las novelas de Suárez presentan una estructura sencilla, en sus peripecias y en su lenguaje (pese al tono retórico preciosista de algunos de sus pasajes), pues lo que domina es la dirección emocional de la obra, el seguimiento de la historia de amor que hace el lector, y el hecho de que aún conservan vestigios de prácticas de lectura oral. En varias de ellas, los capítulos están

organizados por “etapas” y los diálogos —sin guiones introductorios, sino seguidos del nombre de quien interviene, como en un escrito teatral— le dan la seguridad al lector de saber quién habla, de no encontrarse solo frente a la interpretación del texto. Con el paso del tiempo, Suárez agilizará su escritura: mientras *Rosalba*, *El alma del pasado* y *Así somos las mujeres* superan las doscientos cincuenta páginas, las siguientes bordean las doscientos; las narraciones van eliminando las largas descripciones para concentrarse en las acciones y en la información sobre los sentimientos de los personajes. Por otra parte, la palabra “fin” o “final” en la última página de las novelas, así como las viñetas que figuran en algunas de ellas, parecen confirmar que el público al que estaban dirigidas era percibido por los editores —y quizá también por su autor— como un grupo de lectores que, aunque relacionado con la cultura escrita e impresa, aún necesitaba de varios mecanismos de orientación para la lectura.

Para Arturo Suárez, la comprensión inmediata de lo que se leía era el atributo más importante de lo que se escribía:

Los poetas altruistas y los simbolistas exagerados, que en estos tiempos se han dado en llamar piedracielistas, y que entre torrentes de palabras incoherentes y en medio de una fraseología ampulosa y vacía dejan deslizar una enclenque imagen que hace cabriolas y se retuerce en medio de pensamientos abstrusos [...], que convirtieron la poesía y la prosa en una miscelánea de rompecabezas y de extraños ritmos sin armonía ni sentido ante los cuales se queda perplejo el lector, sin poder adivinar la rara intención que pudo tener la imaginación extralimitada y loca del autor [...]. Pero estas escuelas, condenadas a morir por falta de un principio vital, real y definido, por exceso de forma y defecto de fondo, van pasando a la historia, porque aquellos coloridos y estos tropos son falsos, pues en la realidad no tienen ni siquiera semejantes. (*Rosalba* 51)

La crítica a los piedracielistas (y antes de la década de 1940, a todo tipo de arte “moderno”) y, en general, al arte vanguardista, se repetirá en todas las novelas de Suárez y figura como una extensión de su pensamiento reactivo a cualquier tipo de materialismo (o formalismo, en este caso): al igual que en la vida, lo importante en el arte es el fondo, lo verdadero de los sentimientos. Cuatro elementos, referidos a lo que no era recomendable para la escritura, se pueden destacar de la cita anterior y me permiten establecer la

poética de Suárez: cuidarse de usar una imaginación “extralimitada”; evitar la “perplejidad” del lector como efecto de lectura; prescindir del “exceso” de forma y del “defecto” de fondo, y abstenerse de incurrir en la falta de semejanza entre la realidad y la literatura.

En *El alma del pasado*, Suárez —a través de Luciano y de Blanca— establece, como sigue, el objetivo de la literatura:

La trama exterior, la acción que buscamos siempre en las novelas es, en verdad de poco movimiento e intensidad, pero la trama interior, el conflicto interno, la tragedia íntima que hay en ellos es de un valor incuestionable y de un atractivo cautivador. [...]

Yo, por eso, admiro a los escritores que saben adivinar las lágrimas internas, oír los sollozos interiores, ver, como en el fondo de un abismo, la niebla que cubre la noche del alma. [...]

El escritor que triunfa es el que sabe hacer descubrimientos en el abismo de los corazones y el que acierta a saber en dónde bulle el alma de las cosas. El escritor debe ser un detective del sentimiento que puede rastrear por las encrucijadas del gesto y la emoción los dramas que se desarrollan en las profundidades del yo. (93-95)

No es difícil inferir lo que se propone Suárez con este fragmento; se trata de legitimar el sentimentalismo como valor literario. A partir de estos elementos podemos reconstruir la mirada de Suárez acerca de cómo ser un buen novelista: la preocupación central era el lector, quien debía encontrar fácilmente semejanzas entre su realidad y lo que leía, entender cómodamente el sentido del texto y conectarse emocionalmente con la lectura. Son, pues, los componentes de lo que podría denominarse una lectura “identificativo-emocional” (Sarlo, *El imperio* 43), configuradora de una comunidad sentimental y uno de sus objetivos es producir el efecto de lo verdadero, en este caso, como refuerzo de la idea del amor verdadero que —como ya se ha mostrado— da solución simbólica a las situaciones expuestas por Suárez en sus novelas.

El escritor pereirano le ofrecía al lector una comunidad sentimental, un universo literario donde lo más importante eran los sentimientos de los personajes: sus emociones, sus sufrimientos, sus sueños, todos alrededor del amor. Era literatura (estaba publicada en forma de libro, contaba una historia

con unos personajes, tenía descripciones de la naturaleza en un lenguaje que no era del todo cotidiano), sí, pero también brindaba placer, comprensión y compañía, aspectos que no solían estar asociados, institucionalmente, a la práctica de la lectura en la Colombia de la primera mitad del siglo xx (orientada hacia el aumento de capital cultural y hacia las campañas de alfabetización). Además, Suárez ofrecía a sus lectores la posibilidad de leer una novela sin exigirles demasiada atención o una gran enciclopedia lectora; las historias de Suárez están pensadas para ser entendidas fácilmente, para ser agradables y entretenidas (con un inicio y un final definidos), algo en lo que no solían pensar, por lo común, los autores de la época, quienes estaban más ocupados en planear cómo construir una obra de “mérito” estético, aceptada por la academia o por la crítica de la prensa.

Así como la mayoría de sus contemporáneos, Suárez tuvo que afrontar diversos cambios sociales que lo instaban a dejar atrás su pasado rural y adaptarse completamente a la vida urbana en proceso de masificación; su forma de no renunciar del todo a ese mundo conocido fue a través de la defensa en sus novelas del sentimiento que consideraba más “puro”: el amor. Las relaciones de los personajes giran en torno a este sentimiento y aspiran a concretar su unión a través del matrimonio católico. Si bien la idea del matrimonio entre clases sociales distintas funcionó en los comienzos de la literatura sentimental como una reivindicación democrática de las clases medias (Sarlo, *Signos* 71), las novelas de Suárez continúan con esta tradición —en Colombia, estas clases apenas estaban consolidándose entre las décadas de 1930 y 1940—, pero solo hasta cierto punto; aun cuando al menos cuatro de las siete novelas presentan relaciones entre personajes de clases sociales distintas y en tres de ellas esas relaciones se realizan plenamente, algunos elementos de los desenlaces dejan leer la reticencia del autor y de la época a aceptar un desdibujamiento completo de los límites entre las clases sociales. De aquí que considere a Arturo Suárez un autor atrapado en contradicciones propias de su época y de su situación de pertenencia a una clase social tradicional, patriarcal y semifeudal, y de cercanía a familias igualmente tradicionales y dominantes en términos económicos y sociales.

A pesar del liberalismo en la presentación de ciertas situaciones que fueron tachadas de inmorales en la época, las novelas de Suárez demuestran

que tales situaciones eran lo suficientemente corrientes entre los lectores, en su realidad; lo normal de ellas, sin embargo, no evitaba que su evaluación ideológica fuera ambigua, pues si bien podían ser soportadas, no eran lo suficientemente aceptadas desde el punto de vista oficial e institucional. Así se entiende la toma de posición de Suárez de normalizar e inclusive naturalizar muchas de estas situaciones, pero limitando su sentido transgresor, a través de la puesta en forma del amor verdadero: añoranza de una vida más honesta opuesta a las apariencias y a la hipocresía de la vida urbana; esta añoranza ocultaba lo que la realidad ponía delante de los ojos: que ya nunca más volverían a su condición de seres rurales y que se debía aceptar esa vida de apariencias, a riesgo de caer por debajo de su situación social actual o de perder su condición de herederos legítimos de los patrimonios económicos en juego.

Las novelas de Arturo Suárez pueden ser consideradas como los primeros *best sellers* producidos en Colombia en la primera mitad del siglo xx, si nos atenemos a los testimonios recopilados hasta este momento; sin embargo, como ocurre con casi todos los libros de súper ventas, las novelas del escritor pereirano no se ajustan completamente a las características con las que siempre suelen asociarse este tipo de libros. Como se mostró en el primer apartado, no podríamos hablar en términos exactos acerca de una conciencia de producción en masa por parte del autor; tampoco podríamos afirmar que las obras se adecúan totalmente al horizonte de lectura de la mayoría de los lectores, si recordamos que, en gran parte, pertenecían a las élites letradas y a los círculos de mujeres y estudiantes de las clases sociales dominantes, quienes aceptaban menos fácilmente las situaciones de transgresión moral que proponía Suárez en sus narraciones.

Los pocos datos que he reunido hasta este punto indican que los libros de Suárez se difundieron por circuitos que traspasaron el ámbito letrado tradicional colombiano y el público lector de élite, y que sus novelas obtuvieron índices de tirajes y ventas que estuvieron muy por encima de los de la mayoría de obras literarias colombianas producidas en el país durante el mismo periodo. Este hecho ha sido depreciado hasta hoy por los investigadores de la historia de la literatura colombiana y obliga a reflexionar sobre la manera en la que los prejuicios de valoración del arte que tenemos como académicos influyen en la escogencia de los temas de investigación y en los silencios

que se observan en nuestros estudios literarios.⁹ No se trata, obviamente, de sobrevalorar la literatura más comercial en desmedro de la más autónoma, sino de dar a cada escritor y a su obra un lugar lo suficientemente objetivo dentro de las dinámicas del campo literario de cada momento.

Illouz plantea que uno de los aspectos claves para comprender la manera en la que un texto se convierte en *best seller* reside en el análisis de sus formas de difusión (25). Este punto es el más difícil de rastrear en el caso de las novelas de Arturo Suárez, pues son escasos los datos hasta ahora disponibles acerca de sus contratos con las editoriales, de la forma de edición y, sobre todo, de distribución de sus libros. Pese a esta falencia, lo que se ha expuesto logra demostrar hasta qué punto las historias narradas por Suárez lograron resonar en la mente y en los corazones de los lectores de la época, y también en qué medida dieron forma a sus experiencias y tribulaciones, así como las maneras en las que el autor les permitió a sus lectores aligerar su ansiedad ante los cambios y calmar su conciencia frente a lo que resultaba imposible de cambiar.

Obras citadas

- Abril, Julio. “El caso de don Arturo Suárez”. APASR, s. pág.
Archivo Personal Alba Suárez Robledo (APASR). Bogotá, Colombia.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Bronx, Humberto. *Libros colombianos en 35 años. Crítica literaria y bibliográfica*. Bogotá, Colombia Potencial Editorial de América, 1988.
- . *Veinte años de novela colombiana*. Medellín, Granamericana, 1966.
- Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Traducido por Javier Alcoriza Vento, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002.
- “Cultura popular”. *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, núm. 8, 1951, s. pág.
- “De Rafael Arango a Arturo Suárez”. APASR, s. pág.
- “Don Arturo Suárez”. APASR, s. pág.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Traducido por Juan Zapata, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.

9 Adel López Gómez indica que la novela *Cuatro años a bordo de mí mismo*, de Eduardo Zalamea Borda, una obra ya imprescindible dentro de la historia de la literatura colombiana, vendió, en el momento de su publicación, tan solo dieciocho ejemplares.

- Escarpit, Robert. *La revolución del libro*. Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- Fabo, Pedro. *Historia de Manizales. Segunda parte. Historia literaria y artística*. Manizales, Editores Ltda., 1979.
- Gers, José. “Hacia un arte popular”. APASR, s. pág.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura colombiana en el siglo xx”. *Ensayos sobre literatura colombiana 1*. Editado por Juan Guillermo Gómez, Medellín, Unaula, 2011, págs. 29-148.
- Hoggart, Richard. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Traducido por Bertha Ruiz de la Concha, Ciudad de México, Grijalbo, 1990.
- Hurtado García, José. “Glosario. La obra de Arturo Suárez”. APASR, s. pág.
- Illouz, Eva. *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Traducido por Stella Mastrangelo, Argentina, Katz, 2014.
- Kopytoff, Igor. “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editado por Arjun Appadurai, Ciudad de México, Grijalbo, 1991, págs. 89-122.
- Krakauer, Siegfried. “Sobre los libros de éxito y su público”. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Traducido por Laura Carugati, Barcelona, Gedisa, 2008, págs. 67-78.
- “La doceava edición de la novela ‘Rosalba’ está ya circulando en esta ciudad”. APASR, s. pág.
- “Las novelas de don Arturo Suárez”. APASR, s. pág.
- López Gómez, Adel. “Arturo Suárez, los literatos y ‘la gente’”. APASR, s. pág.
- Marín Colorado, Paula Andrea. “Arturo Suárez Dennis (1887-1956). El escritor ‘profesional’ para un nuevo público lector”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 7, núm. 14, 2016, págs. 10-24.
- . “La novela colombiana ante la historia y la crítica literarias (1934-1975)”. *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 36, 2015, págs. 13-35.
- . “Novela, autonomía y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)”. Tesis de doctorado, Universidad de Antioquia, 2015.
- “Novedades y éxitos”. Bogotá, Librería Mundial, enero de 1982, s. pág.
- Ospina, Uriel. *Sesenta minutos de novela en Colombia*. Bogotá, Banco de la República, 1974.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*. Medellín, Eafit, 2012.
- Radway, Janice. *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991.

- Restrepo Gaviria, Gabriel. *Historia de mi vida*. Manizales, Sancho, 1979.
- Reyes, Catalina. “Las mujeres en Medellín”. *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín, 1890-1930*. Bogotá, Tercer Mundo-Colcultura, 1996, págs. 169-225.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- . *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Silva, Renán. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, La Carreta Editores E. U., 2005.
- Suárez Dennis, Arturo. *El alma del pasado (novela bogotana)*. Bogotá, Imprenta de Eustacio Ramos, 1921.
- . *El divino pecado*. Bogotá, Santafé, 1956.
- . *Rosalba y canto a Rosalba*. Bogotá, Ediciones Jorge Enrique Gaitán, s. fecha.
- Suárez Ortega, Arturo. “Entrevista personal”. Entrevistado por Paula Andrea Marín Colorado, noviembre del 2015, s. pág.
- Suárez Robledo, Alba. “Entrevista personal”. Entrevistada por Paula Andrea Marín Colorado, septiembre del 2015, s. pág.
- Zapata, Juan. “¿Cómo analizar la posición social del intelectual en Colombia? Presupuestos metodológicos y culturales”. *Lingüística y Literatura*, núm. 62, 2012, págs. 309-325.

Sobre la autora

Paula Andrea Marín Colorado es investigadora y docente de la Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá). Es doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia, magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo y licenciada en Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Es miembro del grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra (Universidad de Antioquia). Sus líneas de investigación son la historia de la literatura y la historia de la edición y de la lectura en Colombia. Es autora de los libros *Acercamiento a la novela colombiana de los setenta: Los parientes de Ester de Luis Fayad y Juegos de mentes de Carlos Perozzo. Aproximación sociocrítica* (Instituto Caro y Cuervo, 2010), *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar* (Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013), *Novela, autonomía y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)* (Universidad de Antioquia-La Carreta Editores E. U., 2017) y *Un momento en la historia de la edición y de la lectura en Colombia (1925-1954). Germán Arciniegas y Arturo Zapata. Dos editores y sus proyectos* (Editorial Universidad del Rosario, 2017).

Sobre el artículo

Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Arturo Suárez Dennis: ¿El primer *best seller* colombiano del siglo xx?”; financiado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67276>

***Traful*: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche**

Melisa Stocco

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

meli.stocco@gmail.com

En este trabajo nos proponemos presentar el concepto de *traful* como noción problematizadora de la autotraducción y su producto, los textos bilingües, en el ámbito de la poesía mapuche contemporánea. Presentaremos los antecedentes teóricos escogidos para el desarrollo de dicho concepto y ejemplificaremos su alcance metodológico con el análisis de algunos poemas de Rayen Kvyeh y Leonel Lienlaf.

Palabras clave: autotraducción; literaturas indígenas; poesía mapuche; *traful*; bilingüismo.

Cómo citar este artículo (MLA): Stocco, Melisa. “*Traful*: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 39-61.

Artículo original. Recibido: 22/11/16; aceptado: 18/07/17. Publicado en línea: 01/01/18.



***Traful*: A Proposal for the Study of Self-Translation in Mapuche Poetry**

The purpose of this paper is to introduce the concept of *traful* as a notion that makes it possible to problematize the object of self-translation and its product, bilingual texts, in the context of contemporary Mapuche poetry. After presenting the theoretical background selected to develop the concept, we illustrate its methodological scope through the analysis of some poems by Rayen Kvyeh and Leonel Lienlaf.

Keywords: self-translation; indigenous literatures; Mapuche poetry; *traful*; bilingualism.

***Traful*: uma proposta de estudo da autotradução em poesia mapuche**

Neste trabalho, propomos apresentar o conceito de *traful* como noção problematizadora do objeto de autotradução e seu produto, os textos bilíngues, no contexto da poesia mapuche contemporânea. Apresentaremos os antecedentes teóricos escolhidos para o desenvolvimento desse conceito e exemplificaremos seu alcance metodológico com a análise de alguns poemas de Rayen Kvyeh e Leonel Lienlaf.

Palavras-chave: autotradução; bilinguismo; literaturas indígenas; poesia mapuche; *traful*.

Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa,
y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras.
Liliana Ancalao, “Oralitura, una opción por la memoria”

LAS LLAMADAS LITERATURAS INDÍGENAS DE Latinoamérica pueden ser entendidas, partiendo de una breve definición, como “obras de autores que en primer lugar afirman un posicionamiento o *locus* de enunciación indígena en base a orígenes lingüísticos, culturales y geográficos” (Valle Escalante 4). De acuerdo con el mismo autor, “el resurgimiento y visibilización de literaturas de autoría indígena representa hoy día uno de los fenómenos culturales más novedosos en la región” (1). Su emergencia a partir de los años sesenta, y con un énfasis de publicación mayor a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, acompaña, como bien señalan Arturo Arias, Luis Cárcamo y Emilio del Valle, la reconfiguración de las subjetividades indígenas y cuestiona la hegemonía de las literaturas llamadas nacionales (7).

En el despliegue de este movimiento de “autorrepresentación y auto-determinación literaria indígena” (Arias, Cárcamo y Valle 7), es decir, en la construcción de un espacio de enunciación donde cada autor articula su proyecto literario, lingüístico y político, el hecho de que se escriba en muchos casos de forma bilingüe —aunque no de manera excluyente¹— no es casual ni menor. La autotraducción, cuyo formato de edición suele ser el de las versiones enfrentadas, es llevada a cabo por los escritores y escritoras indígenas, tanto si poseen un alto grado de bilingüismo, como si han aprendido la lengua de sus ancestros en la adultez, con la ayuda de gramáticas, diccionarios y otros hablantes y obras literarias. Podemos afirmar que el acto autotraductor es una práctica central y extendida en las literaturas indígenas de América Latina, en la cual se manifiestan la reapropiación

1 “Algunos críticos y literatos suponen que esta producción textual debe provenir de hablantes de estos idiomas [indígenas]. Otros también han sugerido que la ‘autenticidad’ de esta producción textual reside en su ‘oralidad’. Estos supuestos, sin embargo, no toman en cuenta las experiencias de colonialismo interno mediante campañas castellanizadoras que han llevado a muchos de nosotros a perder el idioma. Esto, sin embargo, no implica una pérdida de nuestra identidad, sino más bien el desarrollo de una conciencia indígena en base a otras formas de identificación asociadas con lo cultural, lo geográfico, lo político o lo religioso” (Valle Escalante 4).

de la lengua hegemónica, el gesto de poner la lengua indígena en pie de igualdad con el español en términos de estatuto literario, y la deconstrucción de nociones como identidad, literaturas nacionales y lengua materna, con lo cual podríamos pensar estas producciones desde lo que Yasemin Yildiz ha denominado “posmonolingüismo” (5).²

Como ha señalado Rainier Grutman, el objeto autotraducción es todavía una *terra incognita* (132), ya que representa un desafío teórico-metodológico para los estudios de traducción y contiene, además, un amplio corpus aún inexplorado. En este trabajo proponemos un enfoque que entiende la autotraducción como un espacio de articulación de la diferencia cultural, en el cual los contactos y fricciones entre lenguas y culturas puedan comprenderse en su complejidad. En este sentido, las elaboraciones teóricas pertenecientes al llamado giro espacial en las ciencias sociales y humanas pueden aportar nociones y conceptos enriquecedores para el desarrollo de tal propuesta teórica. Por ejemplo, la idea de “tercer espacio” de Homi Bhabha, así como la de Edward Soja, se presentan como antecedentes teóricos para pensar el potencial de una perspectiva espacial para la autotraducción y su producto: el texto bilingüe. Por otra parte, dado que los textos autotraducidos de la literatura indígena contemporánea son la producción de individuos que viven en una situación de bilingüismo y biculturalidad tensionada, la noción de “lo *ch'ixi*” de Silvia Rivera Cusicanqui permitirá complejizar aún más esta figuración de la autotraducción como espacio, al incorporar una visión que no cancele los aspectos antagónicos entre las lenguas y culturas en contacto, sino que valore lo productivo y enriquecedor de tal conflicto.

Ya en 1995, Harsha Ram planteaba que el acto traductor —especialmente en el caso de la poesía— es capaz de poner en evidencia el encuentro transcultural como espacio a explorar (200). Jan Hokenson y Marcella Munson, retomando a Ram, también defienden la perspectiva espacial como el “aplanamiento” del eje temporal vertical predominante en los estudios de traducción, que establece la superioridad del original sobre la versión traducida, para pasar a un “eje horizontal” que interprete el texto bilingüe de manera transversal, como un discurso dirigido hacia dos espacios culturales, y la autotraducción como una práctica que tiende puentes entre lectores de diversas lenguas y

2 Yildiz define lo “posmonolingüe” como un espacio de tensiones en donde el paradigma monolingüe sigue predominando, pero a la vez, las prácticas multilingües persisten o vuelven a emerger (5).

culturas (207). De esta manera, en lugar de aproximarse al estudio de la autotraducción desde el aspecto temporal o procesual, se propone pensarla como espacio en movimiento, lo cual, como sugiere Ram, restaura la carga metafórica del término *translatio* como un texto que es “llevado” o “trasladado” a través de espacios culturales de hogar y nación (207).

La mirada “espacial” sobre el texto bilingüe resulta particularmente operativa en los casos en que ambas versiones del mismo son publicadas a doble faz, lo cual coincide con nuestro corpus. Hokenson y Munson apuntan nuevamente a este tema cuando plantean que el texto bilingüe escapa a la secuenciación temporal, en tanto producto de un solo autor que se dirige a dos espacios culturales que existen simultáneamente (207).

Sin que esta perspectiva suponga optar por la descontextualización o desvalorización de lo histórico-temporal, inherente a todo proceso de escritura y traducción, arriesgamos la posibilidad de introducir elementos del llamado giro espacial³ al estudio de la autotraducción, en cuanto pueden abarcar en su análisis espacios imaginados o metafóricos. Como señala Doris Bachmann-Medick en su caracterización del giro espacial, el espacio ya no es considerado como concepto físico-territorial, sino como concepto relacional (292).

El “tercer espacio” de Edward Soja, por ejemplo, apunta a pensar el espacio no solo en términos físicos, sino también en su carácter simbólico. Soja plantea una “ontología del tercer espacio”, que define un estar en el mundo simultáneamente histórico, social y espacial.⁴ Asimismo propone una epistemología espacial denominada “trialéctica del espacio” (*trialectics of space*), como alternativa al pensamiento dicotómico (60-61). Creemos que esta trialéctica señala una posible línea metodológica para el estudio de la autotraducción por varios motivos. En primer lugar, nos permite enfrentarnos al proceso autotraductor desde el “eje horizontal” que mencionamos, es decir, abordarlo como un espacio o “zona de contacto” (Pratt 4). En

3 Según Santa Arias y Barney Warf, el giro espacial consiste en un enfoque teórico surgido a partir de un “renacimiento” de los estudios geográficos que llevó a otras disciplinas a considerar el espacio como una dimensión importante en sus propias áreas de conocimiento. Se afirma que el espacio es una construcción social de relevancia en la comprensión de la historia y la producción cultural. El giro espacial también involucra la reelaboración de la propia noción del espacio para plantear una perspectiva en la que este sea tan importante como el tiempo en el devenir de los asuntos humanos (1).

4 “Somos ante todo seres histórico-socio-espaciales, que participamos activamente de manera individual y colectiva en la construcción/producción —el devenir— de historias, geografías, sociedades” (Soja 73, esta y todas las traducciones son mías).

segundo lugar, al poner en cuestión tanto la idea de totalidad como la de secuenciación temporal, se permitiría pensar la autotraducción desligada de los términos de equivalencia y temporalidad unidireccional que limitan la práctica traductora con binarismos aún preponderantes en los estudios de traducción tales como fiel/infiel u original/versión. Finalmente, la propuesta de Soja de pensar las prácticas sociales y culturales desde la triple mirada de lo histórico, lo social y lo espacial nos lleva a reflexionar acerca del carácter del producto. Si pensamos la autotraducción como “tercer espacio” y su producto como textualización del mismo, la mirada sociohistórica-espacial que habilita la dialéctica permitiría perfilar el trabajo de cotejo de los textos bilingües desde la imbricación de estos tres niveles.

En cuanto a la relación entre este concepto espacial y su “homónimo poscolonial”, el “tercer espacio” de Homi Bhabha, Soja resalta la filiación con este antecedente al señalar que la versión del teórico del poscolonialismo también refiere a un espacio de apertura radical (14). Asimismo, encuentra una lógica dialéctica en la noción de hibridez que Bhabha elabora en *El lugar de la cultura* y en cómo sitúa a esta en un espacio intermedio en oposición a la contención de la diferencia cultural (Soja 140). Soja encuentra además en el “tercer espacio” de Bhabha la misma inquietud por desvincularse de la historiografía y la historia hegemónicas (142). Por lo tanto, desde estos conceptos creemos posible pensar la autotraducción en las literaturas indígenas de forma dinámica, como un espacio creativo de articulación de la diferencia cultural que resalta el carácter no lineal ni equivalente de la producción de los textos bilingües.

Por otra parte, un aspecto relevante en el análisis de las literaturas indígenas en general, y de la poesía mapuche en particular, es la necesaria revisión y problematización de los conceptos de mezcla, hibridez o mestizaje con los que recurrentemente se caracterizan estas producciones.⁵ Como señala Martin Lienhard, “[y]a en el primer siglo del período colonial surge

5 En el ámbito de la poesía mapuche, Luis Cárcamo-Huechante habla de los “hibridismos de la experiencia urbana” (384) de muchos de los autores mapuche incluidos en la antología *La memoria iluminada* y de la ampliación de la “condición fronteriza e híbrida del sujeto” (388). Sergio Mansilla muestra puntos coincidentes cuando se refiere a “la emergencia de nuevas identidades que toman la forma de mestizajes múltiples, dinámicos, subversivos, dolorosos a veces” (13). Rodrigo Rojas describe la posición de los poetas mapuche “en la intersección de dos culturas” (15) y a sus obras como situadas en un espacio híbrido de fronteras difusas (23, 26).

la idea de que la naciente ‘cultura latinoamericana’ —si se me permite este anacronismo— es el resultado de una mezcla entre las diferentes culturas en contacto” (32). Algunos conceptos de gran importancia que han interpretado la complejidad de las prácticas culturales en América Latina son, por ejemplo, los de transculturación (Rama), hibridación (García Canclini) o heterogeneidad (Cornejo Polar).⁶ Como alternativa a los mismos, dada

6 Ángel Rama retoma de la antropología, más específicamente de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, el concepto de transculturación, para referirse a las transformaciones que atraviesa una cultura al entrar en contacto con otra(s). El crítico uruguayo define cuatro operaciones del proceso transculturante: “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, las cuales “se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural” (47). Las observaciones de Rama nos remiten a una visión armonizante del contacto cultural, en la cual los conflictos que emergen en una cultura o, en este caso, en un sistema literario supuestamente homogéneo, desembocan en una resolución autorregulada. Cuando se refiere, por ejemplo, a las lenguas indígenas en relación con el indigenismo, lo que busca caracterizar en él son los procedimientos de armonización, por los cuales la lengua castellana reinstala el equilibrio: “En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria”, lo cual es descrito como estrategia para proponer “la unificación lingüística del texto literario” (49).

Por otra parte, la noción de hibridez o hibridación, tal como la elabora Néstor García Canclini, es decir como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” ha sido también suficientemente criticada y revisada por el propio autor en su artículo “Noticias recientes sobre la hibridación”. En este texto García Canclini responde a varias de las apreciaciones hechas por Antonio Cornejo Polar en 1997, entre ellas, a la del origen biológico del término. Sin embargo, y más allá del reconocimiento explícito de la necesidad de situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, y a pesar de admitir la conflictividad de todo proceso de contacto cultural, García Canclini parece sostener la equivalencia conceptual entre “productividad” y “conciliación”, con lo cual la hibridez se daría solo en casos que logran una suerte de fusión armónica. En contraposición, lo que es calificado de “incompatible” o “inconciliable”, o sea aquello que permanece en conflicto, es entendido como una “salida de la hibridez”, por lo tanto es excluido de lo que el autor reconoce como procesos interculturales: “[al] preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia”.

Como contraparte, el propio Antonio Cornejo Polar, en un intento explícito por abordar el carácter conflictivo de las producciones literarias latinoamericanas a partir de la figura del migrante, propone el concepto de heterogeneidad. Si seguimos la crítica que David Sobrevilla ha hecho al concepto de Cornejo Polar, las objeciones están asociadas a la falta de precisión de las ideas de sistema y totalidad, tal como las utilizaba el crítico (28). Si bien Cornejo Polar resalta la importancia del conflicto y la necesidad de ver más allá de una síntesis que puede simplificar o invisibilizar las instancias de inestabilidad y contradicción, se sigue pensando en términos de un resultado, en este caso, de una “totalidad conflictiva”. Además, se puede pensar en la heterogeneidad como noción

su complejidad epistemológica, nos referiremos al concepto de lo *ch'ixi* y a las razones por las que lo consideramos una noción problematizadora y operativa.

En su obra *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Silvia Rivera Cusicanqui⁷ recupera los complejos matices de significado de la palabra aymara *ch'ixi*. Así explica el fondo ancestral de este término:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados [...] obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (69)

Por lo tanto, lo *ch'ixi* plantea “la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (70). Resaltamos dos puntos de esta caracterización: en primer lugar, el hecho de no establecer una resolución armónica o síntesis de la diferencia cultural. En segundo lugar, destacamos el énfasis puesto por Rivera Cusicanqui en una temporalidad no secuencial sino multidireccional y actualizadora del pasado. De esta manera, se diferencia de los conceptos anteriormente citados —salvo el de heterogeneidad—, en los que se piensa en el proceso de contacto cultural en un discurrir temporal seudoevolutivo, por el cual dos elementos diversos y preexistentes vienen a reunirse y a crear un tercero armónico e inédito.

Con lo *ch'ixi* se afirma, como bien señala Meritxell Hernando Marsal que “[l]a identidad originaria es contemporánea y se teje en las infinitas transformaciones cotidianas. No está fija ni petrificada [...] y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo

complementaria —más que antagónica— de la transculturación, en cuanto esta última puede entenderse como una de las dinámicas al interior de la situación descrita por la primera (29).

7 Silvia Rivera Cusicanqui es una socióloga, docente y activista boliviana. Profesora emérita de la Universidad Mayor de San Andrés y de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha dirigido el Taller de Historia Oral Andina y ha producido numerosos trabajos sobre la historia política y social de Bolivia, entre ellos, *Oprimidos pero no vencidos, Las fronteras de la coca y Pueblos originarios y estado*.

contemporáneo” (167-168). La noción de lo *ch'ixi* nos permite caracterizar de manera compleja los procesos culturales que dan lugar a la producción literaria de autoría indígena que analizaremos aquí, puesto que enfatiza la contradicción y el conflicto y, sobre todo, los resignifica como productivos. Asimismo, permite apreciar tanto el proceso histórico y en permanente cambio de la conformación de identidades, como el gesto ético-político de las prácticas culturales —como la escritura literaria— en su calidad de posibles espacios de descolonización.

Por último, proponemos un concepto en pleno desarrollo en nuestro trabajo de investigación,⁸ el cual atiende a los diversos aspectos analizados hasta aquí. Se trata de la noción de *traful*, con la que se busca aunar y desplegar varios factores de nuestra reflexión acerca de la autotraducción en poesía mapuche y que quizás pueda tener operatividad analítica para otras prácticas (auto)traductoras. Elegimos una palabra del mapudungun, lengua del pueblo mapuche, en coincidencia con lo sugerido por Silvia Rivera Cusicanqui respecto a la elaboración de una “ecología de saberes” que cree “lenguas francas, *ch'ixis*, donde tengamos la posibilidad de meter [por ejemplo] guaraní dentro del portugués, meter aymara dentro del castellano, crear espacios de diálogo donde nos saquemos la camisa de fuerza de la lengua culta” (Rivera Cusicanqui y Sousa Santos 99).

El *traful* o *trafən leufü* es, en mapudungun, “la confluencia de dos ríos”. Tiene su raíz en la preposición *traf* que significa “junto a, unido a, al lado de” y que en construcciones recíprocas antepuestas al sujeto significa “uno al otro”. También comparte raíz con verbos como *trafañewn*, “tocarse mejilla con mejilla”; *trafiawn*, “ir al encuentro de”; *traftun*, “cambiar (dinero, mercaderías, animales)”; y *trafnewenn*, “oponer a alguno resistencia armada”; con el sustantivo *trafkin*, “amigo con quien se han cambiado regalos”; y con el adjetivo homónimo *trafkiin* o *trafkin*, “revuelto” y el adverbio *trafme*, “igualmente” (Augusta 221-222). Esta red de sentidos ligados al morfema *traf*, que puede evocar a la vez el contacto armonioso o turbulento, el intercambio y la lucha, la reciprocidad y la oposición, no es casual en nuestra elección del término, ya que nos permite pensar en varios de los aspectos de

8 Estas elaboraciones teóricas forman parte de la propuesta conceptual de nuestra tesis doctoral en proceso, realizada en el marco de una beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

consenso y conflicto, complementariedad y antagonismo, que consideramos constituyentes del acto autotraductor y su producto.

Por un lado, el *traful* nos remite a la perspectiva “espacial” que propusimos como línea epistémica y metodológica. Este concepto nos permitiría caracterizar la autotraducción como el *locus* de las tensiones y tránsitos, de los contactos y las fricciones entre culturas y lenguas en la poesía mapuche. La equivalencia semántica es, desde esta perspectiva, reemplazada por la idea de paridad, lo cual nos permite salirnos de la valoración de identidad entre las versiones para reconocer la igualdad de las mismas en medio de las diferencias y correspondencias que las vinculan en conflicto y complementariedad. El movimiento de ida y vuelta entre las lenguas y las culturas que se da en el *traful* de la (auto)traducción conlleva, entonces, que las versiones se definan como cocreaciones y, a su vez, que el punto de vinculación o correspondencia entre ellas no esté dado por el valor cuasimatemático de la equivalencia sino por el de la paridad en su valor cultural, estético y lingüístico.⁹ En este mismo sentido, el *traful* de la autotraducción no es un espacio puntual o estático sino móvil, cuyos flujos de sentido en tensión y tránsito pueden contemplarse en la lectura comparada, así como en la confluencia de dos cuerpos fluviales pueden verse los movimientos de rebalse y acometida de las aguas.

En cuanto al aspecto temporal, el proceso autotraductor no está exento de tal discurrir; sin embargo, se muestra poco adaptable a la idea de secuencialidad, es decir, se dificulta comprender su producto en términos de “texto fuente” y “texto meta”. Si volvemos a nuestra imagen, dos ríos que se encuentran terminan por formar un mismo cuerpo de agua. La metáfora fluvial ha estado siempre asociada al tiempo secuencial y a la finalidad. Sin embargo, esta idea de fusión final no es la que aquí nos interesa, sino lo que ocurre mientras el *traful* tiene lugar y discurre. Así, podríamos apreciar que cada uno de los ríos en el *traful* trae su historia, su cauce singular, arrastra su propio recorrido por unos paisajes y suelos que le han impreso una determinada velocidad y un cierto color a sus aguas. Por otro lado, en ese tránsito por el *traful* hay remolinos y rebalses, flujos tumultuosos por los que los dos cuerpos fluviales van manchándose mutuamente. Se trata de

9 Encontramos inspiración para esta idea en el planteamiento del poeta autotraductor ítalo-australiano Paul Venzo: “la práctica de la autotraducción incluye la posibilidad de que dos textos en traducción sean iguales en lugar de equivalentes”.

un espacio y un tiempo *ch'ixi*, es decir, abigarrado, manchado, yuxtapuesto, “impuro”. Esta misma idea de discurrir multidireccional, no secuencial, de idas y vueltas, desvíos y reenvíos, contactos y fricciones, es lo que sostenemos que sucede entre las versiones en el proceso de la autotraducción.

Proponemos abordar este espacio-tiempo creativo, multidireccional, pleno de interacciones, negociaciones y conflictos, adentrándonos en los textos a través de una lectura bilingüe que intente recrear los movimientos que los originaron y que suponga, por lo tanto, una “ida y vuelta” entre las dos versiones. Se trata, entonces, de una lectura comparativa o, como la llama Marilyn Gaddis Rose, “estereoscópica”: un uso simultáneo de versiones que haga posible intuir y razonar el espacio “interliminar” entre las lenguas (90) o, en otras palabras, ese tercer espacio *ch'ixi* que produce una práctica literaria tensionada entre lenguas y culturas.

En cuanto al trabajo comparado, creemos necesario recuperar la apreciación de Claudio Guillén acerca de su carácter dialéctico, consciente de la existencia de una serie de tensiones (28). Sin embargo, lo que proponemos aquí es que dicha dialéctica sea abierta o, mejor, que se sumerja en las tensiones sin buscar una resolución. Como indica Rivera Cusicanqui, una dialéctica *ch'ixi* no tiene un cierre, está “en permanente movimiento” (*Principio* 9), y como señaláramos con Edward Soja, una perspectiva trialéctica no busca llegar a una síntesis en una lógica dualista y lineal, sino generar una recomposición permanente de la misma mediante la intromisión de elementos “otros”, destinados a romper los binarismos.

En un intento por trabajar en la compleja esfera de la “traducción cultural” con énfasis en los textos,¹⁰ partiremos hacia un análisis de temáticas vinculadas a lo territorial, lo histórico y lo social en dos textos poéticos bilingües de los autores mapuche Rayen Kvyeh y Leonel Lienlaf. Las tensiones semánticas que confluyen en el *traful* de la autotraducción serán evidenciadas en la lectura estereoscópica que realizaremos sobre los textos bilingües “*Muntuñmageyiñ Tayiñ Mapu / Colonización*” de la poeta Kvyeh, y “*Rupamum / Pasos sobre tu rostro*” de Lienlaf.

10 Como señala Michael Rössner, “Como es siempre el caso en el estudio de la cultura, debemos permanecer en contacto con los textos concretos, pero también, cuando los leemos, debemos ser conscientes de las negociaciones conflictivas que contienen” (49).

Rayen Kvyeh: la herida colonial desde el *traful*

En el poemario bilingüe *Wvne coyvn ñi kvyeh / luna de los primeros brotes*, la poeta Rayen Kvyeh expresa el sufrimiento del territorio ancestral como cuerpo lacerado por la violencia del colonizador en el texto “*Muntuñmageyiñ Tayiñ Mapu / Colonización*” (8-11). Para comenzar, ya encontramos en el título un ejemplo de antagonismo semántico en el *traful* de la autotraducción. Mientras el texto castellano utiliza la única palabra “Colonización”, con todas sus implicancias y referencias históricas, el título en mapudungun refiere a una de las consecuencias de tal proceso histórico para los pueblos originarios y para el mapuche en particular: “*Muntuñmageyiñ tayiñ mapu*” compone la frase verbal pasiva nucleada por el verbo *muntuñ*, que significa “quitar, arrebatar” (Augusta 138; Catrileo 47) y el sustantivo *mapu* precedido por el posesivo en primera persona plural *tayiñ*, literalmente, “nos arrebataron la tierra”. Así, el título en castellano adquiere otro matiz por medio del complemento semántico operado por su frase par en mapudungun; es decir, la colonización no es vista desde una perspectiva historiográfica oficial que defiende un supuesto progreso del continente, sino desde la mirada de los pueblos sometidos por tal proceso, víctimas de genocidios y desplazados de sus territorios ancestrales. El texto “introduce la visión de lo siniestro como una fuerza que avanza trasgrediendo la plenitud de un cosmos anterior y superior a la obra humana” (García Barrera, “El discurso poético mapuche” 179).

Pikum kvrvf	
Ka kurv fvake xomv	Negros nubarrones de viento norte
Kvpalnieygvn kom ba dugu	su presagio de muerte traen.
Wadkvwadkvyey fvxa bakkeh	
Ka kiñe fvxa mewbeh kvrvf	El convulsionado mar
Vxvfentuyefi ci kvla nafiw	tres carabelas arroja
Ka lepvxipayey fij mvlelu pu lelfvn	asolando valles y montañas.
Ka mawida mew	
Wadkvun lafaley vxirvwvn,	Codiciosa lava ardiente
Mija ñi duwam, ka ñi gvnegeam kom,	oro, poder, dominio,
Nvkvtiefigvn ka reqgeyefigvn	arrolla y esclaviza
Tayiñ pu ce kurv fvngelu,	las morenas semillas
Coyvlu tayiñ mapu mew	de los hijos de la tierra.

El *Wallmapu*, en tanto cuerpo en equilibrio que es arrancado de su estado inicial de armonía por la intervención extranjera, reacciona bajo la forma de fenómenos naturales que presagian el trastorno que se avecina. En este sentido, el comienzo del poema hace referencia a los negros nubarrones o “kurv fvxake xomv” y al “viento norte” o “pikum kvrvf”, el cual es considerado en la cosmovisión mapuche como un viento destructivo que trae fuertes tormentas (Grebe 58), y que en este caso presagia la muerte. La transgresión del orden ancestral por una fuerza foránea provoca el desequilibrio que se manifiesta en una serie de imágenes las cuales aluden a un mundo no humano alterado, a la figura de la *mapu* como un ser maternal, y a sus hijos como *coyvñ*, o “brotos” que son lastimados por la mano del colonizador.

Podemos distinguir en el poema una primera serie “corporal” en la representación de la toma violenta del territorio ancestral, a través de imágenes centradas en la acción de las “manos / *kuwv*” de los españoles sobre la “piel / *xawa*” del territorio. Encontramos en la cuarta estrofa el despliegue de desvíos y reenvíos semánticos en torno a la imagen de las manos y del colonizador o *wingka*.

Pañuskvleci kuwv mew,	
Home bafkeh kvpaci pu winka,	Aterciopeladas manos imperiales
Pvhegyvn kurv fvxake xalka	negros cañones empuñan,
Cafentumageymi tamí xawa,	rajan tu vientre madre tierra.
Mapu nuke.	
	Un río de sangre que emana desde el
Kiñe mojfñ bewfv	norte
Weflu pikum mapu mew,	como un huracán atraviesa el
Rupay mewbeh reke	continente
Tayñ mapu mew	hasta el confín de la tierra.
Puwi cew ñi afnawvn mapu	

En el caso de la versión en mapudungun, el poema produce un desvío semántico que disgrega la imagen de las manos (*kuwv*) suaves. *Pañuskvleci* es un verbo adverbializado que refiere a la suavidad de géneros o cueros (Augusta 362), lo cual tiene como par en la versión castellana al adjetivo *aterciopeladas*. Asimismo la versión mapuche introduce un verso que señala la pertenencia de esas manos a los *wingka* venidos del otro lado del

mar: “home bakkeh kvpaci pu wingka”. Estos detalles son reenviados en la versión castellana a la construcción de un primer verso que se sintetiza en la sinécdoque “aterciopeladas manos imperiales”. La serie desemboca a su vez en la acción de empuñar armas negras y grandes (“kurv fvxake xalka”), en castellano “negros cañones”, y en la consecuente herida de la madre tierra o *mapu ñuke*, con la que reaparece la referencia a lo corporal con el sustantivo *xawa*, *piel*, que en mapudungun también puede significar “el cuerpo entero” (Augusta 237; Zúñiga 333). La acción de herir se expresa por medio del verbo *rajar* o *cafentumageymi*. El verbo mapuche *chafnentun*, significa *pelar* (Augusta 15), con lo cual complementa la potencia del verbo elegido en castellano para figurar la violencia del corte sobre una *mapu* representada como un cuerpo cuya piel misma es herida.

Esta misma imagen del corte y las manos vuelve a aparecer en la sexta estrofa del texto bilingüe con versiones contrastantes que se acometen y complementan.

Awkaleci ñi kuralge,	Salvajes manos de ojos de acero
Gage ce pu winka	del <i>winka</i> invasor
Kaxvñmapafi ñi puñ mew niel	cortan las vísceras
Tvfaci mapu ñi pu coyvn,	de las hijas de la tierra
Muntun dugu mew konkey	en violaciones que inmolan
Taño kvrus egvn ka ñi “imperiw”.	la cruz y el imperio.

Mientras en castellano las manos del *wingka* invasor cortan las vísceras de las hijas de la tierra —introduciendo la imagen de una carnicería y de la violación de las mujeres—, la versión en mapudungun acomete a su contraparte castellana con los siguientes versos “kaxuñmapafi ñi puñ mew niel / tvfaci mapu ñi coyvn”. Aquí reaparece el verbo *cortar* con *kaxuñ* (Augusta 78) pero se incluye una referencia explícita a la hablante lírica como testigo de los hechos violentos con la frase adverbial “ñi puñ mew”, “delante mío, frente a mí” (Augusta 189). De esta manera, el poema intercepta un tiempo pasado y lo trae al presente enunciativo del texto poético como algo “más que el registro historiográfico” (Sánchez 32), un tiempo en latencia como memoria que guardan las fuerzas protectoras del *Wallmapu* y que revive ante los ojos de quien sabe vincular aquellos hechos de sometimiento con los actuales.

Además, mientras la versión castellana enfoca el tono denunciatorio en la violencia contra las mujeres, “las hijas de la tierra” cuyas vísceras son cortadas, el texto mapuche borra la referencia de género para hablar de *coyvñ* o “brotes de la tierra” en el verso “*tvfaci mapu ñi coyvñ*”. La imagen vegetal de los habitantes de la *mapu* como sus hijos-brote, vástagos que crecen sobre su superficie, es recurrente en el mundo mapuche y refiere a una estructura de igualdad entre todos los seres, humanos y no humanos, como deudores de su vida a la tierra y, a su vez, como sostenedores del equilibrio en la misma. Así lo ha explicado Elicura Chihuailaf en *Recado confidencial a los chilenos*:

[N]uestra vida en la Nag Mapu, la superficie, la Tierra que Andamos —en el influjo de las energías positivas y negativas—, no puede concebirse sin su vinculación con Ella, porque a Ella pertenece. *Mapu Ñuke choyvñ iñchiñ*. Somos los Brotes de la Madre Tierra —nos están diciendo—, en una relación de igualdad con sus demás componentes. (34)

El desequilibrio se asocia a un sentimiento que tiene profunda significación en el mundo mapuche: el de la envidia. Mientras en la cuarta estrofa el texto castellano se refiere a la codicia de los españoles, “codiciosa lava ardiente / oro, poder, dominio”, y esta idea se replica más tarde con el adjetivo *gage* en mapudungun (Augusta 53), el término utilizado en la estrofa par es el verbo *uxirvvn*, de *ütrirun*, *envidiar* (Augusta 278). La envidia, como sentimiento que obstaculiza la reciprocidad entre los seres, es considerada en el mundo mapuche como transgresión del *ad mapu* y motivo de pesares, enfermedades y desarmonizaciones del cuerpo humano y, en mayores proporciones, de la sociedad en su conjunto (Citarella 123-124).

Leonel Lienlaf: Identidad y ancestralidad en el *traful*

En el poema “*Rupamum / Pasos sobre tu rostro*”, que Leonel Lienlaf publica en su primer libro *Se ha despertado el ave de mi corazón* (54-55), el testimonio como “motivo fundante” (García Barrera, “Entre-textos” 37-38) se instala para referir el vínculo con el antepasado en un tiempo no lineal en el que este “es” también la generación vigente, donde el *che* (la persona) asume en su presente no solo su propio devenir histórico y

espiritual sino también las experiencias y el “ser” de sus ancestros (37-38). El poema presenta una gran densidad de imágenes y juegos de palabras en los que el *traful* de la autotraducción puede verse en toda su complejidad y creatividad. No hay equivalencia semántica entre los títulos, en su lugar, ambos se complementan en el imaginario que el lector va reconstruyendo a lo largo del texto. *Rupamum* puede traducirse como “por donde se pasa”, ya que incluye el verbo *rupan*, *pasar* (Augusta 203) y la marca de propósito *mu*. Esta referencia al tránsito y al pasaje no solo remitirá en el texto a un espacio, sino también al transcurso del tiempo como un itinerario que conecta a los ancestros con las generaciones actuales. Por esto es que el título en castellano, “Pasos sobre tu rostro”, complementa esta idea al explicitar cuál es ese espacio que se recorre: el rostro de la madre, surcado por el tiempo, del que emergen otras caras, las de los antepasados, pero también la del propio sujeto poético y sus descendientes.

Las versiones plantean una primera divergencia en la forma de apelar al interlocutor. Mientras en castellano queda claro desde el comienzo que se le habla a la madre, la versión mapuche apela a un *tú* que se desambigua solo al final con el vocativo *ñuke*:

Rupamum	Pasos sobre tu rostro
Mi angemew kimnoelchy takuwe tukuney ti dungun trayen kuyfike püllü ñi trayen.	Madre, sobre tu rostro, con un traje desconocido apareció el murmullo del agua.

El comienzo del texto señala un contraste de orden sintáctico en la construcción de los primeros tres versos. “Mi angemew / kimnoelchy takuwe tukuney / ti dungun trayen” puede traducirse literalmente como “en tu rostro se pone ropa desconocida la palabra de la cascada”, es decir que la estructura focaliza en la forma *tukuney* del verbo *tun*, “tomar, poner” (Augusta 217) y en el sujeto de la misma “ti dungun trayen”, mientras que en español esto se construye como un complemento de instrumento. A nivel semántico, el contraste se da, por un lado, entre *dungun*, *palabra* (Augusta 270) y *murmullo*, y, por otro, entre *trayen*, *cascada* (Augusta 228) y *agua*. El verso mapuche especifica de qué tipo de cuerpo de agua proviene el murmullo o la palabra

que surge del rostro materno —lo cual puede ser una metáfora del llanto—, y esta referencia queda todavía más clara en el siguiente verso, el cual no se traduce en la versión en castellano, intensificando el contraste creado por el texto en mapudungun: “Kuyfike püllü ñi trayen” se refiere a “la cascada de los espíritus antiguos”, con lo que la instancia escritural introduce la presencia de los ancestros en la imagen que el rostro materno evoca.

Lelituenuw ñi pewma	Todos los recuerdos presentes
welu kimlan chemew.	envolvían ese sonido
	y algo me miró.

Los siguientes tres versos involucran en paralelo en cada versión del texto bilingüe al *pewma* o *sueño* y a los *recuerdos* como la instancia desde la cual el locutor percibe las imágenes representadas. El *pewma*, entendido en toda su complejidad, no implica solo el sueño que se experimenta al dormir, sino que también “corresponde [...] a las experiencias que nosotros llamamos soñar, soñar despierto, pensar, imaginar y sentir emociones” (Nakashima 182), con lo cual la memoria ancestral y el sueño como viaje que el alma realiza al encuentro de los antepasados (García Barrera, “El *pewma*”) resonará a lo largo de todo el poema. Los misterios del mundo onírico se presentan en un nuevo antagonismo entre los textos, en tanto, el “algo” indeterminado que mira al locutor poético en la versión castellana sí tiene un nombre concreto en mapudungun: el *pewma* mismo lo observa, *lelituenuw*, y esto provoca un estupor que no es expresado en castellano pero que tiene su propio verso en mapudungun: “welu kimlan chemew” que puede traducirse como “pero no sabía por qué”.

Mi angemew tripan	Yo era un tronco formado
mutrungreke	por miles de caras
kiñe wepüñeñ ñi küwu	que salían de tu rostro.
mütrümenew.	

La revelación se produce en la siguiente estrofa en donde el propio sujeto poético se ve a sí mismo como un tronco que emerge del rostro de la madre. El contraste semántico y sintáctico entre los versos plantea aquí un complejo juego de palabras e imágenes. En primer lugar, en castellano el

tronco se forma por miles de caras que, a su vez, salen del rostro materno. En mapudungun el hablante poético dice emerger o salir, *tripan*, de ese rostro “mi angemew”, como un tronco *mutrungleke* pero no se hace mención a aquellas “miles de caras” del texto castellano. En lugar de esta referencia que podría estar vinculada a los ancestros de la rama materna, que se inscriben en el rostro de la madre y por ello también conforman al sujeto poético, los versos pares en mapudungun introducen una imagen que, al referirse a las generaciones futuras, contrasta y complementa la del texto español: “kiñe wepüñeñ ñi küwu / mütrümenew”, literalmente, “la mano de un recién nacido me llamó” o bien “me sacudió”.

La ambigüedad del verbo final *mütrümenew* es lo que nos interesa aquí como un ejemplo de la complejidad semántica que propone la versión en mapudungun. Este verbo podría ser tanto *mütrümn*, “llamar a grito”, como *mütrün*, “sacudir los árboles de cualquier modo para que caigan las frutas” (Augusta 139), pero, además, llama la atención, en relación con la temática de todo el poema, que también presente homofonía con el sustantivo *mütrem*, que significa “los antepasados, el linaje” (Augusta 143). Es decir que en este verbo confluyen varios matices de sentido en relación con el hilo que conecta a las generaciones presentes, pasadas y futuras: un recién nacido, que podríamos figurar como el descendiente del locutor, lo llama o bien lo sacude, si retomamos la metáfora del tronco, para que ofrezca los frutos de su propio crecimiento a quienes lo sucederán y se convierta él mismo en un ancestro.

Mutrungleke trekan	Por el tronco caminé a través de cientos de
chew ñi rupamum fúchake antikuyem	generaciones
ngümanmew, ayenmew,	sufriendo, riendo,
dakinmew ñi pewma	y vi una cruz que me cortaba la cabeza
ina pen kiñe cruz katrünmaetew ñi lonko	y vi una espada que me bendecía antes de mi
ka kiñe espada bendecipeetew petu ñi lanon.	muerte.

A continuación, el sujeto poético-testigo vuelve a la imagen del pasaje o tránsito que el título sugiriera y conecta con la memoria de cientos de generaciones al caminar por el tronco familiar que es a la vez él mismo, espacio metafórico representado en mapudungun como “chew ñi rupamum

füchake antikuyem”. Esta imagen emplaza un “rebalse” semántico entre las lenguas, ya que esto puede traducirse como “donde pasan los antiguos sol-luna” y revela una idea de la ancestralidad que incluye no solo el aspecto genealógico personal que sugiriera el texto castellano, sino también los ciclos planetarios en los que está inmersa la vida humana.

Este trayecto está acompañado por el sufrimiento y la risa: “sufriendo, riendo” tiene su verso par en “ngümanmew, ayenmew”; sin embargo, el texto en mapudungun contrasta nuevamente con el castellano al incluir un verso no traducido en su contraparte: “dakinmew ñi pewma”, que incorpora otra faceta del trayecto intergeneracional: la celebración del sueño. *Dakin* o *shakin*, significa “honrar, respetar, apreciar” (Augusta 209), lo cual señala la relevancia cultural del *pewma* en su potencia visionaria y conectiva de los individuos con los planos superiores de la espiritualidad. Las imágenes que luego se suceden frente a la vista del locutor-testigo hacen referencia al tema de la conquista y colonización y se constituyen en “experiencias heredadas” (García Barrera, “Entretextos” 37-38): la bendición de la espada y la sentencia mortal de la cruz, como dos símbolos de la sujeción impuesta desde el poder civil y eclesiástico por los conquistadores a los ancestros del sujeto poético.

Güypechymutrungen
mi rukamew, ñuke

Soy el tronco, madre
el que arde
en el fuego de nuestra ruka.

El cierre del poema no declina en la línea de complejidad semántica mantenida durante todo su desarrollo y los versos de la última estrofa ofrecen juegos de palabras que retoman los ya planteados. En castellano, el sujeto poético vuelve a asimilarse a la imagen del tronco pero, esta vez, como aquel que arde en el fuego de la *ruka* u hogar materno. Esta última referencia no es casual si tenemos en cuenta que el fogón, como sitio alrededor del cual las familias mapuche se reúnen a compartir recuerdos, consejos, sueños, historias y cantos, tiene una enorme carga simbólica en la conformación de los vínculos filiales, así como de la propia identidad como parte de una familia y una comunidad. Esto tiene que ver con el propio nombrarse y configurarse como persona; tal idea se expande con el reenvío semántico aportado por el texto mapudungun al introducir la expresión *Güypechymutrungen* en el penúltimo

verso. *Güy*, es “el nombre” (Augusta 237) y *güypechi* podría comprenderse como una forma adverbializada adherida al sustantivo *mutrung*, tronco y al verbo *ngen*, ser, algo así como “soy tronco nombrado”, o “soy por nombre tronco”. El cierre del poema en lengua mapuche destaca la acción de nombrarse y de esta manera definir el propio lugar en el orden social. La voz poética parece referirse a la construcción de la imagen del poeta como el encargado de dar calor y luz a la memoria ancestral, tarea que se le ha confiado en los sueños y se le ha transmitido en la intimidad de un fogón familiar.

Conclusión

Lo que hemos intentado mostrar con estos dos ejemplos es que, en el cotejo de las versiones, es posible rastrear las marcas que desafían la idea de equivalencia. En lugar de sostener una visión mecanicista y unificada de la práctica autotraductora, nos propusimos analizar dos poemas bilingües de los poetas Rayen Kvyeh y Leonel Lienlaf, en los cuales se evidencia lo que hemos denominado *traful*: un espacio de traslape, rebalse, complemento y antagonismo que fluye entre las versiones.

Buscamos adentrarnos en las tensiones, es decir, en la manera en la que se escenifica la diferencia cultural, e indagar en torno a temáticas que hacen de ese *traful* un ámbito *ch'ixi*, abigarrado, manchado, en el que se enlazan y superponen aspectos espaciales físicos, sociales e históricos, como lo caracterizamos más arriba en consonancia con las ideas de Edward Soja. Creemos que el análisis del proceso y el producto de la autotraducción, pensado a partir de los términos conceptuales y los lineamientos metodológicos que hemos presentado, puede dar paso a la reflexión sobre varios temas de relevancia en la poesía mapuche y otras literaturas indígenas bilingües de América Latina, tales como el cuerpo, la cosmovisión, la perspectiva de origen y pertenencia, la idea de nación y lengua materna, la educación occidental y la oralidad de raigambre ancestral, entre otras, sin dejar de valorar la singularidad estética de cada poeta.

Obras citadas

Ancalao, Liliana. “Oralitura, una opción por la memoria”. *El Camarote*, núm. 5, 2005, págs. 32-33.

- Arias, Arturo, Luis Cárcamo Huechante, y Emilio del Valle Escalante. "Literaturas de Abya Yala". *LASA Forum*, núm. 43, 2011, págs. 7-10.
- Arias, Santa, y Barney Warf, editores. *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*. Londres, Routledge, 2009.
- Augusta, Fray Félix José de. *Diccionario Araucano. Mapuche-Español. Español-Mapuche*. Temuco, Kushe, 1991.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek, Rowohlt, 2006.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994.
- Cárcamo-Huechante, Luis. "La memoria se ilumina". *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Málaga, CEDMA, 2007, págs. 383-389.
- Catrileo, María. *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1998.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile, LOM, 1999.
- Citarella, Luca, compilador. *Medicinas y culturas en la Araucanía*. Santiago de Chile, Sudamericana, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.
- Gaddis Rose, Marilyn. *Translation and Literary Criticism*. Manchester, St. Jerome, 1997.
- García Barrera, Mabel. "El discurso poético mapuche y su vinculación con los 'temas de resistencia cultural'". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 68, 2006, págs. 169-197.
- . "El *pewma* en la poesía mapuche". *Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, núm. 16, 2008, s. pág. Web. 18 de octubre del 2016.
- . "Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, 2008, págs. 29-70.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, Grijalbo, 1990.
- . "Noticias recientes sobre la hibridación". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 7, 2003, s. pág. Web. 26 de julio del 2017.
- Grebe, María Ester. "El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche". *Revista Chilena de Antropología*, núm. 12, 1993-1994, págs. 45-64.

- Grutman, Rainier. “La autotraducción en la galaxia de las lenguas”. *Quaderns*, núm. 16, 2009, págs. 123-134.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Hernando Marsal, Meritxell. “Más allá de la hibridez: la ciudad *ch’ixi* de Juan Pablo Piñero”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 38, 2011, págs. 163-172.
- Hokenson, Jan Walsh, y Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing, 2007.
- Kvyeh, Rayen. *Wvne coyvn ñi kvyeh: luna de los primeros brotes*. Temuco, Mapu Ñuke, 1996.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Lienlaf, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile, Universitaria, 1989.
- Mansilla, Sergio. “Los archivos de la niebla (notas para leer *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)”. *Reducciones*. Santiago de Chile, LOM, 2012, págs. 11-20.
- Nakashima, Lidia. “Punkurre y punfuta, los cónyuges nocturnos. Pesadillas y terrores nocturnos entre los mapuche de Chile”. *Antropología y experiencias del sueño*. Compilado por Michel Perrín, Quito, Abya Yala, 1990, págs. 179-194.
- Pratt, Mary Louis. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge, 1992.
- Ram, Harsha. “Translating Space: Russia’s Poets in the Wake of Empire”. *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Editado por Anuradha Dingwaney, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1995, págs. 199-222.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1982.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- . *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, y Boaventura de Sousa Santos. “Conversa del mundo”. *Revueltas: de indignación y otras conversas*. Editado por José Luis Exeni Rodríguez, Bolivia, ALICE, 2015, págs. 80-123.

- Rojas, Rodrigo. *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago de Chile, Pehuén, 2009.
- Rössner, Michael. "On *Mimesis*, Translatio/n and Metaphor. Some Reflexions on the Boundaries of Cultural Translation and the "Translational Turn". *Translation. Narration, Media and the Staging of Difference*. Editado por Federico Italiano y Michael Rösner, Bielefeld, Transcript, 2012, págs. 35-50.
- Sánchez, Juan Guillermo. "Los esbirros no han logrado / apagar la luz de la luna: Rayen Kvyeh". *Maguaré*, vol. 29, núm. 1, 2015, págs. 21-53.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 54, 2001, págs. 21-33.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, Blackwell, 1996.
- Valle Escalante, Emilio del. "Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: Introducción". *A Contracorriente*, vol. 10, núm. 3, 2013, págs. 1-20.
- Venzo, Paul. "(Self)Translation and the Poetry of the 'In-between'". *Cordite. Poetry Review*, núm. 6, 2016, s. pág. Web. 26 de julio del 2017.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nueva York, Fordham University Press, 2012.
- Zúñiga, Fernando. *Mapudungun: El habla mapuche*. Santiago de Chile, CEP, 2006.

Sobre la autora

Melisa Stocco es licenciada en letras y profesora de inglés por la Universidad Nacional de Cuyo, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (Conicet), y miembro del Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67144>

“Una pasión honesta”: Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía

Enzo Cárcano

Conicet, Buenos Aires, Argentina

enzo.carcano@usal.edu.ar

Al proponer el concepto de *granularidad* de la voz —tan sugerente como difícil de precisar—, Barthes señala que ese erotismo que encarna solo puede redundar en abordajes estrictamente personales, regidos por la relación amorosa entre una voz y su escucha. En esta línea, y apelando a aquella noción barthesiana, propongo una aproximación a la puesta en voz de la poesía de Idea Vilariño por la misma autora, con la convicción de que, en esa lectura, la imbricación de la forma, la negación estructurante y la voz vilariñana redundan en una suerte de fijación.

Palabras clave: Idea Vilariño; poesía uruguaya contemporánea; puesta en voz; granularidad de la voz.

Cómo citar este artículo (MLA): Cárcano, Enzo. “‘Una pasión honesta’: Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 63-87.

Artículo original. Recibido: 21/06/16; aceptado: 13/10/16. Publicado en línea: 01/01/18.



“An Honest Passion”: Idea Vilariño and the *Mise en Voix* of Her Poetry

When proposing the suggestive and slippery concept of *granularity* of the voice, Barthes points out that the eroticism it embodies can only result in strictly personal approaches governed by the amorous relationship between a voice and its listener. In this line of thought and invoking that Barthesian notion, I suggest an approach to the *mise en voix* of the poetry of Idea Vilariño by the author herself, convinced that, in this reading, the interweaving of form, structuring negation, and Vilariño's voice produce a sort of fixation.

Keywords: Idea Vilariño; contemporary Uruguayan poetry; *mise en voix*; granularity of the voice.

“Uma paixão honesta”: Idea Vilariño e a recitação de sua poesia

Ao propor o conceito da *granularidade* da voz —tão sugestiva como difícil de precisar—, Barthes indica que o erotismo que encarna somente pode redundar em abordagens estritamente pessoais, regidas pela relação amorosa entre uma voz e sua escuta. Nessa linha, e apelando à noção barthesiana, proponho uma aproximação à recitação da poesia de Idea Vilariño pela mesma autora, com a convicção de que, nessa leitura, a imbricação da forma, da negação estruturante e da voz vilariñana resultam numa espécie de fixação.

Palavras-chave: granularidade da voz; Idea Vilariño; poesia uruguaia contemporânea; recitação.

No abusar de las palabras
no prestarle
demasiada atención.
Fue simplemente que
la cosa se acabó.
¿Yo me acabé?
Una fuerza
una pasión honesta y unas ganas
unas vulgares ganas
de seguir.
Fue simplemente eso.
Idea Vilariño, “Epitafio”

1. Introducción

SE RÍA DIFÍCIL ENCONTRAR UNA LIGAZÓN más íntima entre poesía y vida que en la figura de Idea Vilariño. Pero no se trata de una transcripción lineal y transparente de la vida en la obra, sino de una relación mucho más compleja, cada vez más inteligible a medida que su escritura autobiográfica sale a la luz.¹ Jorge Monteleone propone, por ejemplo, que el sujeto poético vilariño y el sujeto del diario se contradicen y erosionan mutuamente, por lo que la identidad no está dada jamás y nunca es una esencia, sino un proceso. Dice:

1 Véanse *Diario de juventud e Idea Vilariño. La vida escrita*. Ya antes de que estos textos se publicaran, en 1976, Ángel Rama intuía su cercanía con la lírica vilariñoana: “Esas trescientas páginas de poesía pueden leerse como las anotaciones espaciadas y extraordinariamente breves de un diario íntimo, que fuera a la vez el diario de su tiempo y de su sociedad [...]. [Y] es posible que cuando se publique, al fin, se descubra el marco dentro del cual deben encajar las piezas poéticas, como elementos de distinta intensidad pero de la misma naturaleza que las anotaciones cotidianas, en una suerte de mensaje confesional” (39). Por su parte, Nora Avaro señala el carácter literario y compositivo “que Idea le dio a su *Diario* y a su imagen de artista, indisolubles uno de otra, al menos cuando ya era la poeta que llegó a ser. Esto, sumado a la decisión final de legarlo para su publicación, reafirma no solo este atributo, sino también una idea de ‘obra’, incluso de ‘vida y obra’, muy deliberada y muy totalizante, en la que, sobre el final, cabrían poemas, ensayos y escritos personales” (109).

El sujeto imaginario de la poesía de Idea Vilariño habría que discernirlo no solo en todos los enunciados que dicen “yo” en el poema, sino también en este “otro yo” que se nombra en el diario y a la vez se escande dual en los poemas que se incluye. Acaso no se trataría de proyectar una imagen para la leyenda en contraposición con una vida real que la contradice, sino de que ambos yoes —el sujeto del diario que se nombra Idea Vilariño y el sujeto del poema que busca un nombre o se nombra “esa soy esa es idea”— construyen una persona poética intersticial, en suspensión y producen entre sí una erosión mutua. La identidad no está dada jamás y nunca es una esencia, sino un proceso o un despliegue diferido. El sujeto nunca se esencializa y por eso dice o dirá *No*. (“Idea del No” 48)

Aunque no desconocida en la Argentina, pocas consideraciones críticas ha merecido la obra de Vilariño en este país rioplatense tan cercano, por amistades y afinidades, al suyo propio. En el presente trabajo, abordaré uno de los aspectos que, a mi juicio, resultan más atractivos y a la vez esclarecedores para pensar la estrecha correspondencia entre lo vital y lo poético en esta poeta uruguaya: la puesta en voz de su obra lírica. A diferencia de lo que sucede con el trabajo de otros escritores y de otras formas artísticas, la poesía de Vilariño, recogida en el disco *Idea Vilariño / Poesía 1947-1991*, parece alcanzar, en la puesta en voz de la propia creadora, toda su potencialidad sonora y semántica. Contrariamente a lo que ocurre en, por ejemplo, las *performances*, de suyo singulares y efímeras, opera aquí una indisoluble unión de lo semántico (el texto) con lo suprasemántico (la voz) que da como resultado una suerte de fijación —ya previsible, es cierto, aunque no definitiva, en el notable trabajo formal de cada poema— de los acentos, del tono, del ritmo, de las pausas de cada poema. Ensayaré entonces aquí las razones de este singular fenómeno que ocurre con la puesta en voz de la poesía vilariñana, atendiendo principalmente a la noción de la *granularidad* de la voz formulada por Roland Barthes, que se imbrica, en el caso de Vilariño, con la idea de negación, que recorre toda su obra.

2. “Unas vulgares ganas de seguir”

Idea Vilariño nació el 18 de agosto de 1920 en Montevideo. Hija de Leandro, un militante anarquista con marcadas inclinaciones poéticas y una

sensibilidad particular² —a sus otras dos hijas las llamó Alma y Poema; a sus dos hijos, Azul y Numen—, Idea fue incentivada desde pequeña a cultivar su interés por el arte: en su casa y en voz de su padre,³ conoció a Juan Parra del Riego, Juan Ramón Jiménez, Almafuerce, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, José Asunción Silva, entre otros. Su primera publicación, la *plaque* *La Suplicante*, data de 1945, año de la muerte de su padre. Aparecerían luego *Cielo cielo* (1947), *Por aire sucio* (1951), *Nocturnos* (1955), *Poemas de amor* (1957), *Pobre mundo* (1966) y *No* (1980), además de los que luego serían llamados “Poemas anteriores” (1939-1944), incluidos, desde la primera edición, en su *Poesía* (1994). Con los años y las reediciones, algunos de estos poemarios se irían engrosando con nuevas composiciones, de modo que, por ejemplo, en *No* podemos hallar piezas de 1964 o del 2000.

Vilariño fue docente de literatura en los niveles secundario y universitario, empleada de una biblioteca pública, crítica literaria y traductora del inglés y el francés —labor que le merecería cinco premios Florencio—, además de una de las más notables y comprometidas mujeres intelectuales de Uruguay de mediados del siglo pasado —probablemente junto con Amanda Berenguer e Ida Vitale—, actitud que parece contradecir el tono desesperanzado de su obra.⁴ En 1948 comienza a colaborar en el semanario *Marcha*, en torno del cual se reunían las figuras de la llamada Generación del 45. Abandona la publicación en 1955 por discrepancias con su director, Carlos Quijano, y

2 Con su padre, entre otras tantas, compartía la cualidad del oído absoluto.

3 Dice Vilariño sobre su progenitor en una célebre entrevista con Mario Benedetti: “Mi padre era un buen poeta y un gran conocedor de formas y de ritmos. Y tal vez el mejor lector de poemas que conocí: hacía oír también el sonido, los acentos. Ambas condiciones fueron una buena escuela desde temprano. Empecé a hacer versos antes de escribir.[...] Tonterías, pero muy cantables. Me parecían admirables los poemas de mi padre. De sobremesa le pedíamos que dijese nuestros favoritos” (62).

4 En la entrevista que le hace Benedetti, al comentario sobre lo difícil de relacionar el optimismo revolucionario con su constante pesimismo, Vilariño responde: “¿Qué haría yo con mi poesía, con mi visión nihilista y escéptica —más que pesimista y angustiada— en medio de una revolución? Tal vez mi actitud más profunda sea un ‘producto’ del sistema, como explicó Enrique Amorín a Ariel Badano, que criticaba los que llamé mis ‘Nocturnos para suicidas’. Tal vez, pero sea como sea, ya no tiene remedio. Sin embargo uno es más que su yo profundo, que su posición metafísica; hay otras cosas que cuentan: el dolor por la tremenda miseria del hombre, el imperativo moral de hacer lo posible por que se derrumbe la estructura clasista para dar paso a una sociedad justa. Aun cuando uno sea coherente con su actitud esencial —hay una sola coherencia posible— no puede evitar ver el dolor, no puede rehuir el deber moral. Y entonces se pone a compartir la lucha, a ayudar la esperanza” (67).

vuelve a ella en 1967. Con Juan Carlos Onetti, otro de los que allí escribían, mantendría un intermitente y tortuoso amorío que se prolongaría por muchos años y que quedaría atestiguado en dedicatorias mutuas. También funda y dirige *Número*, en la que participan, entre otros, Manuel Claps, Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti, y colabora con *Brecha* —que retoma las consignas de *Marcha* luego de la dictadura— hasta 1993, cuando, en desacuerdo con el tratamiento que el semanario le da al tema cubano, lo abandona. Profundamente marcada por la Revolución del 59, Vilariño reivindica sus consignas y visita la isla hasta sus últimos años. Muere en su ciudad natal el 28 de abril del 2009 a los ochenta y ocho años.

3. La voz y la puesta en voz

Tradicionalmente relegada de los estudios académicos sobre literatura en general y sobre poesía en particular, desde hace algunos años, la puesta en voz se ha ganado un lugar en el ámbito de la crítica. No obstante este creciente interés, el concepto de *voz* —como todo aquel que trasciende lo estrictamente literario y es materia de reflexión filosófica—, resulta aún un tanto esquivo e impreciso. Pensadores tan distintos como Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Mladen Dolar o Jean-Luc Nancy han abordado desde diversos ángulos la problemática de la voz. No es el objeto del presente trabajo reseñar estos u otros aportes a la cuestión,⁵ pero me detendré brevemente en ciertos aspectos que ayudarán a explorar qué es lo que ocurre con la puesta en voz de la lírica vilariñana, para contemplar luego algunas ideas de Roland Barthes.

Más allá de las diferencias entre los distintos abordajes epistemológicos sobre la voz, casi todos los que han acometido su estudio coinciden en que esta no puede reducirse únicamente a su costado fisiológico, es decir, a las ondas sonoras que produce el hombre al hablar, sino que comporta un excedente de sentido que nunca puede aprehenderse. En esta línea, la voz no es ni cuerpo ni lenguaje, sino que aparece como una intersección de ambos (Dolar, *Una voz* 90 y ss.); es, al mismo tiempo, señal de individualidad y de invocación al *otro o lo otro*, de presencia y de sentido, sin ser única e íntegramente nada de esto:

5 Un breve panorama de algunos planteos filosóficos sobre la voz y la experiencia poética puede hallarse en Milone.

La voz es otra cosa: es en el lenguaje aquello que no contribuye a la significación; es lo que no ayuda a hacer sentido. Y esto podría servir como su definición provisoria —es lo que no puede ser dicho, aunque hace posible el decir—. Es el medio de ascensión hacia el significado, para ser eventualmente descartada, como la escalera de Wittgenstein, una vez que hemos ascendido a la cima del significado. La voz es única, irrepetible, singular, y por lo tanto no susceptible de descripción lingüística, es lo que no puede ser universalizado. (Dolar, “¿Qué hay en una voz?” 5)

En el mismo sentido apunta Roland Barthes cuando señala que la voz es “el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia”, un espacio inagotable, inclasificable, “un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo” (*Lo obvio* 273). Sirvan las palabras de Dolar y Barthes para dar cuenta de la irreductibilidad esencial de la voz, de la imposibilidad de llegar a una definición última, circunstancia que ha permitido, desde hace algunos años, la aparición de sugerentes ideas sobre las implicancias de la voz en manifestaciones artísticas como la música o la poesía.

En este marco, se destacan los ensayos del semiólogo francés en su libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. En “El acto de escuchar”, Barthes señala la diferencia entre *oír*, “fenómeno fisiológico” y *escuchar*, “acción psicológica” (243), intencional, selectiva, y distingue tres tipos de escucha: la primera, que “transforma el ruido en índice” (249) y se presenta, por tanto, como una *alerta*; la segunda, la del *sentido*, que se presenta como un *desciframiento*, y la tercera, la de la *significancia*, el modo de escuchar psicoanalítico. El paso de la primera a la segunda forma está marcado por el ritmo, gracias al cual la escucha deja de ser mera vigilancia, permite la aparición del lenguaje y se torna creación. Asimismo, esta segunda manera transforma al hombre en “sujeto dual”, ya que “la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla: podríamos decir que *el escuchar habla*” (249). El último tipo “no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite” (244) y se propone como un conocimiento intersubjetivo a través de la voz:

El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás (como la escritura en un sobre), nos indica

su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología. (252)

En este punto, como tantos otros pensadores, Barthes sitúa la voz “entre el cuerpo y el discurso” y la llama “materialidad fónica que surge de la garganta” y “corporeidad fónica” (252). Entre los cambios en la concepción actual de la escucha, producidos por la influencia del psicoanálisis, Barthes destaca su progresivo distanciamiento del control institucional, de la regencia de las doctrinas. Por tal motivo, la escucha, sobre todo en el arte, ya no es concebida como:

[L]a llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la *significancia* (que es distinta de la significación) [...]. No hay ley que esté en condiciones de presionar sobre nuestra manera de escuchar: la libertad de escuchar es tan necesaria como la libertad de palabra. (*Lo obvio* 256)

He aquí uno de los aspectos más originales de la propuesta barthesiana en relación con la voz y la escucha: la dificultad, pero también la libertad de escuchar e interpretar una voz y emitir un juicio. Al momento de estudiar la voz musical, dice Barthes en el mismo libro, “no debe ser para ‘comentar’, científica o ideológicamente, es decir, *de manera general* —de acuerdo con la categoría de lo real— sino para afirmar de forma abierta, activa, un valor, y emitir una evaluación” (273). Si, como dice el semiólogo francés, “[t]oda relación con una voz es, por fuerza amorosa” (273), mi abordaje de la lírica vilariñana será, como la que él hace de la de Panzéra, personal y guiada, en primer lugar, por esa sugestiva noción de *granularidad* de la voz, esto es, por el erotismo que despierta la relación con el cuerpo del que canta o dice.

El *grano* de la voz es una noción abstracta y difícilmente precisable que señala la intersección entre lengua, cuerpo y música: “la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto)” (268), pero también “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” (265), “el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (270). Para ilustrar el concepto, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes apela

a la oposición entre las categorías de feno-texto y geno-texto formuladas por Julia Kristeva en su *Semiótica*, y propone, a su vez, los sucedáneos feno-canto y geno-canto. El primero designa “todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión” (265); el segundo, ajeno a esos fenómenos, es el espacio teórico en donde se *escribe* eso que llamamos *el grano*, “en el que germinan las significaciones ‘desde el interior de la lengua y en su propia materialidad’” (265). A diferencia del feno-canto, históricamente definible y, en consecuencia, repetible hasta el extremo de la copia, de la marca de época, el geno-canto escapa a los condicionamientos circunstanciales y se acerca a lo más íntimo de una voz, al *grano*, es decir, a la implicación de lo más esencial del que dice con lo que dice.

De lo dicho hasta aquí se desprende que, tal como señala el poeta y *performer* uruguayo Luis Bravo, la puesta en voz de la poesía “no es el mero reflejo oral de una dimensión escritural previa” (10), sino que representa, de algún modo, la recuperación o actualización de una potencialidad esencial que es propia de la lírica. La letra no es condición suficiente para captar toda su significancia: los acentos, la entonación, el ritmo, la dicción son aspectos de los que verdaderamente depende la *ocurrencia* del poema. En este sentido, el texto escrito es solo un “punto de partida”, “una guía” o “referencia matriz” (Bravo 13), pero no un portador del sentido completo del poema. La misma Idea Vilariño señala, en uno de sus libros de crítica, que la poesía es, ante todo, oral: “La difusión de la imprenta y de lo impreso impuso la costumbre de leer la poesía en vez de escucharla, el vicio de considerarla como algo para los ojos y no para los oídos” (*La masa* 5).

En esta instancia, surge la pregunta sobre quién debería poner en voz, en acto, la potencia del poema. Una de las respuestas más usuales es el propio creador. Al respecto, dice Bravo:

¿Por qué el poeta es privilegiado en cuanto a una posible puesta oral de su texto? Porque es el que sabe más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación del mismo. Porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje. ¿Por qué el poeta puede ser el peor intérprete de su propio texto? Porque ha olvidado o ha cercenado una parte raigal de la naturaleza del poema, habiendo enajenado esa faceta de su arte que es *la puesta en voz*, por motivos que no deben juzgarse pero sí señalarse como carencia. (12)

Después de tantos estudios que se han dedicado al análisis de las diferencias entre hablante lírico y yo empírico, me resulta imposible aceptar el argumento de una intención latente que el poeta depositaría en su obra y que solo sería captada o convenientemente expresada en su propia voz.⁶ En rigor, creo que el hecho de que la voz de algunos artistas nos lleve a pensar que los textos que leen no podrían ser dichos de otro modo —o mejor, que no podrían alcanzar todo su caudal significativo, sonoro y semántico si fueran dichos por otros, de otro modo— responde estrictamente a la coincidencia de nuestra “escucha imaginaria” —“aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal”, al decir de Porrúa (152)— con la puesta en voz efectiva. Esto es particularmente usual en algunos poemas y poetas específicos: la cadencia borgiana de “Milonga de dos hermanos”, la cavernosidad girondiana de “Mi lumía”, la inquietante gravedad de la única pieza grabada de Alejandra Pizarnik o la contundente resignación que rezuma la voz de Idea Vilariño al leer sus propios textos.

A diferencia de la *performance*, fugaz, cuyo objeto está siempre ausente (Garbatzky 814-815), en la que debe considerarse, además de la voz, la gestualidad, el espacio, el color, el vestuario, la utilería, entre otros tantos elementos, en el caso de las grabaciones de sonido solo contamos con una voz —por siempre la misma, por siempre igual— para aprehender todo el sentido del texto. A continuación, y a partir de las ideas hasta aquí expuestas sobre la voz y la puesta en voz de la poesía, consideraré el disco que Idea Vilariño grabó para Ayuí/Tacuabé en el 2004.

4. “No abusar de las palabras”

De acuerdo con lo referido por Coriún Aharonián, la idea de grabar un disco de la poesía de Vilariño leída por ella misma data de la década de los años setenta, luego de que la escritora realizara algunas grabaciones para Casa de las Américas y para la UNAM. Pero la poeta se negó sistemáticamente hasta que, persuadida por sus más cercanos amigos, en 1998, accedió a ser

6 Como repaso del debate —sorprendentemente vivo, aunque ampliamente favorable a la idea de la ficcionalidad de la lírica desde la aparición de las teorías de la enunciación—, pueden consultarse, entre otros, los libros *Teoría del poema: la enunciación lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón, y *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, de Laura Scarano.

grabada en su propia casa. Las sesiones se realizaron entre febrero y agosto de ese año. Finalmente, cuando Vilariño escuchó el resultado, abortó la empresa: “En su vena autocrítica, Idea encontró muy malo su desempeño y no quiso que yo perdiera tiempo haciendo la labor de edición o montaje. Evidentemente, esa era la manera de actuar de toda su vida respecto a su producción, y había que aceptarla así” (Aharonián 274-275). Pero Aharonián no desistió y consiguió que la autora consintiera realizar una grabación en estudio, que se realizó entre enero y abril de 1999 en La Batuta de Montevideo. El proyecto se prolongó hasta el 2003, cuando se realizaron las labores de posproducción. El disco terminado, titulado *Idea Vilariño / Poesía 1947-1991*, apareció en el 2004 y reúne setenta y cinco poemas seleccionados y grabados por la propia autora. Interesa, por lo tanto, detenerse brevemente en la procedencia y características generales de estas piezas antes de pasar al análisis de su puesta en voz.⁷

7 La lista completa, en el orden en que aparecen, es: “Noche de sábado” (1959, *Nocturnos*), “Lo que siente la mano” (*Nocturnos*), “Enumerandoló” (1953, *Nocturnos*), “Todo es muy simple” (1962, *Nocturnos*), “Volver” (1954, *Nocturnos*), “El desdén” (*Nocturnos*), “El miedo” (*Nocturnos*), “No hay ninguna esperanza” (1955, *Nocturnos*), “Una vez” (1953, *Nocturnos*), “La noche” (1955, *Nocturnos*), “Trabajar para la muerte” (1950, *Por aire sucio*), “Paraíso perdido” (1947, *Paraíso perdido*), “Comparación” (*Poemas de amor*), “Canción” (1955, *Poemas de amor*), “Por qué” (1963, *Poemas de amor*), “Cuando compre un espejo” (1965, *Nocturnos*), “Y seguirá sin mí” (*Nocturnos*), “Pasará” (*Nocturnos*), “Ven” (1958, *Nocturnos*), “Ya no” (1958, *Poemas de amor*), “Adiós” (1961, *Poemas de amor*), “El amor” (*Poemas de amor*), “Un verano” (*Poemas de amor*), “No te amaba” (*Poemas de amor*), “Puede ser” (*Poemas de amor*), “Añoche” (1990, *Poemas de amor*), “El ojo” (1970, *Poemas de amor*), “Sabés” (1968, *Poemas de amor*), “Eso” (1950, *Nocturnos*), “Qué fue la vida” (*Nocturnos*), “Es negro” (1978, *Nocturnos*), “Poema 2” (1969, *No*), “Poema 4” (1971, *No*), “Poema 5 (7)” (1963, *No*), “Entre” (1970, *Poemas de amor*), “La piel” (*Poemas de amor*), “El amor” (1955, *Poemas de amor*), “Estoy tan triste” (1958, *Poemas de amor*), “Qué lástima” (1952, *Poemas de amor*), “Carta III” (1960, *Poemas de amor*), “Carta II” (1954, *Poemas de amor*), “Carta I” (1952, *Poemas de amor*), “El encuentro” (*Poemas de amor*), “Te estoy llamando” (*Poemas de amor*), “Yo quisiera” (1952, *Poemas de amor*), “Poema 7 (10)” (1968, *No*), “Poema 9 (12)” (1977, *No*), “Poema 10 (14)” (1991, *No*), “Poema 13 (18)” (1975, *No*), “Poema 21 (30) (El reloj)” (1973, *No*), “Poema 23 (32)” (1964, *No*), “Poema 24 (34)” (1962, *No*), “Poema 30 (40) (La metamorfosis)” (1964, *No*), “Poema 31 (42)” (1985, *No*), “Escribo pienso leo” (1968, *Poemas de amor*), “Nadie” (1952, *Poemas de amor*), “El testigo” (1960, *Poemas de amor*), “Un huésped” (1960, *Poemas de amor*), “Poema 32 (43)” (1970, *No*), “Poema 33 (44)” (1966, *No*), “Poema 37 (48)” (1968, *No*), “Poema 38 (49)” (1970, *No*), “Poema 40 (51) (Epitafio)” (1964, *No*), “Poema 41 (52)” (1983, *No*), “Pobre mundo” (1962, *Pobre mundo*), “Cada tarde” (1969, *Pobre mundo*), “Por allá estará el mar” (1958, *Pobre mundo*), “Techo divino” (*Pobre mundo*), “Constante despedida” (1963, *Pobre mundo*), “Me voy a morir” (1962, *Pobre mundo*), “Vuelo ciego” (1964, *Pobre mundo*), “En la noche de luna” (1970, *Pobre mundo*), “Con los brazos atados” (1969, *Pobre mundo*), “Agradecimiento” (1968, *Pobre mundo*), “La isla” (1970, *Pobre mundo*).

Resulta significativo que, en la antología realizada, casi no se hallen poemas que respondan a una de las dos grandes líneas creativas por ella cultivadas: la del compromiso social y/o político. Casi todas las piezas que grabó la autora pertenecen a la que Luis Gregorich (8-9) denomina “segunda etapa” de su producción (desde *Nocturnos* hasta *No*) y al eje de poesía —aun la que podría catalogarse como “amorosa”— de corte netamente existencial. En este sentido, resulta particularmente revelador que los textos más frontalmente políticos de Vilariño —algunos de los cuales, como la canción “Los orientales”, inmortalizada por el conjunto Los Olimareños— no se popularizaran en su voz, sino en la de otros, y llegaron a ser —con el olvido del nombre de la autora— patrimonio popular de Uruguay. En la entrevista con Benedetti, decía: “escribir poesía es el acto más privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, para nadie, para nada” (63).⁸ Y más adelante:

Otra cosa pasa con los poemas de respuesta, con los de carácter político, con las canciones que buscan naturalmente un público. No creo que se trate de sacrificar, sino de escribir en otra tesitura, dando voz a otros, diciendo lo que debe decirse, lo que la gente quiere o necesita oír. (64)

Y es que la voz de Vilariño parece adaptarse —o, quizá mejor, responder— a otro registro, más íntimo, más vital, más propio. Aunque, como bien señala Jorge Monteleone, “el poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados”, en el sentido de que “sería posible rastrear aquello que de un modo voluntario o involuntario ha sido pronunciado por otros, repetido, alterado, parodiado o imitado” (“Voz” 150),⁹ en la voz de Vilariño parece darse una notable atipicidad.

Como bien señala Ana Inés Larre Borges, amiga personal de Idea Vilariño y una de las que más ha estudiado su obra, los temas de esta poesía son notablemente escasos:

8 Avaro discute el supuesto carácter privado que la propia Vilariño afirmaba de su producción.

9 Un breve panorama de la poesía sonora uruguaya entre los años 1830 y 2000 puede leerse en Italiano.

Una sed de absoluto que se sabe perdida, la conciencia de la muerte, de la finitud del amor, la intensidad de algunas rebeldías y la intensidad también del deseo, pero sobre todo, la terca actitud ética de mirar esos límites con valor, de aceptarlos con libertad, de no engañarse. (“Los paraísos perdidos” 18)

Creo que Larre Borges acierta al observar esa “terca aceptación”, que no es necesariamente pesimismo, la cual rezuma casi el total de la producción vilariñana. En una línea que se engarza —no servilmente— con el existencialismo sartreano, esta poesía “se construye en torno a una sistemática negación” y “hace de la negación una metafísica” (“Los paraísos perdidos” 19); es, ante todo, consciente y desesperanzada. La estructura formal y el registro lingüístico de los poemas de Vilariño, de una aparente y premeditada sencillez, contribuyen a realzar la contundencia y rotundidad de lo que se dice, que cobra así un sentido casi definitivo, terminante. La escasez de metáforas, la profusión de construcciones paralelas y anáforas, la desnudez de algunos versos y la progresiva brevedad que irán asumiendo los poemas hasta el último libro dan forma a un ritmo propiamente vilariñano, musical¹⁰ y fácilmente identificable,¹¹ que, a mi juicio, se completa o define en la puesta en voz. No es ocioso recordar que, además de poeta, Vilariño fue una estudiosa¹² de la poesía y, fundamentalmente, de las cuestiones formales del poema,¹³ lo que parece redundar no solo en construcciones notablemente acabadas, cerradas, sino también en una puesta en voz igualmente concluyente, eficaz. En este

10 A propósito, Ángel Rama afirma que “[e]l hecho mismo de que muchos de ellos [sus poemas] han pasado al repertorio de las nuevas recitadoras y cancionistas (tal como ocurrió con la producción de Mario Benedetti) apunta a su espontánea adecuación con los sistemas de comunicación oral, con la nueva gramática teatral, con una fluente habla poética que cuenta y canta” (42).

11 Apprato habla del “perfil retentivo” de la poesía vilariñana (72), y Martha Canfield de “poesía ‘inconfundible’ e ‘indolvidable’” (75).

12 Para más información sobre la trayectoria de Vilariño como estudiosa de la forma del poema y de sus aspectos rítmicos, remito al exhaustivo estudio de Ignacio Bajter.

13 Como crítica literaria, publicó *Julio Herrera y Reissig* (1950); *Grupos simétricos en poesía* (1958); *Las letras de tango* (1965); *Los salmos* (1974); *Literatura bíblica* (1976); *La poesía de Julio Herrera y Reissig* (1976); *El tango* (los dos fascículos de la Colección Literatura Argentina del Centro Editor de América Latina, 1981); *El tango cantado* (1981); *Conocimiento de Darío* (1988); *Nocturnos, polirritmos de Juan Parra del Riego* (1998); *El Nocturno de José Asunción Silva* (2000); la introducción y selección de *Nuevo sol partido*, de Humberto Megget (1952), y de *Nocturnos y otros poemas*, de Juan Parra del Riego (1965), y la preparación de la *Poesía completa y prosa selecta* de Julio Herrera y Reissig para la Biblioteca Ayacucho (1976).

sentido, como ya han observado numerosos críticos (Peyrou;¹⁴ Rama;¹⁵ Appratto; entre otros), puede decirse que el lenguaje poético vilariño —antirretórico, desnudo, fruto de un trabajo denodado, consciente y escrupuloso— fue auténticamente renovador de la lírica de su tiempo.

El análisis de cada una de las setenta y cinco composiciones excedería largamente los alcances del presente trabajo, por lo que caracterizaré brevemente la lírica vilariñana y tomaré solo algunos poemas para ilustrar de qué modo su puesta en voz redonda en lo que al principio he llamado una fijación. Cada uno de los ejemplos que considero pone de manifiesto, allende los elementos que comparten, a partir de tres elementos distintos —no exclusivos, desde ya, de estos poemas, sino particularmente patentes en ellos—, la implicancia del cuerpo en la voz, su *granularidad*: las pausas en “No hay ninguna esperanza”, la ligadura de las palabras en “Ya no” y el tono descendente en “El amor”.

“No hay ninguna esperanza” puede dividirse en tres partes. La primera, organizada por cuatro estructuras paralelas encabezadas por un verso que indica una ausencia o una advertencia, presente o futura: “No hay ninguna esperanza”, “No hay que confiar en que”, “No habrá un final feliz”, “Tampoco habrá una fresca”. La segunda (“Más bien todo el dolor..”), mucho más

14 Para Peyrou, lo notable del lenguaje poético vilariño radica en la particular intensidad que, en él, adoptan las palabras de uso coloquial y cotidiano: “La suya es una apuesta difícil, más aún si la pensamos en el contexto de la estética que la precedió: hacer poesía —el más alto género literario— con las palabras esenciales, las de todos los días, con el castellano rioplatense reducido a unas pocas voces capaces de *decir*, realmente la experiencia. Parece sencillo, pero es allí donde reside su misterio: con esos temas y ese lenguaje que casi no tiene diferencia con el más cotidiano, sería fácil caer fuera del ámbito de la poesía. Pero Idea imanta sus palabras de tal forma que las vuelve únicas, y genera la sensación en el lector de que no existe otro modo para decir lo que ella dice. Por eso sus imitadores fracasan donde ella triunfa” (24). En el mismo sentido apunta Appratto cuando dice: “Esa puede ser una de las razones de la novedad de la poesía de Idea: hace poesía con lo que, a la luz de los estándares de poesía vigente, no parece poético, tanto por el tema como por el lenguaje empleado” (66).

15 Ángel Rama definió esa novedad como el descubrimiento de una sintaxis del habla cotidiana: “el hallazgo de la errabunda sintaxis de la lengua hablada, de sus imperfecciones, bruscos cortes, repeticiones, insuficiencias; el hallazgo de ese conjunto de operaciones que, para la norma sintáctica, se definió como empobrecimiento ineducado, acarrea insólitos enriquecimientos poéticos, aceleramientos de la significación, intensidades emotivas, desgarramientos por los cuales emergían verdades recónditas. La correlación de esta sintaxis hablada con los sistemas de entonación suprasegmentales, inyectará al cuento que cuenta la poesía de Idea, un acento desesperado, una urgencia existencial, una emotividad que trastornan la estructura lógica” (41).

breve, señala una presencia futura: la del dolor omnipresente. La última marca el camino que elige, resignado, el hablante lírico: seguir, aunque sin expectativa ni esperanza ninguna (“Habrá que continuar”):

No hay ninguna esperanza
de que todo se arregle
de que ceda el dolor
y el mundo se organice.
No hay que confiar en que
la vida ordene sus
caóticas instancias
sus ademanes ciegos.
No habrá un final feliz
ni un beso interminable
absorto y entregado
que preludie otros días.
Tampoco habrá una fresca
mañana perfumada
de joven primavera
para empezar alegres.
Más bien todo el dolor
invadirá de nuevo
y no habrá cosa libre
de su mácula dura.
Habrá que continuar
que seguir respirando
que soportar la luz
y maldecir el sueño
que cocinar sin fe
fornicar sin pasión
masticar con desgano
para siempre sin lágrimas.
(*Poesía completa* 110)

De la lectura que hace la autora de esta composición en heptasílabos —su metro predilecto—, se desprende un esquema rítmico que revela un

cuidadoso trabajo en la distribución de los acentos, los cuales conforman un patrón regular que le da al poema un tono cadencioso que refuerza la imposibilidad en él enunciada. Como en la puesta en voz de los otros poemas del disco, la voz de Vilariño, coloquial, monocorde, marca los énfasis no con tonos elevados, sino con el alargamiento arrastrado de algunas vocales. Pero de la puesta en voz de “No hay ninguna esperanza”, destaca una particular respiración que hace de umbral a la voz: antes del comienzo y de cada estrofa, se oye un suspiro que pareciera el trasunto mismo del desgano, de la resignación. No resulta en absoluto casual, entonces, que los versos “Habrá que continuar / que seguir respirando” sirvan de bisagra al poema: esa respiración profunda, esas pausas, son el más cabal ejemplo de que la voz no es la mera transcripción oral del texto; por el contrario, como blancos textuales que no tienen representación oral determinada, subrayan esa presencia suprasemántica del cuerpo en la voz que Barthes identifica como el *grano*; esos “silencios suspirados” aparecen, como dice el francés, *pronunciados*, no *articulados*, hacen a la significancia —“el sentido en cuanto es producido sensualmente” (Barthes, *El placer* 100), es decir, desde el cuerpo—, no al significado (278).

La voz de Vilariño parece el trasunto perfecto de lo que en ella se dice: ese desgano, ese resignado seguir adelante, esa falta de fe y de pasión alcanzan en la voz de la poeta una realización que bien podría llamarse sincera, auténtica, por la certeza y convicción con la que son dichas. En este sentido, Peyrou sostiene que, en Vilariño, la “pelea por la autenticidad es también una batalla por la esencialidad del lenguaje, que se va despojando de todo artificio hasta ser solo música y sentido” (24). Roberto Echavarren, por su parte, asocia el despojamiento retórico de los versos vilariños con su maestría auditiva y la intensidad del lenguaje poético que consigue:

Su verso minimalista, su palabra que no rompe hacia lo poético, no se despega de lo coloquial —del tono epistolar o de la conversación— demuestra un oído perfecto. No se equivoca nunca. Busca la desnudez, como si la desnuda palabra y el cuerpo desnudo se correspondieran, como si la comunicación se redujera a eso, a un habla decisiva, intensa, lapidaria. (Citado en Peyrou 28)

La autenticidad, para Vilariño, no reside en lo argumental, en la anécdota (Peyrou 31-32; Monteleone, “Idea del No” 57), sino en el ritmo, en el tono

que se consigue mediante el trabajo de la forma. En una entrada del 18 de abril de 1943 de su *Diario*, afirma:

Así como sé que mi poesía, si no es otra cosa, es por lo menos más auténtica que mucho de lo que anda por ahí y que desprecio. Sí. Desprecio a los que no saben hacerlo y desdeñan la forma que no dominan. Y a los otros que llenan hojas con una masa de bellas imágenes, de bellas palabras de las que todos estamos cansados ¿para decir qué? [...]. La poesía de veras no solo desnuda una idea poética diáfana, sino que lleva la forma, la despreciada forma, las palabras, los acentos, el ritmo revistiendo esa idea, haciéndolo. Algo así. No sé decirlo. (359)

Pareceres que, aunque tempranos, refrendaría numerosas veces a lo largo de su vida: “un poema es un franco hecho sonoro —sonidos, timbres, estructuras, ritmos—. O no es” (*Idea Vilarriño: la vida escrita* 21), por ejemplo. Y si la autenticidad radica en la forma, la lectura de la propia autora consigue actualizar y potenciar su caudal semántico. Quizá el ejemplo más conocido sea “Ya no”, íntegramente vertebrado por sucesivas negaciones que, en la repetición casi salmódica y el ritmo pausado y angustioso de la puesta en voz, subraya y refrenda la cerrazón, la clausura que expresa el hablante lírico. La ausencia de estridencias o tonos elevados y/o dramáticos, a la vez que le confiere al texto una rotundidad categórica, nos comunica en la voz de la poeta una convicción vital, íntima:

Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca

ni si era de verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni qué fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Ya no soy más que yo
para siempre y tú
ya
no serás para mí
más que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré dónde vives
con quién ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca
No volveré a tocarte.
No te veré morir.
(*Poesía completa* 155-156)

Con Appratto (64), pienso, a propósito de escasez de signos de puntuación, que esta aparece, en los poemas de Vilariño, como necesaria, ya que contribuye a su unicidad y a la consecución del tono. En la lectura que Vilariño hace de este poema —que podría recomponerse¹⁶ en heptasílabos—, por ejemplo, la casi total falta de puntuación y los encabalgamientos (como

16 Dice Canfield sobre la regularidad con la que Vilariño emplea determinados metros: “Si leemos siguiendo las unidades rítmicas, independientemente de la disposición tipográfica, encontraremos que todos o casi todos sus versos, con poquísimas excepciones, se reducen a tres metros: heptasílabos, endecasílabos y pentasílabos (en orden de frecuencia decreciente). Dentro de ellos se descubren, con regularidad casi matemática y en sucesiones extremadamente simétricas, pocos tipos de ‘pies’, a saber, yambos, troqueos y anapestos. Los versos muy breves, de dos o tres o cuatro sílabas, son divisiones tipográficas de metros mayores. Los versos largos, yuxtaposiciones de metros menores” (76).

ocurre entre el verso diez y el once, y entre este y el siguiente) nos revelan un ritmo distintivo, que se dinamiza por momentos para volver a aletargarse inmediatamente. No se trata de notas estridentes, ya que, en la voz de la poeta, siempre se destacan la cadencia, suave pero siempre segura; el control de las pausas, breves, y una dicción clara, pero no esmerada ni declamatoria, sino, como dije más arriba, casi coloquial, que se adapta perfectamente al registro lingüístico más bien llano de los textos.

“Ya no” puede ser leído como la representación de un despojo que va *in crescendo*, de un tránsito de la vida a la muerte: del —si bien negado— “vivir” del tercer verso al “morir” del último. Aun precedidas por la construcción “ya no”, las acciones del sujeto respecto del *tú* mencionadas en los primeros versos (“criaré”, “cosaré”, “besaré”) lo concretizan. Sin embargo, inmediatamente se difumina entre preguntas (“quién fuiste”, “qué fui para ti”), para llegar, en los versos 18-20, al completo despojo: “querernos”, “esperarnos”, “estar”, una serie de infinitivos que, como tales, carecen de conjugaciones de persona y de tiempo, y cuyo último elemento subraya la indeterminación. El hiato entre el *yo* y el *tú* se confirma con los versos “Ya no soy más que yo / para siempre y tú / ya / no serás para mí / más que tú”: el *yo* para siempre en singular y el *tú*, en adelante, ajeno, extraño. La voz de Vilariño en este poema es, como el “estar”, infinitiva, no está conjugada en los modos usuales de la recitación ni determinada a partir de parámetros conocidos, sino que se arrastra al ritmo de un cuerpo que pareciera transitar, costosamente y con desgano, casi a regañadientes, un trayecto (¿vital?). Detrás de esa voz, o mejor, en ella misma, en ese ritmo que parece un tranco, se advierte una tensión pulsional entre seguir y cejar, entre el cuerpo como carga y como posibilidad. Esto se advierte, sobre todo, en las ligaduras entre las palabras, en aquellos espacios en los que la normativa lingüística señalaría la necesidad de signos de puntuación (por ejemplo, “no sabré dónde vives / con quién ni si te acuerdas”): la voz vilariñana se erige así en una suerte de gramática no lógica, sino corporal.

“El amor” es un poema que bien puede ilustrar las referidas características de la voz vilariñana. Como en los otros dos que he considerado ya, y como en el resto de las grabaciones del disco, aquí el escucha —al menos es mi propuesta— puede realmente captar eso que Barthes llamó el *grano* de la voz de la poeta, esto es, el compromiso, o mejor, la imbricación del sonido, del cuerpo y del texto:

Amor amor
jamás te apresaré
ya no sabré cómo eras.
No habré vivido un día
una noche de amor
una mañana
no conocí jamás
no tuve a nadie
nunca nadie se dio
nada fue mío
ni me borró del mundo con su soplo.
Lo que hubo fue dolor
lo solo que hubo
que fue colmado atestiguó fue cierto
pero dónde quedó
qué consta ahora.
Hoy el único rastro es un pañuelo
que alguien guarda olvidado
un pañuelo con sangre semen lágrimas
que se ha vuelto amarillo.
Eso es todo. El amor
dónde estuvo
cómo era
por qué entre tantas noches no hubo nunca
una noche un amor
un amor
una noche de amor
una palabra
(*Poesía completa* 207)

Otra vez la negación estructura el poema; esta vez, según lo recom- pone Canfield (79), como silva, es decir, en alternancia de heptasílabos y endecasílabos. Como bien señala la estudiosa uruguaya, las rimas y los acentos preponderantes de esta composición están casi todos en ó, “como si las palabras claves ‘amor’ y ‘no’ estuvieran diseminadas fónicamente en el conjunto”; mientras que “la *a* de ‘amor’, que se opone fónicamente a ‘no’

aparece masivamente en los vocablos que testimonian la existencia pasada pero real de ese amor¹⁷ (79). Luego del primero, que funciona como vocativo, y hasta el décimo, los versos expresan una falta pretérita y una imposibilidad futura jalonadas por adverbios de negación (“*jamás* te apresaré”, “*ya no* sabré”, “*no* habré vivido”, “*no* conocí *jamás*”, “*no* tuve a nadie”, “*nunca* nadie se dio”, “*nada* fue mío”). La que podríamos considerar segunda parte del poema comienza con una afirmación rotunda y en sentido positivo que es complementada por los dos versos que le siguen: “Lo que hubo fue dolor / lo solo que hubo / que fue colmado atestiguó fue cierto”. Pero enseguida irrumpe la pregunta por ese dolor, que ya ni siquiera está. El presente se instala en la tercera parte, a partir del verso 1 (“Hoy el único rastro es un pañuelo”), pero solo como constatación de la falta. El verso 21, con su particular encabalgamiento, sirve como bisagra entre la certeza de lo perdido y la pregunta del porqué: “Eso es todo”, “El amor / dónde estuvo”. Esta negación se materializa en una voz que, al negar, acepta, consciente y desgarrada, pero con entereza; una entereza y una seguridad que llegan a desconcertar por la naturalidad con que son dichas, por su autenticidad, que escapa a cualquier estereotipo de lectura poética tradicional. El tono, la intensidad de la voz es distinta al principio que al final: del “Amor amor” —todavía no especificado, libre— del primer verso al “una noche de amor / una palabra” del final, se advierte un paulatino descenso, un apagarse, como si la voz se volviese, ella misma, ausencia, olvido —como el “pañuelo” del verso 19—, como si la materialidad de la que está hecha se desvaneciese de a poco, de modo similar a ese “amor” que nunca vio la luz. No es casual entonces que el poema precisamente titulado “El amor”, pasión profundamente sensible y corporal, postule su ausencia en una voz que se deshace.

5. “Fue simplemente que / la cosa se acabó”

Al comentar la singularidad de Panzéra, Barthes aclara que su relación con la voz del cantante es, como todas las que se establecen entre una voz y una escucha, necesariamente personal y amorosa (*Lo obvio* 274), o mejor, erótica, es decir que está estructurada sobre el deseo que engendra lo que se dice y lo que se vela o sugiere pero no puede “articularse”. A su vez, esta

17 pañuelo olvidado, sangre, lágrimas, amarillo.

relación tiene como polos dos cuerpos, dos materialidades: una presente en la voz; la otra, en la escucha. Siguiendo al semiólogo francés, he propuesto poner de relieve cómo la voz vilariñana, tan auténtica, por su *granularidad*, cuerpo de la voz y voz del cuerpo, funciona, en la lectura, como una “fijación”, fenómeno que, como ya he señalado, no atañe a la eventual correspondencia entre lo argumental de los poemas y la vida misma de la autora. Si ese lenguaje poético que ya se adivinaba en sus primeras composiciones y que se consolidó con *Nocturnos* fue verdaderamente renovador por su atipicidad en el contexto del Uruguay de mediados del siglo pasado, la voz de Vilariño lo es otro tanto: se aleja de las declamaciones tipificadas para descubrir, con sus propios poemas, eso que Barthes llamó el *grano*. Ahí quizá resida una interesante clave para abordar desde otro ángulo las relaciones entre la lírica y la escritura autobiográfica vilariñanas.

Obras citadas

- Aharonián, Coriún. “El compromiso, la canción, la voz. Algunos apuntes en torno a Idea Vilariño”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 261-277.
- Apprato, Roberto. “Idea Vilariño y la escritura consciente”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 61-73.
- Avaro, Nora. “Notas para una poeta en formación”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 107-121.
- Bajter, Ignacio. “El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 77-104.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*. Traducido por Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1986.
- Benedetti, Mario. “El amor y la muerte, esas certezas”. *Idea Vilariño. La vida escrita*. Por Idea Vilariño. Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2008, págs. 60-67.
- Bravo, Luis. “La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia”. *Periódico de poesía*, núm. 42, 2011, s. pág. Web. 24 de noviembre del 2015.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando, y Germán Gullón, editores. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam, Rodopi, 1998.
- Canfield, Martha. “La proyección cósmica: Idea Vilariño”. *Configuración del arquetipo*. Firenze, Opuslibri, 1988, págs. 69-94.
- Dolar, Mladen. “¿Qué hay en una voz?”. Traducido por Ana Cecilia González, *Psicoanálisis y sociedad*, Archivo de textos, 2014, págs. 1-32. Web. 15 de abril del 2016.
- . *Una voz y nada más*. Traducido por Daniela Gutiérrez y Beatriz Bignoli, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Garbatzky, Irina. “Un objeto ausente, problemas para pensar la *performance* de poesía”. *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Editado por Américo Cristófalo, Jerónimo Ledesma y Karina Bonifatti, Universidad de Buenos Aires, 2010, págs. 814-818. Web. 24 de noviembre del 2015.
- Gregorich, Luis. Introducción. *Poesía completa*. Por Idea Vilariño, Montevideo, Cal y Canto, 2012, págs. 7-12.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Prólogo de Idea Vilariño. Editado por Alicia Migdal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Italiano, José Ángel. *El placer granulado de la voz. La poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (Una breve aproximación, 1830-2000)*. Montevideo, Ediciones del Cementerio, 2014. Web. 24 de noviembre del 2015.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Traducido por José Arancibia Martín, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Larre Borges, Ana Inés. “Los paraísos perdidos”. *En lo más implacable de la noche*. Por Idea Vilariño, Buenos Aires, Colihue, 2013, págs. 7-26.
- Megget, Humberto. *Nuevo sol partido*. Montevideo, Número, 1952.
- Milone, María Gabriela. “Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética”. *Outra travesía*, núm. 15, 2013, págs. 37-55.
- Monteleone, Jorge. “Idea del No”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 45-59.
- . “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín*, núm. 7, 1999, págs. 147-153.
- Parra del Riego, Juan. *Nocturnos y otros poemas*. Montevideo, Siete Poetas Hispanoamericanos, 1965.
- Peyrou, Rosario. “Decir no”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 23-34.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía, 2011.

- Rama, Ángel. “Mujer con toda voz”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 37-42.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina Editorial, 2000.
- Vilaríño, Idea. *Cielo cielo*. Montevideo, Número, 1947.
- . *Conocimiento de Darío*. Montevideo, Arca, 1988.
- . *Diario de juventud*. Editado por Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, Montevideo, Cal y Canto, 2013.
- , editora. *Nocturnos, polirritmos de Juan Parra del Riego*. Montevideo, la Banda Oriental, 1998.
- . *El Nocturno de José Asunción Silva*. Montevideo, Cal y Canto, 2000.
- . *El tango cantado*. Montevideo, Calicanto, 1981.
- . *Grupos simétricos en poesía*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958.
- . *Idea Vilaríño. La vida escrita*. Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2008.
- . *Idea Vilaríño / Poesía 1947-1991*. Montevideo, Ayuí/Tacuabé, 2004. CD.
- . *Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Número, 1950.
- . *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*. Montevideo, Arca, 1986.
- . *La poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Técnica, 1978.
- . *La suplicante*. Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1945.
- . *Las letras de tango*. Buenos Aires, Schapire, 1965.
- . *Literatura bíblica: el Antiguo Testamento*, Montevideo, Técnica, 1976.
- . *Los salmos*. Montevideo, La casa del estudiante, 1974.
- . *No*. Buenos Aires, Calicanto, 1980.
- . *Nocturnos*. Montevideo, Número, 1955.
- . *Pobre mundo*. Montevideo, Banda Oriental, 1966.
- . *Poemas de amor*. Montevideo, Número, 1957.
- . *Poesía completa*. Montevideo, Cal y Canto, 2012.
- . *Poesía (1945-1990)*. Montevideo, Cal y Canto, 1994.
- . *Por aire sucio*. Montevideo, Número, 1950.

Sobre el autor

Enzo Cárcano es profesor, licenciado en Letras y corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires). Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILA, UBA) y doctorando en Letras en la USAL. Actualmente, trabaja en esta misma institución como investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) y como profesor de Teoría Literaria. Es secretario de redacción de la revista *Gamma* (Escuela de Letras, USAL) y miembro del comité ejecutivo de la colección *La vida en las Pampas*, que dirige la doctora María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. Entre sus actividades más recientes, coeditó, junto con la doctora Lojo, el libro *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, EUNSA, 2017).

“Un poema es una cosa que será”. Visceralidad, metalenguaje y renovación de la ruptura en Juan Gelman

Renata Pontes

Temple University, Filadelfia, Estados Unidos

renata.pontes@temple.edu

Este artículo propone un acercamiento a la poética de Juan Gelman desde algunos ejes centrales de su escritura. Considerando la correlación entre visceralidad y metalenguaje, sustentamos que sus textos renuevan la ruptura bajo una dialéctica entre destrucción y composición creativa. Este procedimiento conecta su proyecto intelectual con las prácticas vanguardistas de Vicente Huidobro y Vladimir Maiakóvski. Nuestro objetivo es reforzar “una toma de partido por la materialidad estético-lingüística como elemento fundamental y emancipador de la palabra” (Milán 10) desde la escritura del poeta argentino. La poesía de Gelman enfatiza que la imbricación entre vida y lenguaje no solo estimula la circunstancia y condición de la palabra a través de lo político, sino que refuerza las correspondencias entre el discurso poético y las demás formas de vivencia, asegurando que la percepción estética es inmanentemente social, y que la realidad de la lengua también da lugar a nuevas concepciones de mundo.

Palabras clave: Juan Gelman; renovación; inmanencia; percepción poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Pontes, Renata. “Un poema es una cosa que será’ Visceralidad, metalenguaje y renovación de la ruptura en Juan Gelman”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 89-130.

Artículo original. Recibido: 21/02/17; aceptado: 09/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.



“A Poem is Something That Will Be”. Viscerality, Metalanguage, and Renewal of Rupture in Juan Gelman

The article proposes to explore the poetics of Juan Gelman through some of the central aspects of his writing. Taking into account the correlation between viscerality and metalanguage, we argue that his texts renew the tradition of rupture, on the basis of the dialectical logic of destruction and creation. This approach connects his intellectual project with the avant-garde practices of Vicente Huidobro and Vladimir Mayakovski. Our objective is to reinforce the “position in favor of aesthetic-linguistic materiality as a fundamental element that emancipates the word” (Milán 10), on the basis of the Argentinean poet’s writing. Gelman’s poetry underlines that the intimate connection between life and language not only stimulates the circumstance and condition of the word through the political; it also reinforces the correspondence between poetic discourse and other forms of life experience, affirming that aesthetic perception has an immanent social dimension, and that the reality of language also gives rise to new conceptions of the world.

Keywords: Juan Gelman; renewal; immanence; poetic perception.

“Um poema é uma coisa que será”. Visceralidade, metalinguagem e renovação da ruptura em Juan Gelman

Este artigo propõe uma aproximação à poética de Juan Gelman a partir de alguns eixos centrais de sua escrita. Considerando a correlação entre visceralidade e metalinguagem, defendemos que seus textos renovam a ruptura sob a lógica dialética entre destruição e composição criativa. Esse procedimento conecta seu projeto intelectual com as práticas vanguardistas de Vicente Huidobro e Vladimir Maiakóvski. Nosso objetivo é reforçar “uma tomada de partido pela materialidade estético-linguística como elemento fundamental e emancipador da palavra” (Milán 10) desde a escrita do poeta argentino. A poesia de Gelman enfatiza que a imbricação entre vida e linguagem não só estimula a circunstância e a condição da palavra através do político, mas também reforça as correspondências entre o discurso poético e as demais formas de vivência, garantindo que a percepção estética é imanentemente social e que a realidade da língua também dá lugar a novas concepções de mundo.

Palavras-chave: imanência; Juan Gelman; percepção poética; renovação.

La poesía —toda—
es un viaje a lo desconocido.

La poesía,
es como la extracción de un radio.

Un año de labor,
para sacar un gramo.

Extraer una sola palabra de radio,
entre mil toneladas,
de palabras de materia.

Vladimir Maiakovski, “Conversación sobre la poesía
con el inspector de impuestos a la literatura”

EN SU SEGUNDO POEMARIO, *El juego en que Andamos* (1956-1958), Juan Gelman asegura que “la poesía es una manera de vivir”. Sustentando esta concepción poética a lo largo de cincuenta años de escritura, recuerda —al recibir el Premio Cervantes en el 2007— las palabras de la poeta rusa aniquilada por el estalinismo, Marina Tsvetaeva: “El poeta no vive para escribir. Escribe para vivir” (“Discurso”). Con esta afirmación, Gelman se refiere a la correlación de la vida con la poesía, tema central en su obra, como explica durante una entrevista a Mario Benedetti:

Si me preguntás si me quiero comunicar te contesto que sí; si me preguntás si estoy dispuesto a sacrificar algo para comunicarme, te digo que también. Pero lo que estoy dispuesto a sacrificar para esta comunicación no es cuestión poética, sino cuestión de vida. Y en la medida en que vitalmente eso se resuelva, pienso que se va a resolver en mi poesía. Pero de ninguna manera pienso renunciar a lo que aparentemente pueda ser difícil de entender [...]. Me gustaría que mi poesía fuera cada vez más honda en cuanto a reflejar la realidad, y lo maravilloso que la realidad tiene.

De acuerdo con Gelman, las inmanentes correspondencias entre escritura y vivencia expanden el sentido del hacer poético, que puede ser considerado como *comunicación, oficio, concepción de mundo, amo implacable, dolores*

ajenos, rostros oscuros, entre otros conceptos. Además, desde su perspectiva, la visceralidad de la poesía se compara a la de otros sentimientos primarios, como se observa en *Valer la pena*:

EL TAJO

La poesía no hace
que algo suceda, dijo W. H. Auden.
Apenas sobrevive, dijo.
No dijo por qué. Sobrevive como
sobrevive la imposibilidad. Es decir, nuestro amor,
o el bisonte que hace cruces en la arena
olvidado de sus dientes de leche.
Es bello eso. Significa que
el frío de conocerse
puede tener otro destino.
Lo que nadie dijo
está bajo las máscaras
que la verdad necesita.
Mis ganas de dar besos y palabras
son un cuarto muy grande donde
se sienta absurdamente el corazón.
Es decir, sobrevive.
En el tajo de sus corrientes extrañas. (23)

Superviviente y tenaz, en Gelman, la poesía es un destino inalienable y su experiencia mantiene —como el amor— cierto grado de intangibilidad. Al mismo tiempo, una trayectoria dedicada a la escritura confirma el potencial, inagotable, de crear nuevos mundos a través de lo poético.

Aspecto extensamente analizado por la crítica literaria, la imposibilidad de separar vida y poesía ha estimulado diversas lecturas que consideran desplazamientos personales, sobre todo el exilio, como determinantes en la obra del poeta argentino. Sobre el tema, Aníbal Salazar Anglada, en *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*, observa que muchas veces se establece una relación opuesta entre el proceso de canonización de un autor y la comprensión y divulgación de sus méritos literarios, razón fundamental de este mismo merecimiento: “Sucede esta desproporción cuando la persona

del escritor, equívoca metonimia de sus textos, deviene símbolo, y el símbolo termina por desplazar al meritaje que lo crea y sostiene” (17). Diferenciándose de este punto de vista, estimula establecer distancia frente a las circunstancias de la vida personal del poeta —que no quitan ni añaden valor a su poesía— y superar la recalcada definición de su obra como una “poética del dolor”. De acuerdo con Anglada, la interpretación dirigida a un “género” termina por simplificar la apreciación poética, pues el privilegio del aspecto biográfico desatiende “las calidades formales, la profusión de la imagen vanguardista y el registro de voces dramáticas que hacen de Gelman un poeta hartamente complejo” (18). Demostrando la misma preocupación, el escritor advertía: “el tema no es el poeta, es la obra” (Gelman, “Discurso”).

En consonancia con este punto de vista, en una reciente antología del Ministerio de Educación de Argentina, *Colección Juan Gelman: Libros de poesía*, Jorge Boccanera destaca la dialéctica entre extrañeza y convicción, vivencia y praxis poética que estimula su escritura: “Entre sus múltiples aportes figura el modo de enlazar la perplejidad y la certidumbre, y el modo en que coexisten la experimentación formal con la mirada crítica sobre el tiempo que le tocó vivir” (13). Considerando esta perspectiva, es posible inferir que la poesía de Gelman pone en marcha una proliferación de significantes que acompaña no solo la diversidad de su experiencia, sino también, una perspectiva dinámica sobre el lenguaje y la realidad en curso. La expansión del acto poético en un despliegue infinito problematiza una lectura simplista de la relación entre escritura y política, en que la práctica militante reflejaría un tratamiento reductivo de los temas. A contrapartida, en la escritura de Juan Gelman, se destaca una política de la palabra en la cual el cuestionamiento de los sentidos comunes de la sociedad se entrelaza con la constante invención del procedimiento estético.

Entre los diversos caminos analíticos que la extensión y diversidad de su obra estimulan, consideramos enriquecedor entrecruzar la escritura de Gelman con algunos movimientos que el vanguardista chileno, Vicente Huidobro, y el futurista ruso, Vladimir Maiakovski, ponen en evidencia. Con este propósito, indicaremos puntos de encuentro entre los poetas, con foco en las estrategias de apropiación verbal y la metapoética que contienen sus escritos. En este sentido, un primer punto de intersección, el énfasis en la energía arrebatadora de la poesía, que aflora tanto fuerza como padecimiento, emerge en Juan Gelman en “Poema”, de *Velorio del solo*:

Como el amor, como el amor insistes,
nada puede alejarte,
ni la piedra más dura que tiro contra mí
Vienes, golpeas, pie ligero,
como el amor asciendes,
dicha pura,
oleaje de la oscura desconocida maravilla.
Bajo un día de verano clausura de la sombra
entre un ruido de rostros probables moriré,
solo de ti, solo de ti, pasión del mundo, poema. (*Obra poética* 79)

Si en Gelman la insistente comparación con el amor sugiere que la vitalidad de la poesía también provoca desasosiego y muerte, “el poder de la tumba” y la intensidad de lo contradictorio se manifiestan como un importante eje en Vicente Huidobro, en su poemario *Altazor o el viaje en paracaídas*:

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto.

Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo.

Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.

Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero:

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía. (11)

En homología, los coetáneos poemas de Maiakovski expresan la visceralidad del acto poético, en intrínseca relación con vivacidad y padecimiento:

La clase obrera
vibra en nuestras palabras,
y nosotros,
somos proletarios

motores de la pluma.
La máquina del alma
se gasta con los años.
Y entonces dicen,
al archivo
se acabó,
ya es tiempo.
Se ama menos,
se atreve menos,
y mi frente,
con el tiempo,
ya no horada las murallas.
Y viene entonces,
la más terrible de las amortizaciones,
la amortización,
del alma y del corazón.
Y cuando
el sol,
agrandado y toruno
se levante en el porvenir
sin lisiados ni mendigos,
yo ya estaré podrido,
muerto bajo una tapia,
junto a decenas de mis colegas. (*Obras escogidas* 73)

No obstante, con estas correspondencias no sugerimos una influencia de los vanguardistas de la primera mitad del siglo xx en el proceso de composición de Gelman. Así como no nos interesa abordar su poesía desde su trayectoria personal, tampoco buscamos definir la “génesis” de su escritura a través de movimientos estéticos anteriores.

Desde otra perspectiva, respetando la relación de los escritores con su contexto o, en otras palabras, su intervención como sujetos históricos, nos interesa recuperar la trascendencia temporal de determinados procedimientos estéticos. En este sentido, en *La vibración del presente*, Noé Jitrik pondera la relevancia del principio de la ruptura, un requisito constante en todo vanguardismo, como su elemento definidor. Como asegura, el gesto

inconformista ya estaba presente en escritores que anteceden el movimiento, como en la poesía de Lautréamont. Ante esta constatación, Jitrik propone que la postura innovadora sea leída como elemento y no condición de producción, lo que implica reemplazar el sustantivo *vanguardia* por el adjetivo *vanguardista*, aplicable a toda experiencia tendiente a alterar ciertos códigos (8). Esta redefinición expande el concepto de vanguardismo y favorece otras aplicaciones, más allá de las demarcaciones de época. Desde este punto de partida, el investigador argentino indica la renovación literaria como una fatalidad de la visión vanguardista, la cual implica dos tipos de operación del lenguaje: a) *des-trucción*, prosódica, sintáctica y semántica; b) *des-cubrimiento* de lo que está encubierto, oculto, adulterado por la cultura contra la cual se lucha. La intencional oposición a los fundamentos artísticos anteriores conlleva una dialéctica implícita puesto que “toda destrucción incluye su contrario”. Como sigue argumentando: “El trabajo verbal canaliza dos perspectivas principales de la estrategia vanguardista —innovación y mundo nuevo— pero los caminos que se siguen son a la vez dobles: 1) intuición; 2) análisis y establecimiento de procedimientos” (12).

Este posicionamiento nos interesa, en primer lugar, porque percibimos en la escritura de Juan Gelman, Vicente Huidobro y Vladimir Maiakovski el “ímpetu renovador” y la búsqueda de un mundo nuevo que, desde los viejos códigos, no se puede descubrir (en su doble acepción de hallar y revelar). La investigación de Jitrik también nos ayuda a esclarecer las apropiaciones verbales en que conviven, simultáneamente, principios de destrucción y composición poética. Asimismo, los poetas referidos expresan una convivencia entre factores subjetivos y objetivos en el proceso de creación.

Otro aspecto significativo del análisis de Jitrik se refiere al nivel sintáctico. Sobre el tema, considera que el creacionismo —al modo de Vallejo o Huidobro— transmite una “remodelación del significante mediante una trituración”(17) que, recurriendo a una compleja operación de superposición con el orden de la materialidad sonora o gráfica (en contraposición al *logos* dominante), alcanza lo ininteligible. Al nivel semántico, las poéticas vanguardistas pueden definirse como relación entre restos de tradición y elementos provistos por la modernidad social (17). Esta perspectiva dialéctica contribuye a pensar los complejos enfrentamientos —estéticos y políticos— que promueven estos escritores en la construcción de un lenguaje nuevo. Sobre los intercambios entre vanguardismo y política, Jitrik discute cómo

estas correspondencias justifican la posición estratégica que mayormente asumen los movimientos. Esta imbricación explica que, en sus diversas manifestaciones, los vanguardismos busquen realizar un análisis de la cultura desde una lógica transformadora:

La índole del problema es esta: por lo pronto, la voluntad de cambio que caracteriza al vanguardismo parece no solo estar en una relación de homología, con proyectos políticos que también persiguen el cambio, sino también destinada a entroncarse con ellos. No es de extrañar, en consecuencia, que la mayor parte de las manifestaciones de la vanguardia se hayan declarado de “izquierda”, que sus integrantes hayan practicado, incluso, política de izquierda y que los manifiestos literarios hayan introducido casi siempre una dimensión política en la interpretación final de los alcances de su proyecto. (9)

Este argumento nos remite a la categórica conclusión de Gelman en “Confianzas”, del poemario *Relaciones* (1973):

[...] se sienta en la mesa y escribe
“con este poema no tomarás el poder” dice
“con estos versos no harás la revolución” dice
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice
y más: “esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán”. (*Obra poética* 379)

Al mismo tiempo, ¿la consideración pesimista no recuerda los versos del futurista ruso para quien creación poética y actividad militante eran destinos inalienables? Con su persistente aproximación que se mueve entre la labor del poeta y las demás formas de trabajo, en “¡A casa!”, Maiakovski apuesta por la función política y social de la poesía:

Los proletarios,
vienen al comunismo,
desde abajo,
desde los bajos,

mineros,
de la hoz,
y el martillo.
Yo,
me arrojé del cielo poético al comunismo,
porque sin él,
no tengo amor.
[...] Yo, en realidad,
me siento una máquina soviética,
que elabora dicha.
Yo quiero,
que la pluma,
se equipare a la bayoneta,
que del trabajo de hacer versos,
como de la producción del hierro y acero,
haga informe en el Ejecutivo
el camarada Stalin,
diciendo:
Hemos superado el nivel.
de las más altas normas para hacer versos,
sobrepasando,
la producción de anteguerra,
en todas las Repúblicas de la Unión Soviética. (*Obras escogidas* 49)

En el poema de Huidobro también es posible escuchar los ecos de una urgencia política. En este sentido, “Canto I” de *Altazor* se sitúa en el emblemático contexto entre guerras y reivindica la importancia del obrero:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid venid os esperamos porque sois la esperanza

La única esperanza
La última esperanza. (21-22)

Sin embargo, los importantes cruces entre lenguaje y política en la poesía de Gelman, Huidobro y Maiakovski no se reducen a un tratamiento temático en el cual se percibe la relevancia de la actividad obrera, militante o la necesidad de dar cuenta de las contingencias del momento histórico en una —abismal y por veces desoladora— pregunta sobre el lugar del hombre en el mundo desde la acentuada caída de *Altazor*, por ejemplo. En el caso de Juan Gelman, Jorge Boccanera llama la atención sobre cómo los términos *cuestión* y *juego*, presentes en los títulos de sus primeros libros (*Violín y otras cuestiones* y *El juego en que andamos*), remiten a un asunto a resolver y a un empeinado ejercicio de cuestionar, de interpelar la realidad: “Ese ‘juego’ designa una marca que, más allá de los ribetes lúdicos, revela una entrega; un ‘jugarse’ tanto por las convicciones sociales como por las audaces búsquedas expresivas” (*Colección* 13). En el prólogo de la colección que homenajea al poeta argentino y recupera la importancia de su obra, se destaca que lo poético, además de romper con los modos tradicionales de atesoramiento del conocimiento y motivar la producción de un espacio colectivo de aprendizaje, contribuye a una ética de la lectura y la escritura:

La producción de un saber así implica el reconocimiento de una potencialidad que estaba allí sin saberlo en todos nosotros. [...] La poesía interpela, cuestiona y abre, de la mano de cada autor, nuestra visión sobre el mundo. No nos dice cómo deberían ser las cosas sino simplemente que podrían ser de otro modo. (11)

Las afirmaciones no difieren de un sentido de lo poético en que misterio, ubicuidad y conexión con la realidad aparecen en constante convivencia. En *Valer la pena*, Gelman llama la atención para los tres aspectos:

¿CÓMO?
¿Cómo sabe Andrea que la poesía no tiene cuerpo, no
tiene corazón
y en su hálito de niña pasa o puede pasar
y habla de lo que siempre no habla?

En la boca cuaja el mundo y a la luz
de pasados que Andrea ignora para nunca
su memoria es una casa nueva
donde otros rostros vivirán,
otros amaneceres, otros llantos.
Mejor así.
Todo lo que se hunde ahora, este tiempo que se
disuelve,
serán para ella páginas amarillentas olvidables.
Un día sabrá que existieron como ella misma,
entre lo imaginario y lo real.
¡Ah, vida, qué mañana
cuando termines de escribir! (40)

Desde la mirada de Gelman, el carácter intangible de la poesía no neutraliza la voluntad de romper con el *statu quo* del lenguaje y, simultáneamente, realizar una crítica de la realidad social. En esta dirección apunta su discurso durante la entrega del Premio Cervantes, el cual al inicio presenta una visión pesimista sobre la factibilidad de lo poético en un mundo marcado por infortunios:

A la poesía hoy se premia, como fuera premiada ayer y aun antes en este histórico Paraninfo donde voces muy altas resuenan todavía. Y es algo verdaderamente admirable en estos *Dürftiger Zeite*, estos tiempos mezquinos, estos tiempos de penuria, como los calificaba Hölderlin preguntándose *Wozu Dichter*, para qué poetas. ¿Qué hubiera dicho hoy, en un mundo en el que cada tres segundos y medio un niño menor de cinco años muere de enfermedades curables, de hambre, de pobreza? Me pregunto cuántos habrán fallecido desde que comencé a decir estas palabras. Pero ahí está la poesía: de pie contra la muerte. (“Discurso”)

En los últimos párrafos, después de recordar cómo Lope de Vega mostraba, desde sus creaciones verbales, un castellano vivo, Gelman asegura que “la lengua expande el lenguaje para hablar mejor consigo misma”. Este potencial de permanente transformación no solo colma de sentido el hacer poético, sino que también lo conecta con la realidad:

Esto exige que el poeta despeje en sí caminos que no recorrió antes, que desbroce las malezas de su subjetividad, que no escuche el estrépito de la palabra impuesta, que explore los mil rostros que la vivencia abre en la imaginación, que encuentre la expresión, que les dé rostro en la escritura. El internarse en sí mismo del poeta es un atrevimiento que lo expone a la intemperie. Aunque bien decía Rilke: “[...] lo que finalmente nos resguarda / es nuestra desprotección”. Ese atrevimiento conduce al poeta aun más adentro de sí que lo trasciende como ser. Es un trascender hacia sí mismo que se dirige a la verdad del corazón y a la verdad del mundo. (“Discurso”)

Este llamado a una experimentación con el lenguaje capaz de expandir y desbordar la subjetividad, entrelaza la materialidad de la poesía con la del mundo. Al observar la significación profunda de la forma estética y la proliferación de significantes que descolocan contenidos previstos en la escritura de Gelman, Huidobro y Maiakovski, sugerimos un diálogo entre el proceso de composición de los poetas y la teorización desarrollada por la llamada sociología del arte. En esta perspectiva, es relevante pensar la relación entre literatura y realidad desde el debate del término *realismo* que, vinculado a una corriente estética mayoritaria en el siglo XIX, ha difundido el ideal de que el arte es capaz de ofrecer una copia fiel de la vida, buscando el máximo de verosimilitud posible. Difiriendo de esta posición, Roman Jakobson observa que el procedimiento —mediador inevitable—, determina la composición y, en igual medida, el acto perceptivo, denotando que la concepción de un realismo responde a principios artísticos arbitrarios determinados por la tradición (71-72). Al comentar la presencia de un sentido de realismo o verosimilitud en la palabra poética de Gelman, Antonio Gamoneda asegura que:

El realismo no es más que una simple opción estilística que pueden adoptar la literatura y cualquiera otra especie de arte; la verosimilitud no es otra cosa que simple semejanza con la verdad. Se trata, pues, de formaciones secundarias perfectamente prescindibles para Gelman, que no necesita del realismo convencional porque su propia poesía es, ella misma, una realidad. (81)

A diferencia, defiende la noción de *poesía viviente* como aproximación a la escritura del poeta argentino:

Me siento mejor diciendo de una vez que la naturaleza de la poesía de Gelman es la vida misma, y que lo que yo veo sobre el papel no es otra cosa que un desprendimiento de esa “vida misma”, un despojamiento al que Gelman la somete. ¿Para qué? Para ser viviente (él y otros, él con otros) ante el espacio de la muerte. (81)

En consonancia con este cuestionamiento, la relación inmanente entre poesía y vida en los poetas estudiados no se refiere a una búsqueda de lo verosímil o al ímpetu de desciframiento de la realidad. En otra dirección, en Maiakovski también se mantiene el misterio de la poesía y, al mismo tiempo, se remarca el arduo trabajo con las palabras:

La poesía,
—toda—
es un viaje a lo desconocido.
La poesía,
es como la extracción del radio.
Un año de labor,
para sacar un gramo.
Extraer una sola palabra de radio,
entre mil toneladas,
de palabras de materia prima.
Pero,
como ceniza caliente,
son estas palabras ardientes,
junto a la humeante,
palabra bruta.
Estas palabras,
ponen en movimiento,
millares de años,
y millones de corazones. (*Obras escogidas* 71-72)

En correspondencia con las afirmaciones de Gelman sobre los intercambios entre mundo interior y exterior, la capacidad de intervención política del lenguaje aparece, en los versos del futurista ruso, como una extensión de los afectos más íntimos. Esta confianza en la conjunción entre sentimiento y lucha

se verifica en “150.000.000”. El emblemático poema, publicado inicialmente sin firma, buscaba destacar al pueblo como protagonista de la revolución y reforzar el llamado explícito a una escritura colectiva de la poesía:

150.000.000 son el autor de este poema.

La bala. —

es su ritmo

La rima, —

el fuego rodando de edificio en edificio.

[...] ¡Balas,

más recio!

¡Contra esos blancos,

dorados!

¡Al montón,

que huyen!

¡Apunta,

parabéllum!

¡Eso mismo!

¡Desde el fondo del alma!

¡Con ardor,

calor,

hierro,

y luz!

¡Quema,

corta,

destruye,

incendia!

Nuestras piernas, —

son trenes relampagueantes.

Nuestras manos, —

polvo que abanica los campos.

Nuestras boyas, —

barcos.

Nuestras alas, —

aviones.

¡Ir!

¡Volar!
¡Navegar!
¡Deslizarse!
Así,
revisando todo el universo.
Cosa útil,
necesario,
sirve,
conservarla.
Lo inútil, —
¡al diablo!
¡Cruz negra!
¡Te vamos a acabar,
mundo romántico!
En vez de fe en el alma,
vapor,
electricidad.
En vez de mendigos,
¡embolsillad todas las riquezas del mundo!
Lo viejo,
matarlo.
¡Haced ceniceros con los cráneos!
En salvaje destrucción
barremos el pasado.
Por el mundo tronaremos el nuevo mito,
y pisaremos la tapia del tiempo.
Millares de arco-iris,
juntaremos en el cielo.
Con nuevas luces
los poetas, descubriremos,
los sueños y las rosas profanadas. (*Obras escogidas* 103-104)

Este poema colosal —que cuenta, originalmente, con más de mil setecientos versos— parece contener una crítica a la concentración del poder en manos de una burocracia partidista y los rumbos del gobierno soviético, lo que explicaría el sabotaje de su impresión por las Ediciones del Estado durante

un año. Como metáfora del llamado colectivo del poema, los primeros ejemplares en mimeógrafo fueron distribuidos y copiados a mano y máquina por centenares de personas que exigieron, junto con el autor, la publicación, que finalmente se dio en abril de 1921: “Más tarde fue una de las obras más aclamadas y publicadas en ediciones de tiraje millonario” (*Obras escogidas* 91). Sobre el debate metaartístico, superar el individualismo romántico implicaba exceder viejos mundos a través de la poesía. La dialéctica entre los cambios de estructura social y el arte como un medio concreto de expresión de la subjetividad humana ha suscitado innumerables debates. Al respecto, Leon Trotsky afirma, en sus consideraciones sobre el futurismo:

No es necesario demostrar que la separación del arte de otros aspectos de la vida social resulta de la estructura de clase de la sociedad. Su autosuficiencia, como si ella se bastase a sí misma, constituye el reverso de la medalla: la transformación del arte en propiedad de las clases privilegiadas. La evolución del arte, en el fondo, seguirá el camino de una creciente fusión con la vida, o sea, con la producción, las fiestas populares y la vida colectiva. (114)¹

En un gesto equiparable, Huidobro entreteje un áspero comentario sobre la vivencia moderna con la necesidad de romper con un uso tradicional del lenguaje, poniendo en marcha un juego de metáforas continuadas que adquieren nuevas funciones en *Altazor*. En este fragmento, es evidente cómo la pregunta por el hombre, sujeto colectivo, se combina con el cuestionamiento de las convenciones de la sociedad y del arte:

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quién
Por una flecha perdida del caos
Humano terreno desmesurado
Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados

1 Todas las traducciones del portugués son mías.

No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Anti poeta
Culto
Anti culto.
Animal metafísico cargado de congojas
Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
Solitario como una paradoja
Paradoja fatal
Flor de contradicciones bailando un fox-trot
Sobre el sepulcro de Dios. (31)

El despiadado escepticismo de *Altazor* —que nació a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo— se extiende a un constante objetar sobre la humanidad de que el personaje —por veces el propio “Vicente Huidobro” en el poema— no está exento, sino que aparece como ejemplo paradigmático. Sin embargo, al profundo pesimismo sobre la realidad se yuxtapone una radical experimentación con el lenguaje, que no solo pretende comenzar una nueva era del arte, evitando la imitación de la naturaleza —como preconiza en su temprano manifiesto anti-naturalista, *Non Serviam* (1914), acorde a los preceptos creacionistas—. Por momentos, *Altazor* también manifiesta plena confianza en el poder de transformación del lenguaje: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador” (15), asegura en el prefacio. En el mismo sentido que aparece en los poemas de Gelman y Maiakovski, el uso la palabra nueva, como un medio concreto y eficaz de actuación, despierta esperanzas de una radical trasfiguración del tabú en tótem, en diálogo con la campaña estético-política del modernista brasileño, Oswald de Andrade, en el *Manifiesto antropófago* de 1928. En este famoso escrito vanguardista, el llamado a la antropofagia —a la inversión de los valores sociales en curso desde el polémico concepto indígena— proponía superar la paradoja del hombre y su tabú, ilustrada en la batalla entre el amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista.

En “Final”, mencionado poema de *El juego en que andamos*, Juan Gelman constata:

La poesía no es un pájaro.

Y es.

No es un plumón, el aire, mi camisa
no, nada de eso. Y todo eso.

Sí.

[...] La poesía es una manera de vivir.

Mira la gente a tu costado.

¿Ama? ¿Sufre?

¿Canta?

¿Llora?

Ayúdala a luchar por sus manos, sus ojos, su boca, por el beso para besar
y el beso para regalar [...].

La poesía es esto.

Y luego, escríbelo. (*Obra poética* 42)

Como se percibe, la conexión con los sentimientos primarios y la vida se combina, en el poema, con la búsqueda de un lenguaje inconcluso a través de significantes en movimiento. La convicción de estas correspondencias en la poesía de Gelman estimula la siguiente intriga estético-social: ¿cómo la expansión enriquecedora de la lengua cobra una realidad concreta? Al abordar el tema, Pavel Medvedev recuerda que no pensamos mediante palabras y oraciones y que las formas del sistema de lenguaje no son meramente sintácticas. Asimismo, el discurso hablado o escrito no busca palabras en un diccionario, sino que se transmite como enunciado: “un eslabón de una cadena de la comunicación discursiva que viene a ser una postura activa del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y sentidos” (“El problema” 258). De acuerdo con la dialogística de la palabra, ni siquiera el lenguaje del poeta, propio y autosuficiente, evita una función social. Dialécticamente: “Una visión de mundo, una tendencia, un punto de vista, una opinión, siempre poseen una expresión verbal” (284); perspectiva que previene pensar el lenguaje como un sistema abstracto de formas normativas y lo considera como “una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo”

(110). En el mismo sentido, la palabra nunca es neutral, en cualquiera de sus aplicaciones: “Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones” (110).

Considerando esta perspectiva, es posible pensar nuevas aplicaciones de la conjunción propuesta por Gelman entre un “uso difícil de la lengua” y una práctica de la palabra como “la expresión más honda de la realidad”, como mencionaba en la entrevista a Mario Benedetti. Sobre el discurso político, por ejemplo, Eduardo Milán asegura que la escritura del poeta argentino nunca persiguió la conversión del poema en una proclama: “el acto de Gelman siempre creó las circunstancias, desde el lenguaje, para que el poema pudiera hablar de lo político. Lo político, entonces, no como ingrediente temático sino como acontecimiento dentro del poema” (10). De acuerdo con el crítico, este matiz representa una toma de partido por la materialidad estético-lingüística como elemento fundamental y emancipador de la palabra, lo que diferencia a Gelman de muchos de sus contemporáneos.

Para Miguel Dalmaroni, quien considera fundamental en el proceso de composición de Gelman, la relación con las organizaciones políticas que le proporcionaron un modelo de subjetividad y un modo de imaginarse en un mundo de lazos, relaciones y encuentros, la “politicidad” de su poesía consiste en un uso heterodoxo del idioma. Desde este punto de vista, es interesante verificar que, cuando Gelman alude a lo inusual del lenguaje, no se refiere a una dificultad de origen culta. Como constata el mismo Dalmaroni, en sus primeros libros, el trastrueque idiomático indica la voluntad de dar voz a los sujetos populares —como los albañiles inmigrantes italianos—, que le hace “deshablar” la lengua (*La palabra justa* 63). Posteriormente, al comentar el uso de neologismos en Cervantes, Gelman establece una correlación entre los desplazamientos estéticos y la actividad social de la poesía:

Esas invenciones laten en las entrañas de la lengua y traen balbuceos y brisas de la infancia como memoria de la palabra que de afuera vino, tocó al infante en su cuna y le abrió una herida que nunca ha de cerrar. Esas palabras nuevas, ¿no son acaso una victoria contra los límites del lenguaje? ¿Acaso el aire no nos sigue hablando? ¿Y el mar, la lluvia, no tienen muchas voces? ¿Cuántas palabras aún desconocidas guardan en sus silencios? (“Discurso”)

Practicando el mismo ejercicio de “agrandar el lenguaje”, *Altazor* libera la lengua y emancipa la percepción a través de novedades estéticas. El poema que, de acuerdo con Octavio Paz, es el experimento más radical de la era moderna —la épica de un poeta en los fluctuantes cielos del lenguaje— se opone a los valores tradicionales e interpela:

La eternidad se vuelve sendero de flor
Para el regreso de espectros y problemas
Para el mirage sediendo de las nuevas hipótesis
Que rompen el espejo de la magia posible
Liberación ¡Oh! Sí liberación de todo
De la propia memoria que nos posee
De las profundas vísceras que saben lo que saben
A causa de estas heridas que nos atan al fondo
Y nos quiebran los gritos de las alas
La magia y el ensueño liman los barrotes
La poesía llora en la punta del alma
Y acrece la inquietud mirando nuevos muros
Alzados de misterio en misterio. (28)

Aceptar el llamado a la liberación de todo también significa recibir activamente las nuevas imágenes que ofrece el poema: “todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos” (38), observa más adelante. En el “Canto V”, ante un lector familiarizado con sus radicales rupturas, *Altazor* invita a un campo inexplorado: la contemplación de una flor que se llama girasol y de un sol que se llama *giraflor*. Sin duda, el vanguardista chileno crea una forma particular de percibir mediante la singularización del lenguaje y del acto de recepción poética; doble gesto que, para el primer formalismo ruso, favorece la facultad de lo propiamente artístico: “El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte*” (Shklovsky 84). El precioso epígrafe de *Violín y otras cuestiones* (1956) también contiene este principio constructivo al evidenciar tanto la encarnación material de la poesía como un eficaz juego de yuxtaposición de palabras:

Quién pudiera agarrarte por la cola
¡magiafantasmanieblapoesía!
¡Acostarte contigo una vez sola
y después enterrar esa manía!
¡Quién pudiera agarrarte por la cola! (Gelman, *Obra poética* 9)

En estos versos, tanto la apelación a lo corpóreo como el sugerente hermetismo poético son complementarios entre sí. Al promover una contundente renovación de su uso y romper con los sentidos comunes de la lengua, Gelman también daba lugar a nuevas formas de concebir el poema y, extensivamente, el lenguaje, en consonancia con significantes dinámicos y la función social de la poesía.

En búsqueda de una aproximación minuciosa a los principios constructivos de la poesía de Juan Gelman, observemos la primera estrofa de “Oficio”, publicado en *Violín y otras cuestiones*:

Cuando al entrar al verso me disloco
o no cabe un adverbio y se me quiebra
toda la música, la forma mira
con su monstruoso rostro de abortado,
me duele el aire, sufro el sustantivo. (*Poesía reunida* 35)

Como se percibe, el poeta (y el poema) se desplaza (o desarticula) al incorporarse al verso revelando cómo cuerpo y palabra soportan un lenguaje verbal y musical impreciso (no cabe un adverbio, se quiebra toda la música). Una forma frustrada también se impone y hace sufrir al sustantivo. El verbo —medio privilegiado de intervención en este poema— ya había sido reconocido, con todos sus poderes, en Maiakovski:

Verbo,
comandante en jefe,
de la fuerza humana.
¡March...!
Para que el tiempo no quede atrás hecho girones,
y únicamente
despeine los mechones de pelo alborotado. (*Obras escogidas* 44)

La pluralidad de sentidos en Gelman se verifica desde el uso del verbo *dislocar* que, en tres acepciones clásicas (sacar algo de lugar, torcer un argumento, hacer perder el tino o la compostura, según el diccionario de la Real Academia Española), da lugar a una sutil variación interpretativa y a la polisemia. Entre el segundo y tercer verso, el no-lugar del adverbio —cuya función es la modificación del verbo—, además de reforzar el desajuste, indica una ruptura y cierto “desconcierto” de la estructura del poema: “se me quiebra toda la música”. “La forma mira con su monstruoso rostro de abortado” y confirma el desarreglo. El encadenamiento pone en marcha una complementariedad radical entre forma y contenido.

Sobre este tema, Voloshinov, en “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”, polemiza con dos concepciones del hacer artístico. Primero, con una visión predominante en la lingüística que reproduce la “fetichización de la obra en tanto cosa” (246) y entiende la poética como un material organizado de cierta manera por la forma, restringiendo su discurso a un punto de vista estético abstracto. A la inversa, un sector del marxismo afirma la ruptura entre forma y contenido —entre teoría e historia— y defiende que el método sociológico solo es legítimo cuando la forma poética, enriquecida por el aspecto ideológico (por el contenido), comienza a desarrollarse en el marco de una realidad social exterior. En consonancia con la lingüística, este punto de vista considera la forma en sí misma: afirma su naturaleza propia y sus leyes específicas, artísticas, no sociológicas. Discordando con ambas perspectivas, Voloshinov argumenta que, aunque la ciencia de la ideología no aspire al rigor y a la precisión de las ciencias naturales, el método sociológico permite “el acercamiento más profundo posible” al estudio de un objeto estético, una vez que:

Las formaciones ideológicas son de naturaleza sociológica, y lo son de manera intrínseca e immanente. [...] El arte también es social de manera inmanente. El medio social extraartístico, cuando actúa sobre él desde el exterior, encuentra una resonancia interna inmediata. No son, por consiguiente, dos elementos extraños que actúan uno sobre el otro: una formación social actúa sobre otra formación social. Lo estético no menos que todo aquello que se relaciona con el derecho o el conocimiento, solo es una variante de lo social. Es por

ello que la teoría del arte solamente puede concebirse como una *sociología del arte*. (245-246)²

En el marco de su definición, Voloshinov discute, en el mismo ensayo, la dicotomía entre forma y contenido. Recordando la perspectiva formalista, asegura que la forma artística se realiza con la ayuda del material y se fija en él pero que, a la vez, lo supera en significación:

[L]a forma de una estatua no es la forma del mármol, sino la del cuerpo humano. Además, la forma eleva heroicamente al hombre representado, o bien lo “adula” o lo “rebaja”, es decir, expresa una determinada evaluación de aquello que representa. (256)

Siendo así, con la ayuda de la forma artística, el creador “toma una posición activa respecto del contenido” (Voloshinov 256). Este tópico, tan central en los debates de la teoría del lenguaje, también fue discutido por los críticos de Juan Gelman, y la separación entre forma y contenido es metonimia de las divisiones (y confusiones) que se establecen alrededor de su concepción poética.

Sobre el tema, el mismo Anglada recuerda cómo el escritor argentino —en uno de sus escritos periodísticos recogidos en *Miradas*— se apropia de una distinción de Raymond Chandler entre dos tipos de escritores: los que escriben historia y los que escriben escritura. En esta tipificación dual están cifradas, *grosso modo*, las dos corrientes estéticas que se conjugan en la poesía de Gelman: lo narrativo conversacional y la imagen pura obtenida con el trabajo de la palabra. Nos interesa especialmente este punto de vista ya que, al contrario de proponer el aislamiento de las características y reforzar la dicotomía entre “poesía comprometida” y “poesía pura” —que encarna la separación entre contenido y forma— Anglada asegura el entrecruzamiento de los dos aspectos.

En el mismo sentido, al recuperar la afirmación de María Negroni, que define la poesía de Gelman como una “epistemología del no saber”, Dalmaroni corrobora el sentido político de la “agramaticalidad” practicada por el poeta: “la mala concordancia, sufijar sin reglas, trastocar los morfemas, conjugar

2 Énfasis añadido.

irregularmente, invertir el género de los nombres” entre otros procedimientos, tendría que ver con la condición de inmigrante en su propia lengua y, al mismo tiempo, con el gesto político y social de hablar en un idioma no estandarizado y, por lo tanto, no “estatalizado” (“De aquel joven” 94). Este argumento alude a uno de los aspectos más estudiados en la obra de Gelman: su temprana filiación al Partido Comunista Argentino (PCA) y las resonancias directas de los acontecimientos políticos en su poesía, a pesar de su rápido desencanto de los principios estéticos del realismo socialista y, en seguida, de las directrices del Partido. Sobre el asunto, el mismo Dalmaroni indica que, aunque la poesía de Gelman se presente al público a partir de la voz autorizada de la poesía política, desde su primer libro el escritor comienza a oscilar “hasta deslizarse bien pronto en la paulatina composición de una lengua poética particular, que problematiza cualquier posibilidad de reconocimiento pero resulta —a la vez— de una *disonancia* legible” (92).³ Al abordar el tema, Mario Benedetti remarca:

En la poesía de Gelman (aún en los poemas de amor o de penuria), lo político y lo social están presentes como una atmósfera inevitable, pero es gracias al extraordinario nivel poético, gracias a su vuelo y a su palpitación, que esos hechos y relaciones se proyectan hacia el lector y lo aluden, transformándolo. Pocas veces se ha visto en la poesía latinoamericana una conjunción tan impecable de texto y contexto, de política y arte.

Para observar de cerca estos procedimientos, retomemos el análisis del poema “Oficio”. En la segunda estrofa se describe la vida de los pájaros. La actividad animal se confronta con la condición del poeta:

[...] pienso qué bueno andar bajo los árboles
o ser picapedrero o ser gorrión
y preocuparse por el nido y la
gorriona y los pichones, sí, qué bueno,
quién me manda meterme, endecasílabo,
a cantar, quien me manda. (*Poesía reunida* 35)

3 Énfasis añadido.

La agonía del escritor es un acto visceral: “agarrarme el cerebro con las manos, / el corazón con verbos, la camisa / a dos puntas y exprimirme” (35). Las asociaciones impensadas radicalizan el discurso del hacer poético y la literalidad intensifica el proceso de composición. Al tomar el cerebro con las manos —someter la racionalidad al tacto— y aproximar el corazón al verbo —que expresa acción o estado del sujeto— se invierte la función de los órganos vitales. Además, el uso verbal estimula juegos semánticos. La palabra *exprimir* aparece en cuatro acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española: 1) Extraer el zumo o líquido de una cosa, apretándola o retorciéndola; 2) Sacar de alguien o algo todo el partido posible; 3) Explotar a alguien, abusar de él; 4) Expresar, manifestar. La breve búsqueda semántica evidencia que los tres primeros sentidos —sacar lo máximo de algo o de alguien— se combinan con la idea de expresar, en este caso, la visceralidad poética:

[...]Quién me manda, te digo, siendo juan,
un juan tan simple, con sus pantalones,
sus amigotes, su trabajo y su
condenada costumbre de estar vivo. (*Poesía reunida* 35)

En este fragmento, en contraste con la simplicidad cotidiana, la angustia del poeta recuerda las primeras advertencias de Huidobro en *Altazor*:

La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.
Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir y dejamos el
aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a
respirarlo.
Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cenit al nadir porque
ese es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más
alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra.
Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella
y vamos cayendo.
Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmósfera, la rosa de
la muerte, despeñada entre los astros de la muerte. (14-15)

Vida y poesía: lo inevitable de estar vivo y de sufrir las miserias del hacer poético. Las palabras de Gelman, en su búsqueda interior, se entrecruzan con

el viaje pesimista de Huidobro en que el recorrido del cenit al nadir —dentro y fuera de ti mismo— es irremediable. Sin embargo, si “la fuerza atractiva de la muerte y del sepulcro abierto” (11) determina el ritmo, vertiginoso, de la caída, las reflexiones de *Altazor* no dejan de ponderar las condiciones del vivir: aquí, alcanzar una determinada altura prolonga la duración en la memoria de la piedra.

[...] quién me manda andar grávido de frases,
calzar sombrero imaginario, ir
a esperar una rima en esa esquina
como un novio puntual y desdichado. (*Poesía reunida* 35)

En esta estrofa, el sugerente “calzar sombrero imaginario” confunde las funciones de pies y cabeza y recuerda el vuelo imaginario de *Altazor*. En una profunda interpelación de autoconocimiento, Huidobro aconseja el hundimiento: “sin miedo al enigma de ti mismo”. El derrumbe, hasta “lo más bajo que se pueda” descender, incluye la infancia, la vejez, el fondo del infinito, del tiempo, de ti mismo y “caer de pies a cabeza”, invirtiendo el orden (habitual) de la caída, como observamos en este extenso fragmento:

Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios
Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
[...] Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces. (18-19)

La constante enumeración de la muerte culmina en el perecimiento de *Altazor* y del propio Huidobro: “Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente, antipoeta y mago” (72), que acentúa la crítica a la situación existencial del hombre. No obstante, la palabra siempre aparece como una salida a los modos convencionales de percepción y ofrece la esperanza de invertir los sentidos comunes, no solo de la lengua. Como constata el propio Huidobro —en consonancia con los presupuestos creacionistas que se contraponían a la idea de mimesis a través del arte— el poema: “no es realista, pero se hace realidad” (Ostrov 181). Sobre la dialéctica entre lenguaje y vida, la investigadora Andreas Ostrov destaca que la funcionalidad en *Altazor* ha despertado el interés crítico de búsqueda de totalidad, a pesar de la autonomía de cada una de las partes del poema. La pesquisa de un hilo conductor, capaz de sostener la unidad en la variedad de los siete cantos que lo componen, ha encontrado en el tema de la “caída”, en sus diferentes interpretaciones, un eje sobre el cual reflexiona Ostrov, en diálogo con la perspectiva de Saúl Yurkievich:

En virtud de la confluencia, hacia el final del poema, de la muerte del sujeto lírico y la destrucción del lenguaje, sujeto y palabra demuestran su interdependencia, su relación constitutiva. Sin lenguaje no hay subjetividad, ni deseo, ni movimiento posible. El viaje en paracaídas culmina con la desintegración simultánea del sujeto y del lenguaje. La caída por el espacio y la aniquilación del lenguaje forman parte de un mismo movimiento. En virtud

de esto, el movimiento descendente del viaje en paracaídas se homologa a un proceso de deconstrucción de la subjetividad, del lenguaje mismo y, por consiguiente, del orden social instaurado por este. (186)

No obstante, los versos del poema también conllevan una apuesta por la creación de mundos nuevos, desde la reorganización del lenguaje cotidiano:

[...] De su boca brota una selva
De su selva brota un astro
Del astro cae una montaña sobre la noche
De la noche cae otra noche
Sobre la noche del vacío. (Huidobro, *Altazor o el viaje* 71)

Con las innovadoras superposiciones de la lengua corriente, Huidobro pretendía cumplir con el programa de su “Manifiesto de manifiestos”: “Hay que ser un verdadero poeta para poder dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que maravillen. [...] El poeta es un motor de alta frecuencia espiritual, es quien da vida a lo que no tienen” (79).

Además, libre de *a priori*s y en dirección a lo impreciso, el poema contiene un llamado urgente a actuar, como se revela en el “Canto IV”, donde los motivos “no hay tiempo que perder” y “darte prisa darte prisa” definen el ritmo de la poesía:

Yo no tengo orgullos de campanario
Ni tengo ningún odio petrificado
Ni grito como un sombrero afectuoso que viene saliendo del desierto
Digo solamente
No hay tiempo que perder
El vizir con lenguaje de pájaro
Nos habla largo largo como un sendero
Las caravanas se alejan sobre su voz
Y los barcos hacia horizontes imprecisos
Él devuelve el oriente sobre las almas. (Huidobro *Altazor o el viaje* 70-71)

En Gelman, paralelamente, la batalla contra la normatividad de la lengua anima una voluntad radical de evasión:

[...] quién me manda pelear con la gramática,
maldecirme de noche, rechinar
fieramente, negarme, renegar,
gemir, llorar, qué bueno está el gorrión
con su gorriona, sus pichones y
su nido, su capricho de ser gris. (*Poesía reunida* 35)

En el desenlace del poema, el conflicto con la lengua corrobora el deseo de ser gorrión y de liberarse, con ayuda del trabajo manual, del “maldito gozo de cantar”:

[...] o ser picapedrero, óigame amigo,
cambio sueños y músicas y versos
por una pica, pala y carretilla.
Con una condición:
déjeme un poco
de este maldito gozo de cantar. (*Poesía reunida* 36)

“Arte poética”, de *Velorio del solo*, es un ejemplo paradigmático de cómo Juan Gelman conecta el hacer poético con los demás oficios estableciendo, a la vez, una fluida correspondencia entre lenguaje cotidiano y poesía. En estos versos, que refuerzan la importancia del metalenguaje en la escritura del poeta argentino, se defiende que la escritura implica un esfuerzo comparable al de un trabajo práctico:

Entre tantos oficios ejerzo este que no es mío,
como un amo implacable
me obliga a trabajar de día, de noche,
con dolor, con amor,
bajo la lluvia, en la catástrofe,
cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,
cuando la enfermedad hunde las manos. (*Poesía reunida* 69)

Asimismo, las condiciones de la poesía se determinan por el compromiso con el entorno social:

A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. (*Poesía reunida* 69)

A pesar de la visceralidad del proceso de composición —escribe con la sangre—, prevalece, como subraya Gelman, el carácter colectivo de la poesía: “Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (*Poesía reunida* 69), concluye categórico. La concepción alude al punto de vista de Voloshinov sobre la relación de la poesía con el medio social:

En el proceso de interacción global con su medio, el poeta recibe sus palabras y aprende a otorgarles determinadas entonaciones, *a lo largo de toda su vida*. Ya comienza a utilizar esas palabras y entonaciones en su *discurso interior*, con la ayuda del cual piensa y toma consciencia de sí, incluso cuando no se expresa. Es ingenuo creer que uno se puede apropiarse de un *discurso exterior* contrario a su *propio discurso interior*, a su propia manera de tomar consciencia verbal de sí mismo y del mundo. El estilo del poeta nace del estilo de su discurso interior (que escapa a todo control), y que es, a la vez, producto de toda su vida su social. (263)

Sobre las articulaciones entre lo poético y lo histórico-político, la investigadora Ana Porrúa recupera la perspectiva de César Fernández Moreno, quien plantea que la poesía:

[S]e apoya por igual en la vida y en el arte. Podrá acentuarse más o menos uno de estos términos, pero gira siempre alrededor del eje que los une: la poesía es comunicación de la vida de un ser humano, a través del arte, con la vida de otro hombre. (68-69)

Teniendo en cuenta este amplio espectro de discusión, Porrúa se refiere a una observación de Francisco Urondo, en una breve antología de la poesía argentina entre 1940 y 1960, de que el gesto de nombrar —sin comentarios, ni

ornamentos y casi sin adjetivos— corresponde a una actitud compartida por artistas e intelectuales frente al oficialismo, procesos políticos y compromisos concretos. Retomando a Voloshinov, quien considera “la obra poética como un poderoso condensador de evaluaciones sociales”, es importante demarcar que lo social es plenamente objetivo: no es más que la unidad material del mundo y de las condiciones reales de la vida que entra en el horizonte visual de los locutores (250). En estos términos, más tangible y concreta, la necesidad de expresión de Gelman se conecta con la realidad y subjetividad de un “nosotros”, sujeto histórico y colectivo.

Vladimir Maiakovski refuerza la comparación entre el hacer poético y las demás formas de trabajo en el poema “Conversación sobre la poesía con el inspector de impuestos a la literatura”, que empieza con una presentación en tono conversacional:

¡Ciudadano inspector!
Disculpe la molestia,
Gracias...
No se preocupe...
Me quedaré de pie.
Tengo un asunto para usted,
bastante delicado.
Se trata,
del lugar que deben ocupar,
los poetas,
en las filas obreras.
Entre los que gozan,
deberes y derechos,
estoy yo,
también multado por impuestos.
Usted me exige,
quinientos rublos por seis meses,
y veinticinco por no haber declarado a tiempo los derechos
Mi labor,
es semejante,
a cualquier otra.
Observe usted,

cuántas pérdidas hay,
cuántas reservas,
y cuántos gastos ocasiona mi material. (*Obras escogidas* 69-70)

Luego de este primer comentario, se explica detalladamente en qué constituye la dura actividad del poeta:

Usted,
naturalmente,
conoce,
ese fenómeno que llaman “rima”.
Es decir,
si el renglón termina con la palabra “padre”,
usted encontrará muy cerca,
la palabra “madre”.
A su juicio,
la rima,
es un cheque.
Hay que encontrarlo,
a toda costa.
Y buscas,
el detalle de sufijos y prefijos,
en el cofre vacío,
de las declinaciones,
o conjugaciones.
Tomas una palabra,
y tratas de meterla en la estrofa,
pero no entra.
Aprietas y se rompe.
Ciudadano inspector,
palabra de honor,
al poeta,
le llegan las palabras de a centavos. (70)

Más allá del contexto específico en que transcurre el poema, es sorprendente constatar la proximidad con la perspectiva de Gelman sobre el proceso de

composición: aquí, la palabra tampoco “cabe” y es notoria la pugna con la lengua. No obstante, a diferencia de la conversión en pájaro que propone Gelman, Maiakovski hace hincapié en la función social de la poesía que se transfigura en instrumento de lucha:

Hablando,
a mi manera,
le diré:
la rima,
es un barril,
un barril con dinamita,
y la estrofa es la mecha.
La estrofa encendida,
explota...
y vuela la estrofa,
por el aire y la ciudad.
¿Dónde se encuentra,
y en qué tarifa,
rimas que apunten,
y de golpe maten? (71)

Por otro lado, Maiakovski también pretendía demostrar el padecimiento existencial del poeta, su soledad y carga infinita:

Nuestra deuda,
es aullar con sirenas de bronce,
entre la niebla pequeño-burguesa,
y el hervidero de la tormenta.
El poeta,
es siempre deudor del universo,
y paga con sufrimientos,
las multas y los impuestos.
Yo contraí deudas,
con las calles de Broadway,
con los cielos de Bagdad,
con el ejército rojo,

con los jardines de cerezos del Japón,
y con todo aquello,
que aún no pude cantar.
La palabra del poeta,
es vuestra resurrección,
vuestra inmortalidad,
ciudadano inspector.
Al cabo de cien años,
entre pliegos de papeles,
tomaré una estrofa,
y haré rememorar este tiempo. (74)

Como se percibe, más allá de la pena, Maiakovski insiste en los resultados de una intervención social de la poesía. En correspondencia con estas afirmaciones, aspira, en la conclusión del poema, a un lugar en la sociedad obrera, corroborando las dificultades del oficio:

Al habitante de hoy,
envíalo a comprar un boleto de inmortalidad,
y calculando,
el efecto de los versos,
divida mi salario,
en trescientos años.
[...] Ciudadano inspector,
yo pagaré los cinco,
y todos los ceros que vienen después,
Yo en realidad,
lo que quiero,
es un lugar,
en la tierra de obreros y campesinos.
¡Y si usted cree,
que todo consiste,
en saber utilizar palabras ajenas,
entonces, camarada,
aquí está mi lapicera fuente,
y puede escribir solo! (75)

Maiakovski llevó a las últimas consecuencias la discusión trabada en este poema, que compone el ciclo “El arte y el papel del poeta en las filas obreras” de escritos sobre los efectos prácticos de la poesía y las formas de percepción que inaugura. En este sentido, no solo analizó públicamente el proceso de composición poética en el artículo “¿Qué escribe usted?”, publicado por el diario vespertino de Leningrado, *La gaceta roja*, en mayo de 1926. En una solicitud presentada al Departamento de Moscú, exigiendo que le rebajaran los impuestos, citaba como documentos programáticos este poema y el artículo “Cómo se hacen los versos”, escritos que caracterizaban las condiciones y las tareas del trabajo poético (*Obras escogidas* 69). De acuerdo con Claude Frioux, el futurista ruso realizó una revolución total en los medios de expresión de su país. Al suprimir la bisagra del cómo, introduce la metáfora en el propio cuerpo, en la sintaxis descriptiva del fenómeno, subrayando la materialidad permanente de su imaginación (Campos, Pignatari y Campos; Schnaiderman 23). Por otro lado, Boris Schnaiderman corrobora la relación entre el poema, los hechos y los textos escritos sobre este proceso, en que se desarrollan concepciones de un *pathos* antiburocrático, una constante en su obra. Sobre el uso de una lengua cotidiana tan particular y específica del momento histórico, destaca:

El vocabulario coloquial, cuya importancia Púchkin ya había subrayado en el inicio del siglo XIX, es empleado por Maiakovski con una libertad y riqueza, con una levedad imposible en épocas precedentes. [...] Pero no es solo el vocabulario que se impregna de coloquial en la obra de Maiakovski. La sintaxis también sigue el lenguaje hablado y llega a transgredir las reglas escolares de la gramática, cuando esto permite una mayor expresividad. (Schnaiderman 23-24)

Como se revela, la voluntad de inaugurar nuevos sentidos del lenguaje se extiende, en este caso, a una llamada de atención para la aplicación concreta y palpable de la poesía. Sin embargo, cuestionar el valor de un sublime estático y conservador, así como conectar lo poético con las contingencias y transformaciones de la sociedad proletaria, no anulan la excepcionalidad del poema como instrumento trascendente de expresión subjetiva: “Estas palabras, / ponen en movimiento, / millares de años, / y millones de corazones” (72), reitera. Como vimos, a semejanza de Maiakovski, Gelman y

Huidobro diseminan la antinomia dialéctica entre vitalidad y sufrimiento inherente al acto poético.

Viktor Shklovsky asegura que la esencia del desarrollo poético no es la acumulación y disposición de un material verbal y de imágenes *extrañas*. Tras mencionar una serie de ejemplos, concluye: “El objeto puede ser entonces: 1) creado como prosaico y percibido como poético; 2) creado como poético y percibido como prosaico” (79). Este punto de vista refuerza la perspectiva de los escritores sobre las correspondencias entre poesía y vida: la renovación social del lenguaje supone la ubicación material de la lengua cotidiana en lugares inesperados y las nuevas funciones que pasan a cumplir. Al mismo tiempo, el argumento de Shklovsky corrobora la idea de que el carácter estético del arte depende, fundamentalmente, del acto de percepción: “nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética” (79).

En la misma línea de pensamiento, Jan Mukarovsky sustenta que sin testimonios directos es casi imposible estimar lo “genéticamente intencional y no intencional” (17) en una composición artística. La dificultad de definir un punto de partida corrobora el ángulo del receptor como elemento clave de la “unidad semántica”. Dedicando especial atención a los intercambios entre la “autonomía” y la “realidad” de un objeto, discute como las inevitables interferencias de componentes externos convierten la obra (un signo autónomo) en una realidad inmediata: “una cosa”. Simultáneamente, su condición previa (de autonomía) le permite trascender y establecer una relación figurada con el entorno. La lucha permanente entre la semioticidad y la materialidad del arte —entre su efecto mediato e inmediato— produce un impacto semiótico, fruto de la unificación semántica. Mientras tanto, la base de “su realidad” es lo que se resiste a la cohesión o, en otras palabras, lo que es percibido como “no intencional”, de importancia decisiva, según Mukarovsky:

Solo la no intencionalidad es capaz de volver la obra tan misteriosa para el receptor como un objeto misterioso [...]. Solo la no intencionalidad, que prepara el terreno para las más variadas asociaciones en su naturaleza irregular, puede poner en movimiento la completa experiencia existencial del receptor, todas las tendencias conscientes e inconscientes de su personalidad,

en su contacto con la obra. Por todo esto, la no intencionalidad incorpora la obra de arte dentro de la esfera de los intereses existenciales del receptor y la dota de una urgencia inaccesible para un puro signo; debajo de cada rasgo del signo el receptor siente la intención de alguien distinto de sí mismo. Si el arte una y otra vez aparece al hombre como nuevo y usual, la causa primaria reside en la no intencionalidad percibida en la obra. Pero la intencionalidad también se renueva con cada nueva generación artística, con cada personalidad artística, e inclusive, en cierta medida, con cada nueva obra. (17)

Esta perspectiva no solo cuestiona las interpretaciones totalizadoras que definen un objeto artístico desde un género o estilo dominante. Al privilegiar la experiencia particular del receptor, la sociología del arte considera los elementos disonantes de una obra como igualmente válidos en el acto de percepción. Sin embargo, como sugiere el mismo Mukarovsky, el destino de toda “no intencionalidad” es establecer una relación fractal con la estructura artística, comenzar a ser percibida como su componente interno y “volverse intencional”.

Décio Pignatari —uno de los idealizadores de la llamada “nueva poesía concreta”, concebida entre los años cincuenta y sesenta en Brasil— asegura que el poema es forma y contenido de sí mismo: “la idea-emoción hace parte integrante de la forma, vice-versa. ritmo: fuerza relacional” (43). En diálogo con este punto de vista, las escrituras de Juan Gelman, Vicente Huidobro y Vladimir Maiakovski manifiestan una autoconsciencia sobre el lenguaje y la necesidad de luchar, incesantemente, contra sus sentidos comunes. Desplegando una relación inmanente entre poesía y vida, expresan la preocupación por conectar la renovación de la lengua con su función social y comunicativa. Al encarar la escritura desde una política de la palabra y creer en su capacidad de transformar la realidad, invitan a los lectores a experimentar lo insólito-productivo del acto poético, siguiendo el ímpetu de *Altazor* y de sus arrebatamientos de placer y agonía:

Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.
Un poema es una cosa que será
Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser
Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser

Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento
Si yo no hiciera, al menos una locura por año, me volvería loco. (11)

De acuerdo con Medvedev: “[L]as artes figurativas, al enseñarnos a ver, profundizan y amplían la zona de lo visible, de la misma manera, la literatura, al elaborar los géneros enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos, encaminados a conocer y a concebir la realidad” (214).

En estos términos, el desarrollo de los géneros literarios da lugar a relaciones recíprocas y enriquecedoras entre forma y contenido y, más extensivamente, entre lengua prosaica y poética. Asimismo, si “la realidad de un género es la realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística” (215), la percepción poética, como un discurso particular, se confunde con las demás formas de vivencia y de conocimiento de un receptor cualquiera. Como realidad objetiva, la dura labor poética y la lucha por romper con el *statu quo* invitan, desde la poesía de los renovadores en cuestión, a habitar lo innombrable, a aprender otro idioma y al encuentro con la materialidad exterior y de uno mismo, desde una experiencia única y activa con el lenguaje.

Al proponer nuevas formas de percepción y reflexionar sobre los límites y expansiones del hacer poético, Juan Gelman también pone en jaque la escritura como acto individual: “yo no escribí este libro en todo caso / me golpeaban me sufrían / me sacaban palabras / yo no escribí este libro entiéndalo” (*Cólera Buey* 35). Como un acontecimiento en sí —“la poesía gira en sus propios brazos”, afirma en el mismo poema— la escritura se expande, en Gelman, hace un hacer colectivo: “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno / dijo” (*Pesar todo* 264). Al mismo tiempo, la consciencia del momento histórico implica jugarse a la muerte, como sugiere en “El juego en que andamos” —“Si me dieran a elegir, yo elegiría / esta salud de saber que estamos muy enfermos, / esta dicha de andar tan infelices” (*Pesar todo* 24)—, antagonismo que resuena durante el recibimiento del Premio Cervantes, con la pregunta sobre la poesía en la sociedad contemporánea. La coherencia de empozar todo lo vivido y de afrontar el mundo —que, como en *Altazor*, le entraba por los ojos sembrados de angustia—, repercute en las escrituras de Huidobro y Maiakovski, quienes, así como Gelman, apelan al lenguaje poético, por antonomasia y contradicción, incesante máquina de renovación del alma.

Obras citadas

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago e Manifiesto da poesia Pau-Brasil”. *Revista de Antropofagia*, vol. 1, núm. 1, 1928: s. pág.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova, Ciudad de México, Siglo XXI, 1985, págs. 248-293.
- . “La palabra en la poesía y en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, págs. 93-117.
- Benedetti, Mario. “Las turbadoras preguntas de Juan Gelman”. *El País*, 5 de julio de 1987, s. pág. Web. 12 de junio del 2017.
- Campos, Augusto, Décio Pignatari, y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo, Duas cidades, 1975.
- Dalmaroni, Miguel. “De aquel joven poeta comunista: Una lectura desde los comienzos”. *Juan Gelman: Poética y gramática contra el olvido*. Coordinado por Aníbal Salazar Anglada, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 85-96.
- . *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile, Melusina, 2004.
- Gamonedá, Antonio. “Gelman: una sola y primera palabra”. *Revista Zurgai*, diciembre del 2008, págs. 81-83. Web. 27 de junio del 2017.
- Gelman, Juan. *Colección Juan Gelman: Libros de poesía*. Editado por Jorge Boccanera, Buenos Aires, Dirección Nacional de Políticas Socioeducativas, 2014.
- . *Cólera buey*. Valencia, 7i Mig, 1999.
- . “Discurso en la entrega del Premio Miguel de Cervantes”. *Página 12*, 24 de abril del 2008, s. pág. Web. 26 de junio del 2017.
- . *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1984.
- . *Pesar todo. Antología*. Compilado por Eduardo Milán, Ciudad de México, FCE, 2001.
- . *Poesía reunida*. Tomo I (1956-1980). Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- . *Valer la pena*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

- . *Altazor o el viaje en paracaídas*. Barcelona, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931.
- . “Arte poética”. *Vanguardistas en su tinta*. Pág. 65.
- . “Manifiesto de manifiestos”. *Vanguardistas en su tinta*. Págs. 66-81.
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Págs. 71-79.
- Jitrik, Noé. *La vibración del presente: Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. Ciudad de México, FCE, 1987.
- Maiakovski, Vladimir. *Obras escogidas. Poesías épicas*. Traducido por Lilia Guerrero, vol. 2, Buenos Aires, Platina, 1957.
- . *Poemas*. Editado y traducido por Boris Augusto Schnaiderman y Haroldo de Campos, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Medvedev, Pavel. “Los elementos de la construcción artística”. *El método formal en los estudios literarios*. Traducido por Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994, págs. 207-223.
- Milán, Eduardo. Prólogo. *Pesar todo*. Por Juan Gelman. Ciudad de México, FCE, 2001, págs. 7-18
- Mukarovsky, Jan. “Intencionalidad y no intencionalidad en el arte”. *Structure, sign and function: Selected Essays by Jan Mukarovsky*. Traducido por John Burbank, Peter Steiner y Mariela Torales. New Haven, Yale University Press, 1977, págs. 1-22.
- Ostrov, Andreas. “Altazor de Vicente Huidobro: La realidad en el lenguaje”. *Espacios de ficción: espacio, poder y escritura en la literatura*. Villa María, Eduvim, 2014, págs. 179-194.
- Porrúa, Ana. “Lecturas antológicas de Gelman: el poeta dividido”. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Coordinado por Aníbal Salazar Anglada, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 63-81.
- Salazar Anglada, Aníbal, coordinador. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 17-28.
- Shklovsky, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Págs. 77-98.
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Compilado por Tzvetan Todorov, traducido por Ana María Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Trotsky, León. “O futurismo”. *Literatura e revolução*. Río de Janeiro, Zahar, 2007, págs. 107-129.

Vanguardistas en su tinta. Editado por Cecilia Manzoni, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Voloshinov, Valentin. “El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica)”. Traducido por Jorge Panesi, *Vežda*, núm. 6, 1926, págs. 244-267.

Sobre la autora

Renata Pontes es candidata a doctora en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tiene una maestría en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Ha enseñado lenguas y literatura en Argentina y Chile. Actualmente enseña español en Temple University, Filadelfia, Estados Unidos. Ha participado de congresos internacionales como Latin American Studies Association (2017-2016), Caribbean Philosophical Association (CPA 2017), Associação Brasileira de Literatura Comparada (2016-2015), Congreso Internacional de Americanistas (2014). Ha publicado sobre las obras de Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y Clarice Lispector. Su trabajo ha aparecido en publicaciones como: *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile), revista *ÍSTMICA* (Universidad Nacional de Costa Rica), revista *Laboratorio: literatura & experimentación* (Universidad Diego Portales). La traducción al español y al inglés del *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade es su último proyecto de traducción en curso.

Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges

Lucas Martín Adur Nobile

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

lucasadur@filo.uba.ar

Este artículo aborda dos obras de escritores latinoamericanos que tienen como tema común el nazismo: “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. Partiendo del problema de la representación del mal, estudiamos las diversas estrategias que estos autores proponen para abordarlo. En primer lugar, los modos de construir a los nazis Otto Dietrich y eme, es decir, de representar “seres absolutamente perversos”. Analizamos luego el empleo de las notas al pie, que contribuyen a multiplicar la instancia narrativa e introducir la autorreflexividad en obras que parecen requerir alguna forma de distanciamiento. Por último, abordamos la intertextualidad bíblica, indagando las funciones específicas que tiene en cada texto. Buscamos abrir perspectivas sobre un problema central para la literatura contemporánea —la escritura del mal— y estimular los estudios sobre las obras literarias latinoamericanas que abordan las *Shoah*, y que, consideramos, no han recibido suficiente atención de la crítica.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; nazismo; intertextualidad bíblica.

Cómo citar este artículo (MLA): Adur Nobile, Lucas Martín. “Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y ‘Deutsches Requiem’ de Jorge Luis Borges”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 131-166.

Artículo original. Recibido: 28/07/16; aceptado: 24/01/17. Publicado en línea: 01/01/18.



Two Latin American Histories of Infamy. A Comparative Reading of *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco and “Deutsches Requiem” by Jorge Luis Borges

The article discusses two Latin American works whose common theme is Nazism: “Deutsches Requiem” by Jorge Luis Borges and *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco. We examine the various strategies the authors use to address the problem of the representation of evil, beginning with the construction of the Nazi characters Otto Dietrich and eme, that is, the representation of “absolutely perverse beings”. Then we analyze the use of the footnotes, which contribute to multiplying the narrative voice and introducing self-reflexivity into works that seem to require some form of distancing. Finally, we discuss Biblical intertextuality and explore its specific functions in each text. Our objective is to open up perspectives regarding a central problem for contemporary literature —how to write evil— and foster studies on Latin American literary works that address the *Shoah*, and that, in our view, have not received enough critical attention.

Keywords: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; Nazism; Biblical intertextuality.

Duas histórias latino-americanas da infâmia. Uma leitura comparada de *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, e “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges

Este artigo aborda duas obras de escritores latino-americanos que têm como tema comum o nazismo: “Deutsches Requiem”, de Jorge Luis Borges, e *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. Partindo do problema da representação do mal, estudamos as diversas estratégias que esses autores propõem para abordá-lo. Em primeiro lugar, os modos de construir os nazistas Otto Dietrich e eme, isto é, de representar “seres absolutamente perversos”. Analisamos, em seguida, o emprego das notas de rodapé, que contribuem para multiplicar a instância narrativa e introduzir a autorreflexividade em obras que parecem requerer alguma forma de afastamento. Por último, abordamos a intertextualidade bíblica indagando as funções específicas que tem em cada texto. Pretendemos abrir perspectivas sobre um problema central para a literatura contemporânea —a escrita do mal— e estimular os estudos sobre as obras literárias latino-americanas que abordam as Shoah e que consideramos que não vêm recebendo suficiente atenção da crítica.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; José Emilio Pacheco; intertextualidade bíblica; nazismo.

MORIRÁS LEJOS, CONSIDERADA POR MUCHOS la obra maestra de José Emilio Pacheco en el terreno de la narrativa, establece un diálogo productivo con la obra de Borges, como ya ha sido señalado por varios críticos. Así, por ejemplo, Olea Franco ha apuntado que la incorporación de las notas al pie de página en un texto ficcional es un artificio que probablemente Pacheco haya encontrado en Borges —aunque remita, en última instancia, a una práctica de Macedonio Fernández—. Por otra parte, Jiménez de Baéz, Morán y Negrín han propuesto que *Salónica*, la obra teatral que, según nos cuenta el narrador, imagina un “dramaturgo frustrado” sentado en el banco de un parque (Pacheco 56), puede relacionarse intertextualmente con “Una llave en Salónica”, el soneto de Borges recogido en *El otro, el mismo* (*Obras*). En el poema encontramos detalles que reaparecen en la novela —la locación, Salónica, y el nombre del protagonista del drama, Abarbanel/Farías— e, incluso, un elemento que será estructurante en *Morirás lejos*: la relación de continuidad —que se desprende de los últimos tercetos— entre la expulsión de los judíos de España en 1492 y la destrucción del templo de Jerusalén por los romanos en el siglo I de nuestra era.¹ En un sentido más general, podemos proponer que la proliferación de hipótesis que exhibe la novela recupera uno de los rasgos más característicos de la obra borgeana: la construcción, para muchos relatos, de un “narrador conjetural”, que “parece estar al mismo tiempo inventando tramas y constatando información” (Aguilar).

La novela de Pacheco, entonces, dialoga con la obra borgeana en varios niveles, desde cuestiones de detalle hasta recursos y elementos que configuran poéticas afines. En este trabajo proponemos indagar dicha relación, a partir de una lectura que vincula *Morirás lejos* con “Deutsches Requiem”, una de las primeras ficciones sobre el nazismo producidas en América Latina, donde el escritor argentino imagina el monólogo de un jerarca nazi. Entendemos que el cruce entre ambos textos resulta productivo, no solo por la temática común, sino también por ciertos elementos formales comparables.² El relato de Borges se publicó por primera vez en la revis-

1 Al respecto, véase Paepe.

2 En este sentido, nuestra lectura se inscribe en aquella rama de la literatura comparada que Claudio Guillén denominó tematólogía (248 y ss.), entendiendo con este autor que dicho abordaje no se opone a la indagación formal, sino que se vincula a ella. Nuestro punto de partida es el tema común a ambos relatos (el nazismo) pero el análisis comparativo se orienta a las formas que permiten desplegar ese tema en cada texto.

ta *Sur*, en febrero de 1946, y fue recogido después en *El Aleph* (1949), uno de los libros más famosos del autor. Para 1967, cuando aparece la primera edición de *Morirás lejos*, Borges ya era un autor consagrado, que gozaba de reconocimiento mundial. Es muy probable que un lector tan prolífico como Pacheco conociera *El Aleph* y, en particular, el relato que nos interesa. Pero no se trata aquí de señalar la “influencia”³ de Borges en Pacheco sino, como dijimos, de poner en diálogo los dos textos, a partir de una lectura comparada que busque delimitar y contrastar las estrategias a las que dos de los más notables autores latinoamericanos del siglo xx recurrieron para enfrentarse al problema —literario, ético y político— de narrar el mal, de “imaginar lo abyecto, es decir, de verse en su lugar” (Kristeva 26).⁴

1. La voz de los verdugos

1.1. Otto Dietrich zur Linde: yo, el abominable

Lo primero que llama la atención del relato de Borges es la elección de narrar desde la voz de un nazi, alguien que se reconoce a sí mismo como torturador y asesino, y no manifiesta ningún arrepentimiento sino que busca, en cierto sentido, justificar el nazismo. Si la perspectiva resulta perturbadora aún hoy, mucho más lo era en 1946, cuando los juicios de Núremberg no habían finalizado y el mundo entero estaba descubriendo los detalles de lo que habían sido los campos de concentración. Otto Dietrich zur Linde se define primero por su nombre, luego por su genealogía y, finalmente, cuenta su historia; según asegura, no para lograr el perdón sino la comprensión. Más allá de que, como ha señalado Louis, algunos elementos de la retórica

3 Con Gutiérrez Girardot, consideramos que la noción de influencia, entendida como la explicación de la obra de un autor a partir de la de otro, corresponde a una concepción de la literatura comparada que califica como añeja, problemática y “secretamente colonial” (29).

4 Con la expresión “narrar el mal” nos referimos a aquellos textos literarios que asumen la voz o la perspectiva de narradores o personajes moralmente deleznable —torturadores, violadores, asesinos o, en el caso que nos ocupa, criminales de guerra—. Además del trabajo de Kristeva (*Poderes de la perversión*) y de las reflexiones del propio Borges —que citamos a continuación— hemos recurrido al estudio de Safranski —especialmente los capítulos 11 y 12, sobre la representación literaria del mal— y al clásico de Bataille, *La literatura y el mal*.

de Dietrich remitan al discurso de los jefes nazis e incluso anticipen declaraciones posteriores (“Besando” 65-66), lo que nos interesa aquí es que, al trazar los rasgos y episodios que definen a su personaje, Borges se aleja de la unidimensionalidad del arquetipo del villano al que nos han acostumbrado ciertos productos de la cultura de masas —el cine hollywoodense, los comics norteamericanos de superhéroes— para intentar la difícil tarea de construir un demonio complejo y verosímil.⁵

Algunos años antes, a propósito de una novela de Hugh Walpole, *The Killer and the Slaine*, Borges había declarado que “la presentación verosímil de un ser absolutamente perverso” es un problema de una dificultad tal que no ha sido resuelto por ningún teólogo o literato (*Textos recobrados* 209).⁶ La estrategia de Walpole para delinear al personaje de James Oliphant Tunstall es descrita en la reseña como una mera acumulación de maldades, de “previsibles y concretos rasgos malignos” y, técnicamente, considerada como un fracaso (209). Para construir a Dietrich, Borges operará de un modo muy distinto.

El criminal nazi comienza por admitir que el tribunal “ha procedido con rectitud” ya que él mismo se ha declarado culpable (Borges, *Obras* 576). Sin embargo, inmediatamente asegurará que no pretende ser perdonado “porque no hay culpa en mí” (576). La aparente contradicción puede resolverse si recordamos la advertencia de Agamben acerca de la confusión entre categorías éticas y jurídicas (18 y ss.). Dietrich acepta su

5 Podemos recordar aquí las consideraciones de Borges sobre la simplificación del problema de la representación del mal que constata en las películas de Hollywood a propósito de *El hombre y la bestia* (1941), adaptación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson: “En la novela de 1886, el doctor Jekyll es moralmente dual, como lo son todos los hombres, en tanto que su hipóstasis —Edward Hyde— es malvada sin tregua y sin aleación; en el film de 1941, el doctor Jekyll es un joven patólogo que ejerce la castidad, en tanto que su hipóstasis —Hyde— es un calavera, con rasgos de sadista y de acróbata. El Bien, para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que de tal modo preocupó a David Hume y los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman [...]. Inútil advertir que Stevenson es del todo inocente de esa limitación o deformación del problema” (*Obras* 284-285). Sobre las simplificaciones a las cuales ciertos productos de la cultura de masas someten a los héroes y villanos puede verse la distinción propuesta por Eco entre los personajes “típicos” y “tópicos” (159, 209 y ss.).

6 Véase, en el mismo sentido, Safranski (288 y ss.). Por otra parte, la relación entre “Deutsches Requiem” y la reseña de la obra de Walpole ya ha sido propuesta por Louis (“Besando” 64), aunque incluyéndolo en una serie diversa y, por lo tanto, interpretándolo en un sentido distinto del que proponemos aquí.

responsabilidad jurídica ante el tribunal y la consecuente condena. Pero dedicará buena parte de su discurso a proponer *otra moral* —“el nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral” (578)—, de acuerdo a la cual no tiene culpa. El nazismo es la postulación de un nuevo sistema de valores, una nueva cosmovisión o, para usar los términos de Dietrich, una nueva religión, una nueva fe (580, volveremos sobre esta cuestión).

Por otra parte, una vez establecida la criminalidad del personaje —es un nazi, es un torturador y un asesino, dirigió un campo de concentración—, la estrategia borgeana no pasa por subrayar su abyección listando sus infamias o describiéndolas minuciosamente para impresionar a los lectores, sino por indagar otros aspectos que permiten singularizar a Dietrich, alejarlo del modelo genérico de villano impersonal. Dos son los aspectos que nos interesa destacar. En primer lugar, lejos de adecuarse plenamente a su rol, Dietrich manifiesta contradicciones internas: pese a propugnar la religión de la violencia, asegura que le falta toda vocación para la misma; que el ejercicio de su cargo en el campo no le fue grato y hasta que sus camaradas del partido, individualmente, le eran odiosos (Borges, *Obras* 577). Por el contrario, manifiesta admiración por el poeta judío David Jerusalem, de quien es capaz de repetir versos de memoria, aunque lo haya torturado hasta que este perdiera la razón (578-579). En segundo lugar, como puede verse en sus comentarios sobre Jerusalem, Dietrich manifiesta no solo una respetable formación intelectual —lecturas de Lucrecio, Schopenhauer, Goethe, Nietzsche, Spengler— sino también una singular sensibilidad estética. Además del poeta judío, declara su fascinación por Brahms y Shakespeare, en una frase que resulta casi un desafío a su auditorio: “Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable” (577). En efecto, era plausible que los lectores de *Sur* o *El Aleph* descubrieran escandalizados que sus gustos literarios y musicales coincidían con los de un supuesto criminal nazi.

Entendemos que la atribución de sensibilidad estética a un torturador funciona en dos direcciones. Por un lado, en relación con la construcción del personaje, como hemos dicho, dota a Otto de singularidad, de matices que lo vuelven verosímil, imaginable —al punto de que muchos lectores podrían incluso identificarse con sus preferencias—. Por otro lado, la confluencia de una cultura elevada y una moral que legitima la violencia y el asesinato

funciona como denuncia de la perspectiva de cierto humanismo —del que participaban varios de los intelectuales vinculados a la revista *Sur*, potenciales lectores del relato— que al asociar el nazismo con la barbarie suponía que el refinamiento estético-cultural tenía una relación directa con la elevación espiritual. Contrariamente, la confesión de Dietrich evidencia que el arte no nos hace mejores personas. Es posible disfrutar de *Macbeth* o los *lieder* de Brahms y ser un infame.⁷

Con Otto Dietrich zur Linde, Borges parece haberse propuesto representar “un ser absolutamente perverso”, sin caer en el fácil estereotipo del bárbaro violento e ignorante ni en la mera acumulación de maldades (*Textos recobrados* 209). Es el abogado de una nueva moral, de la religión de la violencia y la muerte, pero está atravesado por contradicciones. Borges lo dota de características singulares y, en algún punto, identificables, imaginables. Otto es ciertamente, para el autor y sus lectores primeros, un *otro*, pero un otro en el que podemos reconocer algún rasgo propio. Un espejo oscuro e inquietante, que invita a mirar con cautela y preguntarse quién ganó la guerra.⁸

1.2. *eme*: todos los nazis, el nazi

El problema de la representación de un ser perverso también se plantea en *Morirás lejos* —aunque de un modo menos ostensivo que en “Deutsches

7 En *Borges face au fascisme*, Louis ha estudiado largamente el modo en que Borges construye un posicionamiento antifascista singular, que se diferencia del humanismo de muchos intelectuales argentinos que entendían el fascismo como barbarie y concentraban su condena en la cuestión de la cultura, postulando además una relación privilegiada entre estética y verdad (151 y ss.). El autor de *El Aleph* se va a pronunciar contra esta identificación del dominio político y del dominio artístico, y a la vez contra la confusión que consiste en negar al nazismo toda pertenencia a la cultura (alemana y humana).

8 En este sentido, Otto podría ponerse en serie con otros narradores amorales de la literatura argentina, como los que estudia Miguel Dalmaroni en ciertas novelas de la posdictadura, especialmente *Villa*, de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan, ambas narradas desde personajes cómplices del terrorismo de Estado. La construcción de esas voces produce un efecto de lectura similar al que describimos para el relato de Borges: si bien el narrador es un ser abyecto, “definitivamente peor que nosotros”, presenta ciertos rasgos que parecen permitir la identificación con “cualquiera de nosotros” (Dalmaroni 160). Como hemos señalado para el relato de Borges, “es innegable que la operación está destinada a perturbarnos y descalabrar severamente ciertas certidumbres morales” (Dalmaroni 160-161).

Requiem” — en torno al presunto criminal de guerra denominado eme.⁹ Lo inconcebible que resulta para la mente humana el exterminio “metódico y tecnificado” que llevaron adelante los nazis (Pacheco 103), obliga a buscar nuevas formas de delimitar la “patología” (98) de seres como eme, dado que adjetivos como “monstruoso” resultan insuficientes para dar una imagen adecuada (101). En efecto, si como propone una de las voces de la novela “el nazismo es el mal absoluto” (123), la construcción de eme sitúa a Pacheco ante un problema análogo al que Borges enfrenta a propósito de Dietrich.

El escritor mexicano recurre a estrategias diversas a las del argentino. Si este había buscado dotar a Otto Dietrich de una compleja singularidad, que lo alejara de los lugares comunes, Pacheco parece saturar con eme todos los arquetipos del villano, simultáneamente. Mediante sucesivas hipótesis, se nos dice que eme es un científico loco, un torturador, un técnico de la solución final, un oficial de la Gestapo, un comandante del ejército nazi, el director de un campo de concentración, Hitler mismo. Algunas de estas posibilidades están desarrolladas, pero otras aparecen apenas enunciadas (123). De este modo, lejos de buscar una presentación compleja de un ser absolutamente malvado, la novela pone en primer plano el artificio, enumerando múltiples figuras de villanos asociadas al nazismo. Eme es un repertorio de posibilidades —muchas veces contradictorias— antes que un personaje dotado de psicología e historia.¹⁰

Esta multiplicación de las personalidades atribuibles a eme pone de relieve, además, una cuestión que será recurrente en las ficciones latinoamericanas sobre nazis y que también aparece, como veremos, en el relato de Borges:

9 El problema que centralmente plantea *Morirás lejos* no es el de la representación del mal, sino uno anejo: el de la (im)posibilidad de escribir el horror, de dar cuenta literariamente de los campos de concentración y del genocidio nazi, que la propia novela tematiza en forma recurrente: “nada puede expresar lo que fueron los campos [...] las palabras son alusiones, ilusiones, intentos no de expresar sino de sugerir lo que pasó en los campos” (95, véase en el mismo sentido 89, 97). Una importante serie de estudios críticos, a los que remitimos, ya ha indagado el singular modo que tiene la novela de *testimoniar* el exterminio (Jiménez de Baéz et al.; Dorra; Lespada). No resulta productivo detenernos aquí en este punto, que ha sido suficientemente estudiado. No queremos dejar de señalar, sin embargo, que en el relato de Borges, aunque de un modo lateral, podría leerse una posición similar en torno a la representación del horror de los campos: la tortura a David Jerusalem aparece justamente como un blanco, un agujero del texto, que, según se nos aclara en nota al pie, ha sido necesario (“inevitable”) omitir (*Obras* 579, véase *infra*).

10 Como ha señalado Lespada, los personajes de la novela no poseen rasgos definidos, sus figuras están difuminadas, apenas esbozadas (186).

la de la identidad como objeto de indeterminación y falsificaciones.¹¹ Hay numerosas referencias a la posibilidad de que eme se haya disfrazado, haya fraguado su propia muerte o haya sido reemplazado por un doble (129). Este “arte de transfigurarse”, al punto de volver imposible que sepamos “quién es eme”, es definido como un “poder demoníaco” (112), es decir, como otro rasgo de su carácter infame, abyecto.¹² El mal que históricamente encarnó el nazismo aparece en la novela como irrepresentable al ponerse en primer plano su carácter excesivo: es, literalmente —literariamente— inimaginable: no puede obtenerse *una* imagen de eme, es un sujeto plural, “personal y genérico” (132), un conjunto de imágenes posibles. Sobre él, “se aventuran hipótesis. Nada pretende ser definitivo” (99). De un modo similar a lo que hace con los horrores que provocó, Pacheco elige representar el nazismo poniendo de manifiesto la imposibilidad de representarlo, los límites y la artificiosidad de todo intento de dar cuenta del “mal absoluto” (123).

Detengámonos en dos cuestiones que atañen al modo en que Pacheco construye a eme. La primera está vinculada a algo que vimos en Borges: la relación del personaje con lo que podemos llamar la “alta cultura”. En “Totenbuch”, las oficinas de eme en el campo son descritas en los siguientes términos: “son inmaculadas. Reproducciones de Bruegel, discos de Wagner, libros de Goethe y de Nietzsche, obras científicas en alemán, inglés, francés y latín, *Mein Kampf* autografiada por el Führer, *Los protocolos de los sabios de*

11 Rosso ha señalado que la recurrencia de este tema en novelas como *Ciao Napolitano* (1998) de Juan Grompone, *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi o *Amphitryon* (2000) de Ignacio Padilla puede explicarse en parte por motivos históricos —la masa de nazis emigrados a países latinoamericanos en la posguerra bajo nombres o identidades falsas— así como también por cuestiones genéricas —muchas de estas ficciones adoptan la forma de *thrillers*, de novelas de suspenso que procuran el descubrimiento o cuestionamiento de una identidad—.

12 Si la fama es el “buen nombre”, la infamia es la negación del nombre, de la propia identidad. Kristeva, en su estudio ya citado, ha desarrollado la categoría de lo abyecto en relación con la indeterminación de la subjetividad: “sujeto y objeto se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos” (28). Si se acepta la asociación aquí postulada, a los motivos aducidos por Rosso para la recurrencia del tema de la identidad en las novelas sobre nazis —el histórico y el genérico—, se podría añadir la vinculación entre falsificación de la identidad y la abyección. Recordemos, por ejemplo, que uno de los nazis de *Amphitryon*, luego de mutar de identidades numerosas veces proclama “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (127), recuperando la formulación evangélica (Mc 5, 9; Lc 8, 30) que asocia la pluralización del sujeto con lo demoníaco.

Sión” (100). Más adelante, una nota nos informará que “Paracelso, Bruegel y Wagner fueron desde su adolescencia las grandes admiraciones de eme, aunque sostenidas con menos fervor del consagrado a Hitler, Napoleón, César y Tito Flavio Vespasiano” (103). Como se apreciará, si bien estas anotaciones parecen caracterizar a eme como un sujeto dotado de una cierta formación, tal caracterización funciona de un modo diverso a la de Otto en “Deutsches Requiem”. En principio, los símbolos de la alta cultura que eme ostenta en sus oficinas del campo funcionan más bien por contraste con la miseria y desolación del contexto: son introducidos en una acotación parentética, precedida por la descripción de la miseria de las barracas, donde “billones de piojos [...] pululan entre el barro y la inmundicia” (Pacheco 100). A esto se suma que la enumeración incluye, sin demasiada distinción, obras pictóricas, musicales, literarias y científicas junto a otras de apología y propaganda del nazismo y el antisemitismo. En el mismo sentido, en la nota que citamos, la admiración estética por Bruegel y Wagner queda subordinada al fervor que eme consagra a las figuras político-imperiales. Además, el gran arte contrasta nuevamente con la abyección de los campos: eme, “con un aire de Wagner en los labios”, hace desfilar desnudas a las cautivas y las agrupa para elegir a cuáles envía a la cámara de gas (103).

Agreguemos que, con la excepción de Bruegel, los intereses de eme están asociados estrictamente a la cultura alemana y, particularmente, a autores que fueron reconocidos por el nazismo —a diferencia de Dietrich, que manifestaba su admiración por Shakespeare y por David Jerusalem—. Por otra parte —en lo que no deja de ser una muestra más de las imágenes contrapuestas que conforman a eme—, cuando en un fragmento de “Salónica” se indaga sobre su afición por “La torre de Babel” de Bruegel, cuya reproducción —“lámina corriente desprendida de una revista y que empieza a amarillar”— cuelga de las paredes de su refugio en México, se niega que el criminal nazi posea conocimientos plásticos o afición por la pintura (119).

Las referencias culturales que se incluyen en *Morirás lejos*, entonces, funcionan principalmente como una denuncia general sobre la apropiación que realizó el nazismo de ciertas obras y autores consideradas generalmente como parte de la gran cultura europea —es conocida, por ejemplo, la fascinación de Hitler por Wagner, autor explícitamente antisemita—. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con Otto, esto no implica que eme esté dotado de una sensibilidad estética comparable con la de Pacheco o sus lectores y,

en este sentido, es menos inquietante. Es un nazi que tiene algunos discos de ópera, entremezclados con la propaganda antisemita más recalcitrante, y una lámina arrancada de una revista, pero no parece poseer una genuina sensibilidad para el arte, ni siquiera “capacidad de asociación metafórica” (Pacheco 119). Es distinto de nosotros, cultos lectores occidentales, lo que no deja de ser tranquilizador.

Una segunda cuestión en la que queremos detenernos respecto al modo en que se delinea el personaje de eme es el trabajo con su discurso. Tenemos aquí una diferencia muy significativa con respecto a lo que vimos en Borges, donde el monólogo del nazi ocupaba prácticamente todo el espacio textual. En *Morirás lejos*, frente a la proliferación de hipótesis sobre su identidad, la voz del propio eme aparece relativamente escamoteada. Pero podemos encontrarla al menos en dos fragmentos, vinculados ambos con una situación de juicio —y en este sentido, comparables a la confesión de Dietrich—: las declaraciones de eme ante el fiscal (Pacheco 112-113) y un fragmento de su alegato (124-125).

En las declaraciones ante el fiscal, presentadas bajo la forma de un diálogo dramático (con didascalias incluidas), eme admite sin atenuantes sus culpas. Como Dietrich, es un torturador y asesino, que llega a ser comandante de un campo de concentración. El interrogatorio parece centrarse en la obtención o confirmación de datos: hechos, fechas, participantes, procedimientos. Eme responde sin titubeos, con precisión y frialdad, aun cuando habla de torturas o exterminios masivos. Enuncia casi con la satisfacción del deber cumplido: “A mediados de abril todo había concluido en Salónica y ya no quedaban judíos en la Grecia continental ni en las islas griegas” (Pacheco 112). Las acotaciones parentéticas no hacen sino subrayar la crueldad y el cinismo del personaje. Ante la afirmación del fiscal de que él torturó personalmente a los prisioneros, se nos dice que “(eme alza los ojos y encuentra la mirada de los testigos)”, antes de responder: “Sí... tiene razón... personalmente” (113). En este contexto, los puntos suspensivos —que reaparecerán de un modo similar en la última respuesta de eme—, no pueden leerse como signo de titubeo, sino de una afirmación parsimoniosa, casi provocadora. La otra acotación parentética indica que eme “sonríe”, al explicar que su traslado a Polonia para hacerse cargo del campo fue en un convoy de prisioneros, pero “... en un vagón aparte, por supuesto” (113). La ironía, subrayada por la sonrisa, aún en el momento de hacer frente al fiscal, da cuenta, como dijimos,

de un personaje cruel, cínico, que no muestra ningún arrepentimiento, ni siquiera frente a las víctimas. El diálogo transcrito contribuye a enfatizar su carácter de personaje despiadado, irredimible.

Sin embargo, cuando pasamos a considerar el “Fragmento del alegato de eme”, encontramos un posicionamiento muy distinto. Allí, con una estrategia discursiva que remite claramente a la de Eichmann en Jerusalén,¹³ eme intenta negar su responsabilidad personal: “Me faltaban los datos indispensables y sobre todo en nuestras mentes no podía existir vacilación ninguna en torno de la legalidad de las órdenes dictadas por autoridades a las que juramos absoluta obediencia” (Pacheco 125). La apelación a la obediencia debida contrasta con la declaración al fiscal, donde no solo admitía haber ordenado el exterminio y los tormentos, sino que se jactaba de haberlos llevado a cabo personalmente.

Los fragmentos donde habla eme, entonces, lejos de permitirnos descubrir un determinado posicionamiento, parecen contradecirse. Así, no solo en el discurso de los otros sino en el suyo propio, eme aparece como un personaje múltiple, que declina las distintas posibilidades del mal, desde el cinismo absoluto a la hipocresía y negación de la responsabilidad personal. Como el horror del nazismo, el mal es irreductible a una única imagen y, por lo tanto, irrepresentable: “eme entre otras cosas puede ser: mal, muerte, *mauet, mertrier, macabre, malediction, menace*” (Pacheco 131). La enumeración sigue. Eme puede ser el mal “entre otras cosas”; puede ser una imagen del mal como pluralidad. A diferencia de Borges, Pacheco no busca la singularidad sino el máximo nivel de generalidad. Su modo de representar a un ser absolutamente perverso es por el exceso: atribuirle a eme todas las conductas malvadas posibles, haciendo evidente, a través de repeticiones, desmentidas y contradicciones, que eso es también un artificio, un modo de decir, de intentar tocar con las palabras el mal inefable.

2. Las notas al pie: autorreflexividad y multiplicación de las instancias narrativas

Gérard Genette ha señalado que la inclusión de notas al pie en textos ficcionales se constata por lo general en obras “cuya ficcionalidad es muy

13 Véase el clásico análisis de Arendt.

‘impura’, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica” (284). El señalamiento resulta pertinente para las obras que abordamos. En Borges, de hecho, la incorporación de notas al pie en un cuento no es una rareza sino que puede considerarse como un rasgo característico de su producción; si bien no totalmente original, sí constitutivo de una poética que, entre otras cosas, apuesta constantemente a difuminar los límites entre la narrativa y el ensayo. En cuanto a *Morirás lejos*, se trata de un texto ciertamente “impuro”, que apuesta a la alternancia y contaminación del discurso testimonial-histórico y el ficcional (Jiménez de Baéz et al.; Lespada). Sin embargo, a diferencia de lo que señala el crítico francés, las notas que encontramos en Borges y en Pacheco no se refieren a los “aspectos no ficcionales” de los relatos —datos históricos, geográficos, etc.— sino que, en su mayoría, están asociados a los personajes ficticios, Otto Dietrich y eme, sobre los que aportan informaciones e interpretaciones que se vinculan de diversos modos con el cuerpo del texto, como pasaremos a considerar.

2.1. Las notas del editor en “Deutsches Requiem”: una lectura crítica del monólogo nazi

Las notas al pie incluidas en “Deutsches Requiem” han suscitado una singular atención de la crítica, en tanto, como veremos, son centrales para la definición de los efectos de sentido del texto. Hemos dicho que, en su fecha de publicación original —cuando el final de la guerra era reciente y los juicios de Nüremberg aún estaban en proceso—, el monólogo de un nazi que busca justificar su causa podía resultar problemático e incluso llegar a leerse como una apología del nazismo. En buena medida, esta interpretación debería haber quedado clausurada si tenemos en cuenta el posicionamiento antifascista que Borges venía construyendo desde los años treinta y el medio de publicación elegido, la revista *Sur*, que había tomado partido por los aliados de modo explícito y consecuente. El propio Borges, al recoger el relato en *El Aleph* (1949), insistirá en reafirmar paratextualmente su posición, en lo que podemos considerar como un intento de controlar la recepción y evitar malos entendidos: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania” (“Epílogo”, *Obras* 629). Sin embargo, la historia de la recepción crítica del texto nos demuestra, una vez más, que el autor está lejos de ser capaz de fijar los sentidos de lo que escribe:

hasta la actualidad el relato aparece como problemático y suscita reparos y discusiones que se desplazan desde lo literario hacia lo ético y lo político.¹⁴

Ahora bien, más allá de los elementos que hemos mencionado —el posicionamiento del escritor, el medio de publicación, el epílogo que acompaña la puesta en libro—, las notas al pie son centrales para clausurar una interpretación apologética de “Deutsches Requiem”. Esto se debe a que introducen un personaje, el “editor”, que se atribuye cuatro de las cinco notas y que funciona como un mediador crítico entre el monólogo de Otto y los lectores.¹⁵ Un primer lector que parafrasea, aclara, censura, discute y, en definitiva, constituye una segunda voz que disputa el sentido con la primera persona del nazi.

Recordemos brevemente que las notas del editor apuntan a poner en duda ciertos aspectos de la “autobiografía” de Otto, “quebrando el pacto de credibilidad entre el narrador y el lector” (Louis, “Besando” 69). La primera señala la omisión, en la presentación genealógica, del “antepasado más ilustre del narrador” (Borges, *Obras* 576), dejando implicado que esta “significativa” omisión puede deberse a su actividad como teólogo y hebraísta, es decir, a su vinculación con el cristianismo y judaísmo, que aparecen como dos de los blancos manifiestos del discurso de Otto (“el mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo que es la fe de Jesús”, *Obras* 580). Para construir su heroico linaje militar, Dietrich oculta, falsea.¹⁶

La segunda nota —“Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves” (*Obras* 577)— parece postular, muy elusivamente, que más allá de las consecuencias declaradas de la herida que recibe Dietrich —la amputación de su pierna, que lo inhabilita para la batalla— existen secuelas no declaradas, objeto de murmullos, probablemente una castración o algún

14 Véase especialmente el trabajo de Aizenberg que estudia las derivas en la recepción de este texto.

15 En términos de Genette (275), las cuatro notas del editor serían alógrafas ficticias, mientras que la restante, de Otto, sería actoral ficticia. No nos detendremos en el análisis de esta nota, que básicamente contribuye a exhibir el carácter de Dietrich: su germanismo, así como también su formación intelectual.

16 Esta falsificación de la genealogía en aras de afirmar la propia pureza de sangre, como ha recordado Lefere, era una práctica frecuente durante el nazismo. Puede situarse, como contrapartida de las diversas formas de falsificación de la identidad que adoptaron los nazis al finalizar la guerra y que, como dijimos a propósito de la novela de Pacheco, constituyen un eje recurrente de las ficciones sobre el nazismo.

problema relacionado con la impotencia.¹⁷ Aunque en otro sentido, también aquí se denuncia una falsificación en la autopresentación de Otto. La cuarta nota niega la existencia de David Jerusalem y propone una interpretación de su figura como símbolo de los “muchos intelectuales judíos” torturados y asesinados en el campo, bajo la dirección de Dietrich (579). Esta rectificación no solo implica la denuncia de que los artistas que padecieron bajo su mando fueron “muchos” —la singular atención con la que Dietrich narra el martirio de Jerusalem parece implicar que fue un caso excepcional— sino que también señala como impostura la admiración y las consideraciones estéticas que el nazi realiza sobre la obra del poeta judío. En cuanto a la tercera nota, funciona de un modo algo distinto a las restantes, ya que no desmiente una declaración de Otto sino que explicita la decisión de censurar un fragmento de su discurso: “Ha sido inevitable, aquí, omitir algunas líneas” (579). Los motivos no se declaran pero la omisión —señalada en el cuerpo del texto con puntos suspensivos— aparece asociada al “régimen disciplinario” del campo, con lo que, como dijimos, probablemente se refiera a la tortura, al horror de los campos de concentración, que resulta irrepresentable. Queda, inevitablemente, fuera del relato.

Las notas, entonces, postulan una suerte de desdoblamiento del texto, que no es ya simplemente el monólogo de Otto Dietrich, sino una edición del manuscrito de esa confesión. Como ha señalado López, “*Deutsches Requiem*’ deja de ser un cuento que recrea, sin más, las confesiones de un nazi, para convertirse en la tensión dramática, sutil pero clara, que se establece entre esa confesión y su editor” (146). La aparición de esa segunda voz, que cuestiona a la primera, puede entenderse, por un lado, como parte de una estrategia borgeana para intervenir en la recepción del texto —procurando obturar ciertos efectos de sentido que podía producir el discurso nazi “sin editar”—. Los relatos contados desde personajes abyectos parecen requerir esa introducción —que adopta distintas formas— de una perspectiva que no

17 “Este comentario tan intrigante y lacónico puede referirse a la posible pérdida de otro miembro que zur Linde no menciona. En una ética y una estética como la nazi, que enfatizó un tipo de ‘virilidad’ nietzscheana y asoció el semitismo al afeminamiento, la castración (relacionada además con la circuncisión judía), resultaba ignominiosa” (Gómez López-Quinonez 146; véase también Pérez 187 y Lefere 186). El propio Borges afirmó años después en una entrevista: “Quise sugerir que había quedado impotente a causa de la herida; de ahí la mención del gato enorme y fofo que él ve como símbolo de su ‘vano destino’” (Irby 30).

es la del narrador principal y que garantiza una interpretación que no torne el texto “política ni moralmente inaceptable”, tal como señala Dalmaroni a propósito de novelas de la posdictadura argentina en su estudio antes citado (166).

Por otro lado, la presencia de las notas del editor tiene también significativas implicancias formales: complejiza la instancia enunciativa, incorpora la reflexión metatextual al interior —o en los márgenes— del texto mismo y contribuye, parafraseando a Borges, a postular “una realidad más compleja que la declarada al lector” —el manuscrito tiene partes omitidas, que el editor conoce pero son inaccesibles a los lectores de “Deutsches Requiem”— (219). Globalmente, además, desestabiliza el estatuto del discurso de Dietrich: en tanto se señalan omisiones y ciertos datos se impugnan como falsos o simbólicos, todo su monólogo resulta sospechoso, poco fiable.

2.2. Las heterogéneas notas de *Morirás lejos*

Morirás lejos incluye trece notas al pie, introducidas con un asterisco y sin ninguna aclaración sobre su autoría. A diferencia de lo que sucedía en “Deutsches Requiem” no es sencillo dilucidar a quién deben ser atribuidas.¹⁸ ¿Remiten todas a un mismo enunciador? ¿Este puede identificarse con algún personaje de la diégesis —por ejemplo el escritor aficionado o el dramaturgo frustrado, como ha propuesto Rangel López—? ¿O diseñan un personaje externo a la diégesis —equiparable al editor de “Deutsches Requiem”— que interviene sobre el texto? Como sucede con muchos de los elementos que constituyen la novela, cierto grado de indeterminación permanece irreductible.

Las notas de la novela se relacionan de modos diversos con el cuerpo del texto y, por lo tanto, según entendemos, delinean distintos tipos de enunciadores —o “destinadores”, en la terminología de Genette—. Podemos, en este sentido, establecer tres grupos o series. El primero es el de aquellas que agregan información complementaria a lo que se dice en el cuerpo del texto. Así, las notas 1, 2, 6, 7, 8 y 11, ofrecen datos sobre eme —excepto la primera, referida a Alguien—, vinculados mayormente a sus actividades

18 Aunque, como dijimos, las notas no están numeradas, a los fines de este trabajo nos referiremos a ellas numerándolas por orden de aparición. Denominaremos nota 1 a la que aparece en la página 12; nota 2 (página 15); nota 3 (página 27) y así sucesivamente.

durante el nazismo. Estas anotaciones no buscan desmentir ni poner en cuestión lo que afirma el narrador en el cuerpo del texto, por lo que pueden atribuirse a ese mismo narrador, o al menos, a un primer lector con un posicionamiento análogo. Desde luego, no hay un único “narrador” en el cuerpo del texto: la instancia narrativa de *Morirás lejos* tiene, más allá de las notas, una notable complejidad, como ha señalado frecuentemente la crítica (por ejemplo Dorra y Lespada). No podemos detenernos en esta cuestión aquí. Para los fines del análisis que proponemos, consideramos que las notas de este primer grupo están en continuidad —o, al menos, en una relación no conflictiva— con el narrador que corresponde a la sección del texto en el que se insertan.¹⁹ Es decir, una relación muy diversa a la que plantea el editor borgeano con el texto de Otto Dietrich.

Un segundo grupo incluiría las notas 4 y 9, que podemos caracterizar como explícitamente metatextuales. *Morirás lejos* es un texto que constantemente tematiza sus condiciones de posibilidad y se interroga sobre su estructura, personajes y funcionamiento. La nota 4 se pregunta acerca de la identidad del “narrador omnividente” y problematiza su estatuto dentro de la ficción; la nota 9 se presenta como una crítica de la validez literaria y testimonial del texto. Las implicaciones de esta reflexión metatextual o metanarrativa, ya han sido largamente estudiadas por la crítica (Dorra; Rangel López; Salmerón Tellechea). Nos interesa simplemente señalar, por un lado, que en este sentido las notas contribuyen a la dimensión autorreflexiva de *Morirás lejos* —aunque de un modo distinto, más radicalmente exacerbado si se quiere, de lo que sucedía en “Deutsches Requiem”—. Por otro lado, estas notas complejizan la instancia narrativa en tanto que, al menos en el caso de la nota 4, el destinador de las notas debe distinguirse del narrador del cuerpo del texto en donde la nota se introduce. Esta multiplicación de instancias narrativas, como dijimos, es uno de los rasgos característicos de la novela.

El tercer grupo abarcaría las notas 3, 5, 10, 12 y 13. Estas proponen interpretaciones diversas de las que se desprenden del cuerpo del texto al que hacen referencia. En este sentido, a semejanza de lo que vimos en “Deutsches Requiem”, parecen postular la figura de un lector, editor o crítico que revisa el texto, y a partir de información suplementaria —notas 10 y 12— o de interpretaciones alternativas —notas 5 y 13— impugnan las afirmaciones

19 Señalemos que la nota 6 puede leerse como irónica, y, en ese caso, correspondería más bien al tercer grupo que aquí proponemos.

de otro enunciador. Así, por ejemplo, la nota 10 cuestiona la existencia de “levantamientos en campos de exterminio”, acerca de los cuales no hay ningún registro (97), de un modo similar al editor que negaba que existiera información sobre David Jerusalem en el archivo de Soergel. La nota 13, por su parte, pone en duda la supuesta inocencia de la hermana y el sobrino de eme quienes, según el narrador del cuerpo del texto “lo ignoran todo”:

*¿Y no se han dado cuenta de sus cartas, visitantes, llamadas telefónicas? Por lo demás ¿a qué vino a México la hermana? ¿Fue amor, repudio del nazismo? ¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericanas, alimentase la maquinaria bélica de Hitler? (152)

Ahora bien, aunque este cuestionamiento del texto desde esa zona marginal que son las notas al pie puede tener reminiscencias del “editor” borgeano, es preciso también señalar diferencias. Por un lado, la importancia relativa de las notas es distinta en cada texto. Si en Borges son prácticamente el único lugar donde se introduce una voz diferente a la del nazi, que desestabiliza el sentido de su discurso, en la novela asistimos al despliegue de una pluralidad de voces y perspectivas que dialogan y confrontan a lo largo de toda la obra. Ciertamente, las notas contribuyen a la notable polifonía del texto, pero no son el único lugar donde esta se construye. Por otro lado —en parte justamente a causa de la diferencia que acabamos de señalar—, en “Deutsches Requiem”, las notas funcionan como denuncia, más o menos sutil, de la impostura en el discurso del nazi, revelando sus omisiones y falacias como parte de la construcción de una falsa imagen de sí. En la novela de Pacheco, ni la voz ni la perspectiva del nazi son dominantes, por lo que no se trata de “desenmascarar” ese discurso. Las reflexiones metatextuales del relato —de las cuales, en distinta medida, participan algunas de las notas— apuntan más bien a indagar la posibilidad y pertinencia de narrar el horror del nazismo desde la lejanía geográfica y temporal, sin haber tenido experiencia directa del mismo. El objeto de “desenmascaramiento” en la novela no es simplemente un discurso particular sino el propio lenguaje y ciertas convenciones narrativas que se exhiben como artificios.

Como se desprende de la famosa sentencia de Adorno (“No es posible escribir poesía después de Auschwitz”), de los testimonios de Primo Levi y de

la obra de Klemperer sobre la lengua del Tercer Reich, la experiencia radical del mal que significó la Alemania nazi, también tuvo consecuencias para el lenguaje. En este sentido, escribir sobre el nazismo conlleva necesariamente una reflexión, más o menos explícita, sobre el estatuto del lenguaje, sobre sus límites y sobre la posibilidad de manipularlo. Entendemos que la introducción de notas al pie en los textos que estamos estudiando puede vincularse con esta cuestión. Las notas introducen cortes, interrumpen la lectura del texto, obligan al lector a “salir” del flujo narrativo para desplazarse en la página. Permiten que ingrese otra voz —u otras voces— que, de distintos modos, colisionan con la del cuerpo textual e incluso pueden llegar a cuestionarla. Más allá de sus distintas funciones específicas, las notas contribuyen a desnaturalizar la lectura, a generar un efecto de distanciamiento con respecto a lo que se narra, el cual parece indispensable cuando se escribe la historia de la infamia.

3. Resonancias judeocristianas e intertextualidad bíblica

Un tercer aspecto en el que nos interesa comparar “*Deutsches Requiem*” y *Morirás lejos* es la intertextualidad bíblica que puede constatarse en ambas obras. Las referencias a la Escritura son frecuentes tanto en la producción de Borges (Vélez; Attala; Adur Nobile) como en la de Pacheco (Carrillo Juárez; Cervantes Ortiz). Por otra parte, la presencia de la Biblia, uno de los textos fundamentales de la moral occidental, no resulta inesperada en obras que abordan el problema del mal.²⁰ La intertextualidad bíblica contribuye a situar una serie de cuestiones éticas relevantes que el nazismo obliga a plantear —en relación con la creencia, el sufrimiento, el sacrificio, la muerte—. Además, al incorporarse a relatos que hablan del nazismo —una doctrina antisemita y anticristiana— y de la persecución y aniquilación

20 En “Moral y literatura” —respuesta a una encuesta organizada por la revista *Sur* en 1945— Borges sostiene la importancia de los problemas éticos en literatura y menciona, entre otras obras, la Biblia, como uno de los principales exponentes de este diálogo (Borges 299). En Pacheco, como ha estudiado Carrillo Juárez, si bien el principal interés en la Biblia está dado por el estilo, los símbolos y el tono que se convierten en material para su poesía, también las Escrituras aparecen como una obra moral —con la cual, en varios textos, se discute— (218). Recuérdese las repetidas evocaciones en *Morirás lejos* de la “imagería católica del infierno” (71).

del pueblo judío, las referencias bíblicas cobran un relieve particular, que suscita diversos efectos de sentido en cada texto.

3.1. La biblia de una nueva fe

“Deutsches Requiem” incluye una gran cantidad de referencias bíblicas, comenzando por el epígrafe que abre el relato, tomado del libro de Job 13, 15: “Aunque él me quite la vida, en él confiaré”. La relación de esta sentencia con el texto ha suscitado distintas interpretaciones en la crítica. Alazraki, en un trabajo clásico, ha propuesto que el epígrafe “condensa el destino del nazismo y de Otto según la versión del relato”, pero señalando la extrañeza de que Borges acuda a la Biblia para resumir el destino de un pueblo “que se propuso destruir para siempre la Biblia” (93). Esta tensión es interpretada por el crítico como inversión: “el texto de Job invierte los sentidos enunciados en el texto del relato” (25). Robin Lefere retoma y desarrolla esta hipótesis, indicando, como veremos, que la inversión se da también con respecto a otras nociones cristianas y alusiones bíblicas que recorren el cuento. En cuanto a la tensión entre la cita bíblica y la posición antibíblica declarada en el monólogo, Lefere propone que Otto no es el responsable del epígrafe y que debe leerse allí la maliciosa sugerencia —quizás del mismo autor de las notas— de que a pesar de su afán renovador, Otto llega a repetir un tipo de creencia y de comportamiento prefijados en Job, es decir, en el mismo libro que quería destruir (188-189). Las distintas posibilidades de atribución e interpretación de esta cita han sido subrayadas por Louis, quien define el vínculo entre epígrafe y texto como “equivoco” (“Besando” 65).

Si bien existen elementos que apuntan a una identificación entre Otto y Job —la fe inquebrantable, el ser despojados gradualmente de casa, familia y salud—, la cita puede atribuirse a diversos enunciadores —Otto, el editor, una tercera instancia narrativa, incluso las víctimas— y tener distintos referentes —Hitler, el nazismo, el mismo Otto—. Esta equivocidad a la hora de determinar el sentido del epígrafe sería parte de la poética con la que el autor aborda la representación del mal. Por último, en un trabajo dedicado a indagar sistemáticamente el subtexto religioso del cuento, Lawrence ha señalado tres posibles sentidos complementarios para el epígrafe: anunciar que el texto versará sobre la fe, y una fe indestructible; señalar que, sea lo que sea aquello en lo cual depositamos nuestra fe, es un imperativo preguntarnos

por sus designios, y advertir que lo que leeremos es una apología que tiene por objeto justificar las pruebas y tribulaciones de un sujeto (120).²¹

En general, entonces, más allá de los equívocos que efectivamente implica la atribución del epígrafe —a Otto o al malicioso editor— podemos decir que la cita se entiende como espejo —simultáneamente reflejo e inversión— de la “prueba de fe” de la que Otto da cuenta en su discurso. El epígrafe invita —o al menos habilita— a los lectores a poner en diálogo la confesión del nazi con el libro de Job, con el que pueden encontrarse varios paralelos sugestivos. En los dos casos tenemos un sujeto cuya fe en un absoluto —Dios, el Nazismo— es puesta a prueba por medios extremos —pérdida de fortuna, descendencia y salud; mutilación, condena a muerte—. Ambos emprenden una apología, buscando dar sentido a sus tribulaciones, ante una audiencia que los considera monstruos: Otto ha sido condenado por torturador y asesino, y supone que sus lectores lo consideran “abominable” (Borges, *Obras* 577); los amigos de Job dan por seguro que este ha pecado contra Dios y lo acusan de comportarse como un hombre perverso.²² En línea con lo que ha señalado Lefere, el epígrafe de Job invita a releer el relato tanto como sería posible afirmar que el relato invita a leer de otro modo el libro de Job.

Además de este libro veterotestamentario, son notorias las vinculaciones del discurso de Otto con las cartas y la historia de Pablo, tal como aparece recogida en el Nuevo Testamento. En efecto, la contraposición entre hombre viejo y hombre nuevo, que proviene de las epístolas paulinas, resulta central en su argumentación: “El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo” (Borges, *Obras* 578).²³ Se trata de una renovación absoluta de ideas y valores, comparable a los tiempos iniciales del cristianismo (577), que se presenta recuperando el discurso de uno de sus fundadores. En este sentido,

21 Los dos últimos puntos se perciben más claramente si, como propone Lawrence, recuperamos el contexto de la cita que Borges usa de epígrafe: “He aquí, aunque él me matare, en él esperaré; / No obstante, defenderé delante de él mis caminos, / Y él mismo será mi salvación, / Porque no entrará en su presencia el impío. / Oíd con atención mi razonamiento, / Y mi declaración entre en vuestros oídos. / He aquí ahora, si yo expusiere mi causa, / Sé que seré justificado” (Job 13, 15-18, citamos por la versión de Reina Valera).

22 Véase por ejemplo el discurso de Eliú (Job 34). Los paralelos entre el libro de Job y “Deutsches Requiem” han sido analizados por Lawrence. En relación con la percepción de Job como “hombre perverso”, remitimos al clásico trabajo de Girard.

23 Cfr. Efesios 4, 22-24.

como hemos dicho, el nazismo se propone como otra religión, opuesta pero comparable a la cristiana, en el marco de la cual Otto Dietrich zur Linde funcionaría como una especie de santo invertido, una encarnación del hombre nuevo, que deja atrás los cánones previos —las “serviles timideces cristianas” (580)— para constituirse en un apóstol de la fe de la espada.²⁴ Es desde esta perspectiva que Dietrich, como vimos, simultáneamente puede declararse culpable —ante el tribunal, que sostiene los “viejos” valores judeocristianos— y considerar que no hay culpa en él, desde los parámetros del “tiempo nuevo” que inaugura el nazismo.²⁵

Por otro lado, la explícita identificación con san Pablo que Dietrich propone, resulta estructurante en su relato. En efecto, como ha señalado Lawrence, en este pueden reconocerse elementos característicos de los relatos de conversión cristianos, de los cuales el de Pablo es un modelo privilegiado: vocación, tentación, triunfo sobre la tentación, martirio (y gloria) (127). El ingreso al partido puede considerarse como el momento del llamado o vocación, primer paso en el camino de la fe, iniciado fundamentalmente por las lecturas de Nietzsche y Spencer. Luego de informar sucintamente “En 1929 entré en el Partido”, Otto habla de sus “años de aprendizaje”, en términos claramente religiosos: “vocación”, “tiempo nuevo”, “alto fin que nos congregaba” (577). Explícitamente, el ingreso al nacionalsocialismo es presentado como una iniciación religiosa, incluso con las dudas que esta suscita por la “falta de vocación” (577).

24 Lefere analiza cómo esta nueva moral consiste en una suerte de inversión de las nociones cristianas, al ser transferidas de “un campo ideológico-semántico caracterizado por la paz a otro de la violencia” (188). Así, el nazismo resignificaría conceptos centrales de esta tradición religiosa (vocación, piedad, cáliz) asociándolos a valores marcados negativamente (vocación de violencia, piedad como pecado, la copa de la cólera). En un sentido similar, Lawrence sostiene que el nazismo, para Otto, no es el mal sino otro orden, amoral: “Es un mundo que no está ordenado de acuerdo a un enfrentamiento entre el bien y el mal, sino a una estructura amoral. Por lo tanto, su ser es una inversión del mártir y santo cristiano” (126, la traducción es mía).

25 La “nueva moral” que Dietrich atribuye al nazismo puede vincularse también con las ideas de Nietzsche, y especialmente con la ética del *übermensch*, tal como se la presenta en *Así habló Zaratustra* —texto aludido explícitamente en el relato—. No podemos detenernos aquí en el análisis de esta relación, que ha sido estudiada por Sánchez, al que remitimos. Señalemos, con este crítico, que zur Linde es un “mal lector” de Nietzsche, en la medida en que “lo ha leído ideológicamente, sin ninguna clase de astucia, de ironía, de reserva, sin apartarse, en consecuencia, de la versión ideológica al alcance de cualquier lector pasivo contemporáneo suyo” (57).

El párrafo siguiente al que comentamos comienza con una referencia a la teología e introduce dos tópicos propios del discurso religioso —y especialmente del cristiano—: la justificación, “Nadie puede ser [...] sin justificación”, y la prueba de fe, “la guerra inexorable que probaría nuestra fe” (577). Esta prueba se presenta a zur Linde de un modo distinto del que esperaba. La mutilación que sufre —posible alusión al “aguijón en la carne”, del que se queja Pablo (2 Corintios 12,7)— lo deja inutilizado para el destino militar. Comprende en ese momento que “morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud” (578), y aquí introduce la mención explícita del apóstol: “batallar en Efeso contra las fieras es menos duro [...] que ser Pablo, siervo de Jesucristo” (578). Se consagra entonces a la dirección del campo de concentración, su modo singular de ser fiel al nazismo. En el transcurso de esta actividad, debe enfrentar y vencer la última tentación: la piedad que siente por David Jerusalem. Superar esa tentación es, para Otto, “morir” a su viejo yo (578), lo que puede compararse con la “muerte” simbólica de Pablo.²⁶ De esta forma, la trayectoria de Otto refleja especularmente la de Pablo: como este, se convierte en apóstol de una nueva fe, pero si Saulo de Tarso debe dejar atrás su pasado de perseguidor y verdugo para integrarse al cristianismo,²⁷ Otto deberá convertirse en torturador y asesino para vivir plenamente el nazismo (Lawrence 133-134). Ambos finalizan encarcelados, a la espera del martirio al que fueron condenados por las autoridades, pero aún al borde de la muerte continúan predicando la nueva moral, por la que están dispuestos a dar la vida (Hch 28, 16 y ss.).

Además de Job y del *corpus* paulino, existe otra referencia bíblica que, extrañamente, ha recibido poca atención por parte de la crítica: la cita de 2 Reyes 12, 7a, única cita marcada textualmente que podemos atribuir a Otto de forma inequívoca. Como él mismo recuerda, se refiere al momento en que, ante el profeta Natán, David “juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: *Tú eres aquel hombre*” (580).²⁸ En ese breve apólogo, propone Dietrich, reside una posible clave hermenéutica para comprender el destino de Alemania: su nación estaría en el lugar del

26 Cfr. Gálatas 2, 19-20.

27 Cfr. Hch 8, 1-3; 26, 9-11.

28 Desde luego, el nombre de David nos remite también al poeta David Jerusalem —es en Jerusalén donde transcurre la historia de David y Natán en la perícopa bíblica citada—, cuyo destino había sido interpretado por Otto de un modo similar: la condena a muerte alcanza también al que la dicta: “yo morí con él” (579).

poderoso —curiosamente, la analogía es con un rey judío, en el momento mítico de mayor poderío militar de Israel— que ignora que al condenar a otro a muerte por motivos que considera justos está sentenciándose a sí mismo: “Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima” (580).

El intertexto bíblico tiene, como hemos mostrado, un lugar relevante en el relato de Borges: como modelo estructural de la biografía de Otto (vocación, tentación y martirio) y como clave de su argumentación. La presentación del nazismo como una “nueva religión” apela, para enunciarse, a tópicos de la “vieja” religión —y el libro sagrado— que busca desplazar y destruir. Si bien Otto pretende estar más allá de la moral cristiana, como han subrayado tanto Lefere como Lawrence, su “amoralidad” no termina de despegarse de algunos resabios de la fe que lo atrajo durante sus primeros años (578). En este sentido, la afirmación que cierra el penúltimo párrafo es muy significativa: persiste la idea de cielos e infiernos (es decir, de Bien y Mal) y se acepta para el nazismo un lugar entre los condenados: “Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno” (581). En definitiva, Borges parece sostener lo que ya había presentado en “Anotación al 23 de agosto de 1944”: el nazismo es, a la larga, una imposibilidad. Hay un solo orden posible, el del occidente grecolatino y judeocristiano. Aunque Otto parezca ignorarlo, su discurso —como muestra la insistente intertextualidad bíblica— lo sabe: ese orden se puede invertir o enfrentar, pero nadie puede sustraerse a él.²⁹

3.2. Una larga historia de víctimas y verdugos

Entre los numerosos estudios dedicados a *Morirás lejos* no hemos encontrado ninguno que se enfoque específicamente en la intertextualidad

29 La paradójica posición de Otto, que se declara enemigo de un orden que en el fondo no deja de sustentar, recuerda a la que ha sido descrita por Bataille —recuperando un planteo sartreano— a propósito de Baudelaire: “Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer expresamente lo contrario de aquello que se continúa considerando el Bien. Es querer lo que no se quiere —ya que se continúa aborreciendo las malas potencias— y no querer lo que se quiere —ya que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la voluntad profunda—. [...] Entre sus actos y los del culpable vulgar existe la misma diferencia que entre las misas negras y el ateísmo. El ateo no se preocupa de Dios porque ha decidido de una vez por todas que Dios no existe. Pero el sacerdote de las misas negras odia a Dios [...]; se empeña en negar el orden establecido, pero al mismo tiempo, confirma este orden y lo reafirma más que nunca” (53-54).

bíblica. La presencia de la Escritura, sin embargo, es significativa en la novela. Se encuentran, dispersas por el texto, varias citas y alusiones al *Génesis*, *Lévitico*, *Macabeos*, *Isaías* y *Lamentaciones*. Los intertextos que convoca Pacheco son exclusivamente veterotestamentarios —a diferencia del lugar preponderante que tenía el *corpus* neotestamentario en “Deutsches Requiem”—; tal opción se entiende dado que el protagonista de la historia (de la Historia) que se narra en *Morirás lejos* es, ante todo, el pueblo judío. La mayoría de las referencias bíblicas están marcadas tipográficamente —con bastardillas—. Sin embargo, no se trata, por lo general, de citas textuales, sino que Pacheco reescribe y combina versículos que no siempre son sucesivos. El discurso bíblico, entonces, ingresa a la vez señalado como discurso ajeno y modelado por la voz del narrador.

La primera alusión bíblica que encontramos, en el inciso “e” de Salónica, es al capítulo 11 del Génesis, el episodio de la torre de Babel. Leemos en la novela:

La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública. La construyó la familia de este hombre que sentado en una banca del parque lee “El aviso oportuno”, cuando tenían unas mismas palabras, antes de ser esparcidos por la ciudad y no entender el habla familiar de los otros. (27)

Como dijimos, más allá de las bastardillas, lo que hace Pacheco no es estrictamente una cita, sino un pequeño montaje textual, que involucra los versículos 1, 7 y 9. La referencia bíblica sirve aquí para introducir uno de los símbolos recurrentes de la novela, la torre de Babel, que se irá cargando de diversos significados, vinculados tanto a la confusión —no solo lingüística— que reinaba en los campos de concentración, como a los imperios opresores, parangonables a Babilonia (Pacheco 119 y ss.). Aquí, además, la intertextualidad bíblica parece contribuir a situar la historia que se narra en un plano de resonancias universales; en efecto, la familia del hombre sentado en el parque —que no casualmente será bautizado luego con el indefinido nombre de Alguien, lector del periódico *El Universal*— es, más allá de las identificaciones particulares, la humanidad toda, la que participó en la construcción de la torre.

La segunda cita, de *Macabeos* 2, 41, la encontramos en la sección “Grossaktion”, referida a la resistencia surgida contra los nazis en torno al gueto de Varsovia:

“los elegidos para seguir el camino de Treblinka se repitieron las palabras de Judas Macabeo: *Y no nos dejaremos matar*” (Pacheco 61). La acotada referencia intertextual pone en serie la resistencia de los judíos contra los grandes poderes imperialistas: los del gueto resisten a los nazis como sus antepasados resistieron al poder helenístico —y al Imperio romano, aludido líneas antes por el aniversario de la destrucción del templo—. De nuevo, la Biblia sitúa el acontecimiento particular en un marco más amplio, en la tradición de resistencia de un pueblo, que tiene además resonancias universales. En el epílogo de esta misma sección, “Grossaktion”, encontramos otra referencia bíblica, que dialoga también —aunque de otro modo— con la tradición de resistencia judía:

Los guerrilleros seguían luchando aunque mirasen a los cielos y no hallaran al Señor de los Ejércitos que no ordenaba las tropas de la batalla, los instrumentos de su furor, para que cese la arrogancia de los soberbios y se abata la altivez de los fuertes. Y miraran a la tierra y solo hallasen tribulación, oscuridad y angustia, y fueran sumidos en tinieblas. (69)

El fragmento en cursiva es un montaje textual de versículos de Isaías (13, 4-5 y 11; 8, 22). La negación que en la novela se antepone a la cita invierte su significado y marca una diferencia importante en la tradición de resistencia que el relato venía construyendo: mientras que la rebelión de los Macabeos se apoyaba firmemente en una convicción religiosa, la del gueto, impulsada mayoritariamente por “partidos de izquierda” (Pacheco 50), es llevada adelante en la soledad de los hombres frente al “silencio de Dios” (116). Las promesas proféticas de gloria no se han cumplido, el “Señor de los Ejércitos” no ha llevado a su pueblo a la victoria; solo parecen alcanzar cumplimiento las amenazas de tribulación enunciadas en la segunda parte de la cita (Isaías 8, 22), pero no como castigo de Dios, sino a causa de su ausencia: aunque se alce la vista al cielo, no se lo encuentra.

Por otra parte, la cita del capítulo 13 de Isaías también implica retomar la analogía que ya se insinuaba con las referencias a la Torre de Babel: la del nazismo con Babilonia, como poderes opresores del pueblo judío.³⁰ Esta

30 Suplementariamente, la profecía de Isaías permite situar —aunque de modo lateral— otra cuestión: más allá de su destino histórico de “víctima”, el pueblo judío —como todos los pueblos— también ha ambicionado la aniquilación violenta de sus enemigos. La vehemente profecía sobre la caída de Babilonia nos recuerda qué fácilmente los

analogía será explotada especialmente en las dos referencias bíblicas que se incluyen en la sección “Götterdämung”, referidas a la muerte de Hitler y a la derrota del ejército alemán. La primera, irónicamente, es introducida por el lamento de Eva:

“Pobre Adolf, pobre Adolf, traicionado por todos, abandonado por todos”, solloza Eva. *Cayó, cayó Babilonia y los ídolos de sus dioses quebrantó en tierra. Acuérdate, oh Jehová, de lo que nos ha sucedido. Mis enemigos me dieron caza como ave sin tener por qué, ataron mis manos en cisterna, pusieron piedras sobre mí, aguas cubrieron mi cabeza.* (136)

La primera parte, que retoma Isaías 21, 9, pone en paralelo, como dijimos, la caída de Babilonia —anunciada por el profeta— con la de la Alemania nazi. En esa misma línea puede situarse la otra referencia a Isaías que cierra “Götterdämung”: “*del que con ira hería los pueblos de llaga permanente, del que se enseñoreaba de los hombres con furor y los hería con crueldad; aquel varón que hacía temblar la tierra, que trastornó los reinos, que puso al mundo como un desierto, que asoló sus ciudades*” (143).

Se trata de un montaje textual que reescribe Isaías 14, 6 y 16-17, una profecía contra el rey de Babilonia, del que se dice que perecerá, que su reino caerá, quebrantado su báculo por Yavé. En el contexto de la novela, la cremación de Hitler, el “crepúsculo” de la Alemania nazi, aparece como el cumplimiento de lo anunciado siglos antes por Isaías a propósito de otro opresor imperialista: todos los tiranos, finalmente, están destinados a morir como gusanos —aunque no sin antes trastornar reinos y asolar ciudades—.

Sin embargo, la intertextualidad bíblica en *Morirás lejos* no se limita a establecer esta continuidad entre opresores, víctimas y tradiciones de resistencia. En la segunda parte del texto de “Götterdämung” citado anteriormente (“*Acuérdate, oh Jehová*”), que retoma Lamentaciones 5, 1 y 3, 52-54, se propone un juego que parece deliberadamente provocador: las palabras que lamentan la desolación de Jerusalén son aplicadas a la situación del perseguidor por excelencia del pueblo de Israel: el “pobre” Adolf Hitler, en el momento de su inminente derrota. La utilización transgresora que Pacheco

oprimidos podrían convertirse en opresores si estuviera en sus manos el poder. Véase, por ejemplo, Isaías 13, 16: “Sus niños serán estrellados delante de ellos; sus casas serán saqueadas, y violadas sus mujeres”.

hace aquí de la intertextualidad subraya implícitamente la posibilidad de manipulación de los textos, la victimización impostada a la que recurrieron ciertos nazis —denunciada también en otros lugares de la novela (106)— y, aun, como sugerimos anteriormente, la potencial transformación de las víctimas en verdugos, cuando las primeras se encuentran en situación de poder.³¹ La violencia hacia el otro, en este sentido, es un atributo de todos los pueblos y la condición de “víctima” es histórica y no puede esencializarse como un rasgo exclusivo del pueblo judío.

En síntesis, tanto en el relato de Borges como en la novela de Pacheco se comprueba una profusa intertextualidad bíblica, pero que se presenta de modos diversos —como una serie de alusiones sin marcas textuales, como citas literales, como montaje de fragmentos— y tiene diferentes funciones. En el autor argentino, las alusiones al Antiguo y al Nuevo Testamento tienen un lugar muy relevante en el texto, tanto estructural como argumentativamente. Contribuyen, por un lado, a presentar —en el discurso de Otto— el nazismo como una nueva fe, una nueva moral, una nueva religión, comparable en ese sentido —aunque, a la vez, inversa— al cristianismo. En esa línea, se sugiere una identificación de Dietrich con figuras como la de Job o Pablo, interpretando sus tribulaciones y muerte como prueba y martirio. Por otro lado, pueden leerse como una inconsciente adhesión del propio Otto al orden que se propone denostar. En Pacheco, las alusiones bíblicas se concentran en el Antiguo Testamento, por lo que la Biblia funciona fundamentalmente como la historia de persecuciones y padecimientos del pueblo judío. Así, las alusiones a Babilonia —el imperio responsable de la primera destrucción de Jerusalén— y a las luchas de los Macabeos, contribuyen a la vez a configurar tradiciones de perseguidores —los babilonios, el imperio helénico, los romanos, los nazis— y perseguidos, así como también de resistencia —los judíos desterrados a Babilonia, los macabeos, las guerrillas del gueto—. Como hemos dicho, sin embargo, en ambos autores las referencias bíblicas no pueden interpretarse unívocamente y sus efectos de sentido tienen cierta complejidad: recuérdese lo dicho sobre las diversas lecturas del epígrafe de Job en “Deutsches Requiem” y la atribución de las Lamentaciones a Hitler.

En términos generales, más allá del funcionamiento específico que hemos relevado, podemos suponer que la intertextualidad bíblica contribuye, en

31 Desde luego, esto en ningún sentido implica una identificación entre víctimas y verdugos o la negación de su responsabilidad.

ambos casos, a dotar a los textos de una resonancia más universal —en línea con lo que dijimos a propósito de la cita del *Génesis* en Pacheco—. Sin dejar de referirse a un acontecimiento histórico preciso —el nazismo, tema central de ambas obras—, las referencias a uno de los textos fundacionales de Occidente sitúa las problemáticas que se plantean —el mal, la moral, la violencia— en un contexto más amplio, menos inmediato, propiciando lecturas que estimulen la imaginación y la reflexión de los lectores más allá de lo coyuntural, apuntando hacia lo que Lefere propone denominar la “verdad sustancial”, o directamente el “Sentido” (73, 78).

4. Coda: *Hitler ganó la guerra*

Para finalizar, queremos detenernos brevemente en un último punto. Ambas obras fueron escritas después de la derrota de Alemania y la caída de Hitler. En ese sentido, la experiencia del mal y del horror que abordan debería figurar como un proceso finalizado. Y sin embargo...

Hacia el final de *Morirás lejos* encontramos un fragmento que, si bien no está atribuido a eme sino a una publicación periódica sin firma (“*Gebebn zu Berlin, Den 29 April 1945*”), es enunciado por un sujeto colectivo que explícitamente se identifica con el nazismo. Este discurso pseudomesiánico, proferido desde la derrota, parece recuperar ciertos tópicos que hemos visto en el monólogo de Otto:

*De haber sido otra nuestra suerte militar
en veinte años habríamos cambiado
el destino del mundo
Misión del pueblo y el partido
de la Alemania nacionalsocialista
era limpiar el mundo
de los errores cometidos
durante veinte siglos.
Toda depuración exige sacrificios
y demanda durezas.
Pero después el mundo hubiera contemplado
una humanidad libre de sus taras tradicionales.
Todo parto es doloroso;*

*pero de este surgía ya
un nuevo hombre.*

*La maldad, la alianza de los intereses judíos,
las monstruosidades del bolchevismo
y los errores de los cristianos
impidieron realizar el mundo nuevo
por el que luchamos desde 1933. (Pacheco 146)*

El nazismo aparece, de un modo similar a lo que vimos en “Deutsches Requiem”, como una nueva fe, destinada a transformar el mundo. Pero como Otto, más allá de denunciar “los errores de los cristianos”, este enunciador colectivo no puede evitar la apelación a tópicos tradicionalmente asociados al cristianismo: el sacrificio, la misión, el hombre nuevo y el mundo nuevo que nacen con dolores de parto.³² La diferencia fundamental entre este fragmento y el monólogo de Dietrich radica, justamente, en los modos de interpretar la derrota de Alemania: mientras que en *Morirás lejos* el texto —escandido en versos, como una suerte de poema elegíaco—³³ lamenta el fracaso de esta misión histórica, la disruptiva interpretación propuesta por Otto, como sabemos, afirma que la derrota germana es parte de la victoria de “la fe de la espada”:

Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. (580)

32 Ya hemos visto que la noción de “hombre nuevo” remite a las cartas paulinas. Lo mismo puede decirse de los dolores de parto como símbolo del nacimiento de un mundo nuevo (Romanos 8, 22). En cuanto a las nociones de sacrificio y misión, son recurrentes en la Biblia y centrales en la cristología.

33 No se trata del único lugar donde se registra esta provocadora operación de “versificar” el discurso nazi. Véase también la presentación del informe de Stroop sobre el gueto de Varsovia al final de “Grossaktion” (69).

Si nos ceñimos a este fragmento, entonces, aunque la interpretación mesiánica del destino alemán y los sacrificios necesarios para que surja el hombre nuevo son comunes a ambos textos, las conclusiones son divergentes: derrota en *Morirás lejos*, triunfo a costa de la propia patria en “Deutsches Requiem”. Sin embargo, desde una mirada global, la novela de Pacheco no está tan lejos del diagnóstico que esbozaba Borges en 1946. Veinte años después, *Morirás lejos* constata la omnipresencia de la violencia: alusiones a los campos de concentración rusos, Vietnam y las bombas atómicas (65) y la certeza de eme de que “sus servicios volverán a ser utilizados” (113) —lo que se ha leído como una suerte de prefiguración de las dictaduras latinoamericanas de los setenta—. En el desenlace de la novela —en algunos de sus posibles desenlaces, al menos— las víctimas se convierten en verdugos: como profetizaba Otto, estamos ante una época implacable, en la que rige la violencia, aunque esta se ejerza contra aquellos que contribuyeron a forjarla.

5. Conclusiones

Hemos propuesto una lectura comparada de dos historias de la infamia escritas desde Latinoamérica, concentrándonos en sus enfoques y procedimientos para narrar el mal que históricamente constituyó el nazismo.

Por un lado, la perspectiva que propusimos nos ha permitido abordar aspectos de las obras en cuestión que no son fácilmente perceptibles al ser estudiadas individualmente —o como parte de otras series—. Así, el contrapunto entre Otto y eme ha posibilitado observar las diversas estrategias a las que los escritores apelan para construir el personaje del nazi como ser abyecto: la singularización en Otto —un torturador con sensibilidad estética y contradicciones internas— y la pluralización e indeterminación de la identidad en eme —que parece agotar todas las variantes posibles del criminal de guerra—. Asimismo, la intertextualidad bíblica —que hasta donde sabemos no había sido estudiada específicamente para la novela del mexicano— aparece, en la lectura que propusimos, como un elemento significativo de ambos relatos. Aun de modos diversos, contribuye a situar las historias particulares de la infamia que se narran en un ámbito de resonancias universales, estableciendo paralelos o continuidades con ciertos episodios o personajes bíblicos. En cuanto a la relevancia de las notas al pie en ambas obras, desde la perspectiva aquí adoptada, y más allá

de los sentidos específicos que adquieren en cada texto, puede entenderse como indicativa de la necesidad de introducir un distanciamiento o una complejización de la perspectiva narrativa por parte de los autores que abordan el tema del nazismo. Por último, como vimos, el abordaje conjunto permite leer en ambas obras —aunque expresadas en formas diversas: más explícita en Borges, más alusiva y dispersa en Pacheco— un diagnóstico similar acerca de la continuidad de la violencia instaurada por el nazismo, más allá de su derrota histórica.

Por otro lado, la puesta en diálogo de estos dos textos permite reflexionar sobre la especificidad de las ficciones sobre el nazismo producidas por autores latinoamericanos.³⁴ Ya el título de la obra de Pacheco anuncia que la distancia —el estar *lejos*— aparece como una condición de esa escritura. En la novela, la lejanía no solo remite a los personajes que “mueren lejos” —los judíos, eme— sino que es parte del autocuestionamiento que el texto propone sobre la posición que adopta el escritor latinoamericano al abordar un tema que parece impropio:

Si existen tantos conflictos no resueltos en México no podemos dedicar espacio a lo que sucedió en Europa hace ya muchos años. [...] Genocidio el de quienes mueren de hambre aquí mismo [...]. —Pero cómo se atreve a escribir sobre algo que no presenció [...]. Por qué diablos no escribe sobre los indios de México. (64-65)

Ahora bien, lo que muestran los textos que aquí analizamos es que esa distancia —geográfica en el caso de Borges, geográfica y temporal en Pacheco— permite abordar la cuestión del nazismo de una forma singular, con procedimientos narrativos difícilmente concebibles desde un posicionamiento más inmediatamente concernido por los hechos. En este sentido, a propósito del cuento que analizamos, Miguel Dalmaroni ha señalado: “la literatura argentina no ha escrito hasta ahora (no habría podido hacerlo) un ‘Deutsches Requiem’ de la dictadura” (169). En efecto, la dictadura es todavía, para la cultura argentina, una herida abierta, un trauma irresuelto,

34 Como ha señalado Nina Pluta, plantear esta cuestión no implica postular ninguna forma de esencialismo para la literatura latinoamericana, sino una posición, vinculada con condiciones sociohistóricas de producción determinadas (76).

dicho de otro modo: está demasiado cerca.³⁵ El nazismo en cambio, pese a que su horror alcanza a toda la humanidad, pese a que sus consecuencias y repercusiones impactaron en varios países latinoamericanos, no deja de ser algo que sucedió, principalmente, del otro lado del océano. Es posible, entonces, tratarlo con distancia, al punto de asumir la voz de un verdugo o introducir experimentos formales de la más diversa índole —llegando incluso a escandir en forma de versos el discurso nazi—. Escribir desde lejos, en este sentido, parece permitir abordajes irreverentes, incluso sobre una cuestión tan compleja como el nazismo. Y, como ha dejado dicho Borges, la irreverencia puede dar “resultados afortunados”.³⁶

Obras citadas

- Adur Nobile, Lucas Martín. “Las biblias de Borges”. *Variaciones Borges*, núm. 41, 2016, págs. 3-25.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspiner, Barcelona, Pre-textos, 2002.
- Aguilar, Gonzalo. “Por qué Borges es nuestro único clásico universal”. *Revista ñ*, 14 de junio del 2011, s. pág. Web. 15 de mayo del 2016.
- Aizenberg, Edna. “Deutsches Requiem 2005”. *Variaciones Borges*, núm. 20, 2005, págs. 33-57.
- Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Traducido por Carlos Ribalta, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- Attala, Daniel. “Jorge Luis Borges y la Biblia”. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Editado por Daniel Attala y Geneviève Fabry, Madrid, Trotta, 2016, págs. 475-500.

35 Podría señalarse que el tiempo, esa otra forma de la distancia, ha permitido que emerjan, en la literatura argentina de los últimos años, abordajes más irreverentes con respecto a la memoria del accionar represivo y sus víctimas. Pensemos por ejemplo en obras como *76* y *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008) o *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012). Sobre este punto, véase Gambero.

36 “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (“El escritor argentino y la tradición”, (*Obras* 273).

- Bataille, George. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Munárriz, Barcelona, El Aleph, 2000.
- Borges, Jorge Luis. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. *Sur*, núm. 120, 1944, págs. 24-26.
- . *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- . *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1998.
- . *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Carrillo Juárez, Carmen. “La poesía de José Emilio Pacheco y la tradición bíblica”. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. Editado por Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, Ciudad de México, Siglo XXI, 2006, págs. 193-220.
- Cervantes Ortiz, Leopoldo. “El lenguaje bíblico en la poesía de José Emilio Pacheco”. *Letralia*, núm. 213, 2009, s. pág. Web. 15 de mayo del 2016.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa*. Mar del Plata, Melusina, 2004.
- Dorra, Raúl. “El tema del sujeto en *Morirás lejos*”. *Semiosis*, núm. 11, 1983, págs. 111-143.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducido por Andrés Boglar, Buenos Aires, Tusquets, 2011.
- Gamerro, Carlos. *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.
- Girard, René. *La ruta antigua de los hombres perversos*. Traducido por Francisco Díez del Corral, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Gómez López-Quiñonez, Antonio. “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”. *Variaciones Borges*, núm. 12, 2001, págs. 139-165.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Bogotá, FCE, 2004.
- Irby, James. “Encuentro con Borges”. *Encuentro con Borges*. Editado por James Irby, Napoleón Murat y Carlos Peralta, Buenos Aires, Galerna, 1968, págs. 29-40.
- Jiménez de Baéz, Yvette, Diana Morán, y Edith Negrín. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. Ciudad de México, El Colegio de México, 1979.
- Klemperer, Victor. *La lengua del Tercer Reich*. Traducido por Adan Kovacsis, Barcelona, Minúscula, 2001.

- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducido por Nicolás Rosa, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Lawrence, Ramsey. "Religious Subtext and Narrative Structure in Borges' 'Deutsches Requiem'". *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, págs. 119-138.
- Lefere, Robin. *Borges y los poderes de la literatura*. Bern, Peter Lang, 1998.
- Lespada, Gustavo. "Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco". *Esa promiscua escritura*. Córdoba, Alción, 2002, págs. 215-248.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Traducido por Pilar Gómez, Barcelona, Muchnik, 1995.
- Louis, Annick. "Besando a Judas: Notas alrededor de 'Deutsches Requiem'". *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Editado por Annick Louis, Claudio Canaparo y William Rowe, Buenos Aires, Paidós, 2000, págs. 61-71.
- . *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*. París, Aux Lieux d'être, 2006.
- Olea Franco, Rafael. "La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad". *Doscientos años de narrativa mexicana*. Tomo II. Editado por Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010, págs. 469-504.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. Ciudad de México, Seix Barral, 1985.
- Padilla, Ignacio. *Amphtryon*. Ciudad de México, Punto de lectura, 2013.
- Paepe, Christian de. "El soneto 'Una llave en Salónica' de Jorge Luis Borges: clave de la memoria histórica". *Alianzas entre historia y ficción*. Editado por Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie, Ginebra, Droz, 2009, págs. 215-224.
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1986.
- Pluta, Nina. "El nazismo a la luz de las novelas hispanoamericanas actuales". *Studia Romanica Posnaniensis*, vol. 40, núm. 2, 2013, s. pág. Web. 1 de febrero del 2017.
- Rangel López, Asunción del Carmen. "Narrar la agonía: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco". *Temas y variaciones de literatura*, núm. 31, 2008, págs. 237-269.
- Reina, Casiodoro de, y Cipriano Valera, traductores. *La Santa Biblia que contiene los Sagrados Libros del Antiguo y Nuevo Testamento*. Madrid, Sociedad Bíblica, 1930.
- Rosso, Ezequiel de. "El lugar de los hechos". *Nuevas voces para una nueva tribu*. Buenos Aires, Milá, 2009.

Safranski, Rüdiger. *El mal*. Traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2000.

Salmerón Tellechea, Cecilia. “La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*”. *Literatura mexicana*, vol. 22, núm. 2, 2011, págs. 157-181.

Sánchez, Sergio. *Borges, lector de Nietzsche y Carlyle*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

Vélez, Gonzalo. *Borges y la Biblia*. Madrid, Iberoamericana, 2011.

Sobre el autor

Lucas Martín Adur Nobile es doctor en Literatura (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y docente de las cátedras de Literatura Latinoamericana II y Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal*

Juan Zapata

Université Charles de Gaulle — Lille III, Lille, Francia

juan.zapata@univ-lille3.fr

¿Cómo el poeta de *Las Flores del Mal* pasó de ser un escritor proscrito, y en consecuencia sospechoso, al autor perseguido e incomprendido que ha inmortalizado la historia literaria? ¿Cómo Baudelaire pudo desviar a su favor una circunstancia que, a primera vista, era desafortunada? Baudelaire supo utilizar el escándalo que provocó la publicación de *Las Flores del Mal* para promover su figura pública. Un análisis de las posturas discursivas desplegadas por Baudelaire antes, durante y después del proceso nos permitirá comprender mejor la inversión que el poeta hace de su condenación, al transformar la sanción penal y moral, así como la exclusión a la que esta conduce, en un signo de su grandeza y de su gloria póstuma.

Palabras clave: Baudelaire; *Las Flores del Mal*; proceso; condenación; autor perseguido; poeta maldito.

Cómo citar este artículo (MLA): Zapata, Juan. “De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 167-189.

Artículo original. Recibido: 15/08/16; aceptado: 16/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.



From Culprit to Victim: Baudelaire and the Lawsuit against *The Flowers of Evil*

How did the banned and therefore suspect poet of *The Flowers of Evil* become the persecuted and misunderstood author immortalized by literary history? How was Baudelaire able to turn a seemingly unfortunate situation to his advantage? Baudelaire was able to use the scandal triggered by the publication of *The Flowers of Evil* to promote his public persona. The analysis of the discursive postures deployed by Baudelaire before, during and after the trial will enable us to better understand how the poet inverted his condemnation, transforming the legal and moral sanctions, and the exclusion they entailed, into a sign of his greatness and posthumous glory.

Keywords: Baudelaire; *The Flowers of Evil*; lawsuit; condemnation; persecuted author; *poète maudit*.

De culpado a perseguido: Baudelaire e o processo de *As flores do mal*

Como o poeta de *As flores do mal* passou de ser um escritor proscrito e, em consequência suspeita, a autor perseguido e incompreendido que imortalizou a história literária? Como Baudelaire pôde desviar a seu favor uma circunstância que, à primeira vista, era infeliz? Baudelaire soube utilizar o escândalo que a publicação de *As flores do mal* provocou para promover sua figura pública. Uma análise dos posicionamentos discursivos realizados pelo autor antes, durante e depois do processo nos permitirá compreender melhor o investimento que o poeta faz de sua condenação, ao transformar a sanção penal e moral, bem como a exclusão a que esta conduz, num sinal de sua grandeza e glória póstuma.

Palavras-chave: *As flores do mal*; autor perseguido; Baudelaire; condenação; poeta maldito; processo.

EL 21 DE JUNIO DE 1857, después de una larga espera de “diez años”,¹ *Las Flores del Mal* fueron finalmente publicadas por Poulet-Malassis. Unas semanas después, el diario *Le Figaro* publicó en sus números del 5 y del 12 de julio dos artículos difamatorios firmados por Gustave Bourdin y Jules Habans. Sentenciosos y polémicos, estos llamaron la atención de la justicia imperial sobre un libro que, según Bourdin, era “un hospital abierto a todas las demencias del espíritu, a todas las podredumbres del corazón”.² El 17 de julio, a pesar de la intervención de Edouard Thierry —quien publicó un elogioso artículo en el *Moniteur universel* del 14 de julio—, el procurador general ordenó el decomiso de los ejemplares y requirió una acción en justicia contra el poeta, su editor y el impresor. Así pues, el 20 de agosto Baudelaire fue llevado a comparecer frente a la sexta cámara de la policía correccional por el delito de ofensa contra la moral pública. Al encontrar “que las piezas incriminadas, debido a su realismo grosero y ofensivo, conducían necesariamente a la excitación de los sentidos” (*Gazette*), el tribunal condenó a Baudelaire a una multa de trescientos francos y ordenó la supresión de seis piezas del volumen: “Las joyas”, “El Leteo”, “A la que es demasiado alegre”, “Mujeres condenadas”, “Lesbos” y “Las metamorfosis del vampiro”.³

Aquel que fue así incriminado no era aún el autor público que salió engrandecido por el escándalo. Baudelaire era apenas conocido, nos cuenta Frédéric Dulamon, “por una excelente y concienzuda traducción de Edgar Poe y por dos *Salones de pintura*” (citado en *Œuvres*, vol. 1: 1190). Ciertamente, afirma Asselineau en su artículo justificativo redactado con ocasión del proceso, la leyenda de “un poeta original, de un espíritu bien constituido, demasiado poeta o demasiado artista para algunos, pero cuyas vivas y sobreabundantes cualidades debían divertir al aburrimiento y a la mediocridad general” (citado en *Œuvres*, vol. 1: 1197), se había extendido ya en los círculos literarios más restringidos de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio. Si, por un lado, Baudelaire ya gozaba de una reputación entre sus pares, por el otro, su figura era prácticamente desconocida por el gran público, cuando no era objeto, como consta en los artículos difamatorios, de

1 Según la indicación que da Charles Asselineau en un artículo compilado por Baudelaire en sus *Artículos justificativos* y publicado por la *Revue française* el 1 de septiembre de 1857 (citado en *Œuvres*, vol. 1: 1196).

2 Esta y todas las traducciones del francés son mías.

3 El juicio fue publicado en la *Gazette des tribunaux* el 21 de agosto del mismo año.

burlas y sarcasmos: “Charles Baudelaire es desde hace ya unos quince años”, afirmaba Gustave Bourdin en un su artículo del *Figaro*, “un inmenso poeta para un pequeño círculo de individuos cuya vanidad, al recibirlo casi como un Dios, los había conducido a hacer un buena especulación” (Bourdin). “Había, pues, que desenmascarar al ídolo”, exclamaba indignado Habans en el mismo periódico, pues este se había escondido durante mucho tiempo a la sola “veneración de sus fieles seguidores” (Habans).

“Desenmascarar al ídolo”. Si la irónica fórmula de Habans daba justo en el punto es porque esta recubre dos realidades muy diferentes, dos sistemas de percepción y de valorización de la obra de arte que las reacciones de entusiasmo y de reprobación suscitadas por la publicación de *Las Flores del Mal* ponían en evidencia: por un lado, el de los escritores que reivindican la autonomía de la literatura y el derecho que tiene el escritor de poner todo al desnudo, y, por el otro, el de la definición social y penal de los derechos y deberes del autor, tal y como los definían los portavoces de la moral burguesa, esto es, proclamando la sujeción de la literatura a los imperativos éticos y civiles del Segundo Imperio.⁴ Es entonces entre estas dos concepciones de la función del escritor en la sociedad, entre estos dos sistemas de percepción y valorización de la obra de arte, que Baudelaire, totalmente consciente del desafío y de la provocación que su poemario representaba para el orden moral burgués, inscribe la publicación de *Las Flores del Mal*.

Consciente del escándalo que podía y debía provocar su obra en el “hipócrita lector” de su época, Baudelaire elaboró una estrategia de defensa anticipada que no dio frutos. Así pues, obligado a comparecer frente al tribunal de justicia y temiendo una condena que podría ir en contra de sus intereses más inmediatos, el poeta y su abogado buscaron demostrar que la obscenidad constitutiva de la obra era, en efecto, moralmente edificante, adhiriendo así a los principios en nombre de los cuales era juzgado. Pero lo que Baudelaire no hizo durante el proceso, lo llevó a cabo una vez que la sentencia definitiva fue pronunciada. Así pues, después de haber intentado infructuosamente apelar a la interpretación moral de la obra, Baudelaire reivindicó frente a sus detractores la postura provocante y escandalosa del genio incomprendido. Ciertamente, dicha estética de la provocación se encontraba ya profundamente anclada en su proyecto literario y en el

4 Véase a este respecto el estudio de Gisèle Sapiro titulado *La responsabilité de l'écrivain*.

personaje que cuidadosamente había construido en sus artículos sobre Poe. Pero es solo después del proceso —cuando Baudelaire decidió escribir sus proyectos de prefacio para la segunda edición, y cuando escribe sus artículos sobre Gautier y su reseña sobre *Madame Bovary* de Flaubert—, que el poeta insiste en los argumentos de la autonomía del arte que tan escrupulosamente había defendido desde sus primeras publicaciones. Es esta defensa *a posteriori* la que le permitió redefinir su posición al pasar de autor proscrito, y en consecuencia sospechoso, a escritor perseguido e incomprendido.

Se impone, entonces, la pregunta por la manera como el poeta francés pudo desviar a su favor una circunstancia que, a primera vista, era desafortunada. Con esto en mente, analizaremos las estrategias discursivas e institucionales de Baudelaire en tres tiempos. En primer lugar, nos centraremos en las estrategias que anteceden la publicación de *Las Flores del Mal* y que anticipan —al mismo tiempo que provocan— la censura imperial. En segundo lugar, abordaremos las estrategias de defensa desplegadas durante el proceso, las cuales se ajustaban al universo axiológico de la acusación y a los medios que el sistema penal ponía a disposición del acusado para defenderse. En tercer lugar, analizaremos las tomas de posición de Baudelaire después del proceso, pues estas se amoldaban al espectro de posibilidades abierto por el polo restringido del campo literario, polo que ponía a la disposición del escritor que rehúsa plegarse a las exigencias del poder unos dispositivos de legitimación y de representación alternativos que funcionaban a manera de compensación y que eran susceptibles de invertir —por lo menos a largo plazo— el orden establecido.

Un análisis de las posturas discursivas e institucionales desplegadas por Baudelaire antes, durante y después del proceso nos permitirá comprender mejor la inversión que el poeta hace de su condenación al transformar la sanción penal y moral —y la exclusión a la que esta conduce— en un signo de su grandeza y de su gloria póstuma.

Antes del proceso

Baudelaire y Flaubert no fueron los únicos en ser acusados durante esos años que vieron el recrudescimiento de la política de control moral e ideológico del Segundo Imperio. En 1853, los hermanos Goncourt fueron llamados a comparecer frente al tribunal de justicia por haber citado cinco

versos de Jacques Tahureau en un artículo publicado el 15 de diciembre de 1852. Xavier de Montépin fue acusado y condenado en 1856 por su novela *Les Filles de plâtre*. El mismo año en que Baudelaire fue incriminado, Eugène Sue —muerto durante el proceso— fue condenado por su novela *Les Mystères du peuple*, y fueron su editor y su impresor quienes pagaron las penas más fuertes. Lo que todos estos procesos tienen en común, más allá de las acusaciones por ultraje a la moral pública, es el intento de los escritores por escapar a la condenación, pues esta era vivida como un verdadero deshonor, sobre todo por escritores que, como Baudelaire, Flaubert o los Goncourt, consideraban que su obra no podía ser juzgada por una instancia que ellos consideraban como mediocre e incapaz de reconocer el verdadero talento. A este respecto, vale citar aquí la carta que Flaubert le escribió un día antes de su proceso a Edmond Pagnerre, en la cual le explicaba sus aprehensiones y los inconvenientes que una condenación traería sobre su persona y su obra: “Si soy condenado, me será imposible en adelante escribir una sola línea. Me tendrán bajo la mira, y la reincidencia representaría para mí cinco años de prisión, sin contar lo desagradable que sería ser condenado por inmoralidad” (citado en *Correspondance*, vol. II: 657).

Aunque Baudelaire deseaba provocar al pudibundo lector del Segundo Imperio, como lo demuestran los poemas y paratextos que componen su volumen, este no buscaba ser llevado ante la justicia imperial. Según Steve Murphy, quien ha dado hasta el momento el análisis más convincente sobre el tema,

Baudelaire sabía que se arriesgaba a ser juzgado y no debía ignorar la ley instaurada durante la Monarquía de Julio, ley que podía ser utilizada contra su volumen. Su objetivo habría sido el de ir lo más lejos posible sin caer bajo el golpe de la censura, lo suficientemente lejos para producir un choque moral y llamar la atención de los lectores gracias al perfume de escándalo que emana de su volumen de poesías. (24)

Así pues, el poeta, que preveía la posibilidad de un proceso por ofensa a la moral pública, insertó a manera de epígrafe seis versos de Théodore Agrippa D'Aubigné que anticipaban desdeñosamente las lecturas hipócritas de la justicia imperial. Vale la pena aclarar aquí que el epígrafe había precedido los dieciocho poemas que Baudelaire publicó en la *Revue des Deux Mondes*

del 1 de junio de 1855 bajo el título *Las Flores del Mal*, sin que estos hubieran provocado ninguna reacción por parte de la justicia:

Se ha dicho que hay que dejar correr las cosas execrables
En el pozo del olvido y en los sepulcros clausurados,
Y que en los escritos el mal resucitado
Infectará las costumbres de la posteridad;
Pero el vicio no tiene como madre la ciencia
Y la virtud no es la hija de la ignorancia.⁵

Si bien es cierto que dicho epígrafe buscaba llamar la atención del público sobre el lado obscuro y escabroso del volumen, Baudelaire también previene al lector de los peligros morales de la censura, pues mostrar que el mal existe no significa que se le apruebe, de la misma manera que ignorarlo no significa dar prueba de virtud (“Pero el vicio no tiene como madre la ciencia / Y la virtud no es la hija de la ignorancia”). De esta manera, el poeta rechazaba en su epígrafe la responsabilidad personal y directa por los enunciados nocivos que contenían sus versos, pues es el lector, y no Baudelaire, quien es finalmente responsable de la lectura perniciosa del volumen. Esta misma ambigüedad, que dificulta la imputación de la responsabilidad moral al autor, pues no se sabe si este se adhiere o no a los contenidos de sus enunciados, se encuentra también a título preventivo en la nota introductoria que Baudelaire inserta en la primera edición de *Las Flores del Mal*. Dicha nota debía proteger de la censura a la sección del poemario titulada “Rebelión”, pero debido a su registro irónico, esta también llamaba la atención de la justicia sobre el aspecto moralmente subversivo del volumen:

Entre las siguientes piezas, la más característica apareció ya en uno de los principales volúmenes literarios de París, en donde fue considerada, al menos por la gente de espíritu, por lo que es verdaderamente: el pastiche de los razonamientos de la ignorancia y del furor. Fiel a su doloroso programa, el autor de *Las Flores del Mal* tuvo que, como un perfecto comediante, modelar su espíritu a todos los sofismas y a todas las corrupciones. Esta

5 Los seis versos de Agrippa d’Aubigné aparecen en la carátula de la edición de *Las Flores del Mal* de 1857, conforme al texto de la edición de *Tragiques* de Agrippa d’Aubigné, publicada por Ludovic Lalanne en 1857.

cándida declaración no impedirá sin duda a los críticos honestos de igualar a su autor a los teólogos del populacho y de acusarlo de haberle atribuido a nuestro Salvador Jesucristo, a la víctima eterna y voluntaria, el rol de un conquistador, de un Atila igualitario y devastador. Ciertamente, más de uno elevará al cielo las acciones de gracias propias del fariseo: “Gracias, Dios mío, pues no me permitiste asemejarme a este poeta infame”. (215)

Al distinguir entre el autor del volumen y la instancia enunciativa de los versos, Baudelaire no solo niega la responsabilidad subjetiva de sus enunciados, sino que se presenta, con una imperceptible pero indiscutible ironía, como un autor moralista y católico que se vio obligado, siguiendo su “doloroso programa” de enmienda y perfeccionamiento moral, de “modelar su espíritu a todos los sofismas y a todas las corrupciones”. En efecto, al distinguir entre la voz del poeta y aquella de la instancia enunciativa, Baudelaire sugiere en su nota que *Las Flores del Mal* debe leerse como una condenación de las blasfemias y de las invitaciones eróticas al vicio y a la perversidad que los enunciados de los poemas ponen en escena. Pero, ¿debemos creerle al autor de la nota y atribuirle una intención moralizante a la obra? ¿No se presenta Baudelaire acaso como un “perfecto comediante” capaz de “modelar su espíritu” para crear pastiches e imitaciones? Si el autor de *Las Flores del Mal*, como lo sugiere Murphy en su artículo ya citado, es un “perfecto comediante”, ¿ha dejado de serlo al ofrecernos esta “cándida declaración”? La prudencia invita a tomar dicha nota como el producto de la ironía baudeleriana y a constatar allí la ambigüedad y la polifonía que caracterizan al volumen de poemas. Estos dos procedimientos son los que conllevan a la justicia imperial a condenar la obra por ofensa a la moral pública, pues la ausencia de conclusión, puesta en evidencia por la ambigüedad de la instancia enunciativa (¿el autor habla en su propio nombre? ¿Aprueba estos enunciados de la instancia enunciativa?) es la que desorienta al lector y a la censura.

Este juego de la provocación y del escondite, con el cual Baudelaire anticipaba su defensa, desconcertó efectivamente a la censura. Pero la desconcertó a medias, pues si bien el procurador imperial aceptó la primera proposición de lectura, dejando ver que el autor pudo tener la intención de condenar la obscenidad y el vicio que sus enunciados ponían en escena; este terminó por imputarle al poeta la responsabilidad objetiva de dichos

enunciados, pues el autor sería, en última instancia, el único responsable del “efecto funesto” que estos pudieran tener en el lector. Así lo demuestra la sentencia pronunciada el 20 de agosto de 1857:

Conviene que el error del poeta, en el fin que quería alcanzar y en el camino que eligió para hacerlo, sin importar su esfuerzo de estilo o la reprobación que precede o sigue a sus pinturas, pues estas no sabrían destruir el efecto funesto de las escenas que le presenta al lector, y que las piezas incriminadas conducen necesariamente a la excitación de los sentidos por medio de un realismo grosero y ofensivo de todo pudor [...], el tribunal condena a Baudelaire trescientos francos de multa [...] y ordena la supresión de las piezas que llevan los números 20, 30, 39, 80, 81 y 87 del volumen. (*Gazette*)

Durante el proceso

El día de la audiencia, Champfleury se acercó a Baudelaire para prevenirlo: “Usted será ciertamente acusado de realismo”. El poeta, al escuchar el pronóstico de su camarada literario, “soltó un grito de cólera”. Pero Champfleury no se equivocó. “Apenas se levantó, el procurador imperial pronunció la palabra *realismo* y acusó al poeta de ser uno de sus sectarios más ardientes” (138). En efecto, el título de *realista* le fue atribuido indiscriminadamente a todos los escritores y artistas que, al romper con la jerarquía de temas, fundada en la convicción de que el valor de la obra dependía de la dignidad de los temas representados y en los estrictos cánones de composición académica, atentaban contra el orden moral y social que deseaba imponer el Segundo Imperio. Pero para comprender mejor lo que esta marca discriminatoria significaba en dicha época, es preciso aludir rápidamente a las relaciones de poder que gobernaban la escena literaria del Segundo Imperio. Son estas tensiones las que permitieron definir los cuadros de percepción divergentes que para entonces se disputaban el poder de decretar el valor de una obra de arte, de excluir un autor del sistema de retribución o incluso de llevarlo a comparecer frente a la justicia. En la economía de producción y circulación de bienes simbólicos que se instaló desde la Monarquía de Julio, estos cuadros de percepción estaban estrechamente ligados, como lo demostró Bourdieu, a una jerarquización cada vez mayor entre el público,

los productores y las instancias de difusión y consagración, jerarquización que trajo consigo la división entre una “esfera de producción restringida” y una “esfera de gran producción”.

La predominancia de un público burgués —conformado, según el análisis de Bourdieu, por “industriales y negociantes con fortunas colosales, advenedizos sin cultura listos para hacer triunfar en la sociedad los poderes del dinero y su visión de mundo profundamente hostil a los productos intelectuales” (86)— favoreció el desarrollo de un arte que buscaba satisfacer las exigencias de consumo de un público cada vez más amplio. Este se caracterizaba tanto por una economía de los esfuerzos y del tiempo de producción, como por una moralización cada vez mayor que buscaba legitimar los fundamentos sobre los cuales se construía el orden social burgués. Los representantes de esta tendencia en la escena literaria de finales de la Monarquía de Julio y principios del Segundo Imperio fueron los partisanos de la “escuela del buen sentido”, término que acuñó el propio Baudelaire en un artículo de 1851, titulado “Les Drame y les romans honnêtes” (*Œuvres*, vol. II: 38-43), para referirse despectivamente al triunfo de autores como François Ponsard, Émile Augier y Octave Feuillet. Apoyados por la crítica académica y por la *Revue des Deux Mondes*, estos proclamaban una estética idealista y moralizante que se adaptaba perfectamente a la política de control ideológico del Segundo Imperio.

Pero si este impulso moralizante emanaba de las grandes empresas culturales de la burguesía (prensa, teatro y novela), también se encontraba presente en los pensadores socialistas deseosos de poner el arte al servicio del pueblo. En efecto, la coyuntura política y revolucionaria de 1848 había contribuido a forjar una concepción utilitarista del arte que hacía de este un instrumento de propaganda al servicio de los intereses ideológicos de las clases emergentes. Esta “escuela socialista”, según la fórmula de Baudelaire, encontró en el descontento de las clases menos favorecidas, pero ampliamente alfabetizadas, un público consumidor listo para recibir las propuestas de autores como Fourier o Proudhon. Así lo constataba Baudelaire en 1851, lamentando esta tendencia a la instrumentalización en el arte, ya fuera en la tendencia idealista y moralizante del arte burgués o en la tendencia política y utópica del arte social: “¡Moralicemos! ¡Moralicemos! Gritan las dos con una fiebre de misionarios. Naturalmente unos predicán la moral burguesa,

los otros la moral socialista. Para ambos el arte no es más que una cuestión de propaganda” (*Œuvres*, vol. II: 41).

Es en esta pugna literaria que surge la etiqueta de *realismo*. Aunque en un principio se utilizó para designar a los artistas y escritores que se reunían en la *Brasserie des Martyrs* en torno a las figuras de Courbet, Champfleury y Edmond Duranty, esta se generalizó rápidamente para atacar, en boca de sus detractores, a todos aquellos que se oponían a los procedimientos artísticos del arte burgués y que reivindicaban las teorías socialistas y democráticas del arte social. Bajo estas circunstancias, no es difícil comprender la sorpresa de Baudelaire al verse gratificado erróneamente con el calificativo de *realista*. En efecto, el poeta de *Las Flores del Mal* —más cercano por sus posiciones éticas y estéticas a escritores como Gautier y Leconte de Lisle—, se oponía tajantemente al utilitarismo y moralismo que caracterizaba tanto a los partidarios del arte social como a los del arte burgués. Estos autores, representantes del polo más autónomo del campo literario, se distinguían también de aquellos que, por su origen social, compartían junto con ellos la escena literaria del Segundo Imperio. Provistos de un capital cultural más importante, estos capitalizaron géneros más exigentes, como la poesía, dejándoles así la novela por entregas y el teatro —mucho más gratificantes a nivel económico—, a los partidarios del arte social y del arte burgués.

El primado de la forma sobre el contenido, la rareza del producto y los canales de difusión restringidos se convertían de este modo en signos de distinción, pues les conferían una autoridad que no reposaba en el reconocimiento de un público profano, y por lo tanto incapaz de juzgar el valor de una obra de arte, sino en el juicio de sus pares. Ahora bien, aunque dichos autores no se inscribían en la corriente realista, el tratamiento de ciertos temas proscritos por la estética idealista, así como la preocupación por tomar distancia de todo juicio de valor susceptible de poner el arte al servicio de cualquier sistema moral —tan evidente en autores como Baudelaire y Flaubert— hizo de estos un blanco ideal para los ataques de la moral burguesa, que los consideraba, a pesar de ellos y de sus principios estéticos, como partidarios del *realismo*. Esto se puede ver claramente en los discursos desplegados por la acusación durante los procesos contra Flaubert y Baudelaire. Estos demuestran que el ministerio público lo que perseguía eran obras en las cuales la enunciación explícita de la desnudez,

del vicio, del adulterio y del erotismo no estaba acompañada de un discurso reprobatorio y moralizador.

Es por esta razón que Baudelaire y su defensor se vieron obligados a retomar los “Artículos justificativos” que el poeta compiló entre sus pares (Édouard Thierry, Barbey d’Aureville, Frédéric Dulamon y Charles Asselineau) para ajustarlos al sistema de valores de la acusación. De ahí que sea necesario realizar un análisis del proceso que imbrique los argumentos de la acusación con aquellos de la defensa, permitiendo así evaluar el grado de sumisión de los escritores a las presiones morales y políticas que ejercía el Segundo Imperio sobre el campo literario de la época.

El discurso del procurador Ernest Pinard reposaba en dos alternativas de inculpación a las cuales la defensa debía dar respuesta. En primer lugar, se trataba de demostrar la voluntad perniciosa del escritor, según el principio, ampliamente expandido después del romanticismo, que consiste en identificar al autor con su obra. Aunque Pinard afirme que “no es el hombre al que juzgaremos, sino a su obra” (citado en *Œuvres*, vol. I: 1206), la acusación de ofensa a la moral pública implicaba, como lo ha demostrado Sapiro en su estudio ya citado, la responsabilidad subjetiva del escritor, pues si la obra es la emanación de su autor, entonces la moral de la obra remite a la moral de su autor. En segundo lugar, se trataba también de demostrar la responsabilidad objetiva, esto es, los efectos que la obra podía tener en el público, según el principio religioso de contaminación moral, principio que afirma que el lector poco instruido, desprovisto de competencias literarias y dividido entre la parte espiritual y la parte sensual del hombre, encontraría en la pintura del mal una ocasión propicia para desencadenar sus pasiones. Es lo que afirmaba Pinard cuando se refería al efecto que podían causar *Las Flores del Mal* en el público lector. Aunque Pinard acepte que el volumen de poemas estaba dirigido a un “lector instruido”, la naturaleza humana, afirmaba este,

es siempre un poco exánime, un poco débil, un poco enferma [...] y si tal es la naturaleza íntima del hombre, cuando esta no es fortalecida por una vigorosa disciplina, ¿quién sabe si este no saboreará más fácilmente el gusto de las frivolidades lascivas, sin preocuparse de la enseñanza que el autor ha querido introducir en su obra? (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1208)

Así pues, el abogado imperial Pinard concentró su discurso de acusación en la responsabilidad objetiva del escritor, que él encontraba “invenciblemente demostrada” en los poemas citados durante el proceso. Temiendo una exculpación basada en la intencionalidad moral del autor —lo que le valió en gran parte la absolución a Flaubert—, Pinard decidió en esta ocasión insistir sobre el método descriptivo de Baudelaire y sobre el efecto que “esas pinturas obscenas” podían tener en el público. Según él, la moral pública se veía transgredida por el contenido obsceno de los poemas, pero también por el procedimiento utilizado por el poeta:

Su principio consiste en pintarlo todo, en ponerlo todo al desnudo. Baudelaire escudriñará la naturaleza humana en sus pliegues más íntimos, utilizando, para hacerla visible, tonos vigorosos y penetrantes, exagerando sobre todo en su lado repugnante, aumentándola desmesuradamente, con el fin de crear la impresión y la sensación en el lector. (Citado en *Œuvres*, vol. 1: 1206)

Si el procurador sugiere subrepticamente la intención perniciosa del autor, es con el único objetivo de insistir sobre el resultado final de la obra. A dichos procedimientos, “que corrompen a aquellos que no conocen aún nada de la vida” (citado en *Œuvres*, vol. 1: 1208), Pinard opone el deber de idealización del hombre y la naturaleza propio de la estética clásica y de la “escuela del buen sentido”. En efecto, “a esa fiebre malsana que conlleva a pintarlo todo, a describirlo todo, a decirlo todo”, el procurador antepone los artistas que “entregan las formas armoniosas del cuerpo humano y no nos lo muestran envilecido o palpitando de deseo bajo el abrazo de la depravación” (citado en *Œuvres*, vol. 1: 2016). Así pues, lo que provocó el juicio no fue únicamente el contenido obsceno de la obra, sino también el talento de Baudelaire, que el poeta puso al servicio de la descripción evocadora y complaciente del vicio.

Pero si la acusación se centró en los efectos objetivos de la obra, dejando así de lado la cuestión de la responsabilidad subjetiva del autor —o por lo menos no queriendo insistir en esta—, la defensa, por su parte, insistió en la intención eminentemente moral del volumen, convirtiendo así al sedicioso autor de *Las Flores del Mal* en un buen católico ortodoxo. Todos los argumentos del abogado de Baudelaire estuvieron dirigidos a probar la moralidad que yacía detrás del libro y de su autor, estableciendo así

una diferenciación entre la responsabilidad subjetiva y la responsabilidad objetiva. Esta diferenciación entre las intenciones y los efectos reposaba en una estrategia de exculpación que consistía en hacer de los procedimientos artísticos empleados por el poeta los garantes de sus buenas intenciones. Según la defensa, si Baudelaire decidió “pintar el vicio”, fue con el único propósito de “mostrar aquello que este encierra de odioso y de aborrecible [...]. Y si lo pinta con colores repugnantes es porque lo detesta y quiere hacerlo detestable, porque lo desprecia y quiere hacerlo despreciable” (citado en *Œuvres*, vol. I: 1212-1213). Así, al poner los procedimientos artísticos al servicio de una intención “moral”, el abogado objetaba la responsabilidad objetiva del autor, dejándole al lector del volumen la responsabilidad de una lectura perniciosa:

No es la forma la que hay que interrogar, sino el fondo y la intención; uno corre el riesgo de equivocarse y de no hacer justicia si se deja llevar por algunas expresiones un poco violentas y exageradas [...] sin ir al fondo de las cosas, sin buscar las intenciones sinceras, sin dar cuenta exacta del espíritu que anima el libro. (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1210)

Si para la acusación el procedimiento realista ponía en evidencia la voluntad del poeta de hacer del vicio y del mal algo deseable y atrayente —según el principio que asociaba la descripción de lo real a un rechazo del bien y de lo ideal—, este mismo procedimiento, en lo que concierne a la defensa, era la garantía de la intención moral del autor. Así pues, el abogado operaba aquí una inversión que consistía en hacer del realismo un procedimiento legítimo que no contradecía el principio de moralización en el arte, estableciendo así un compromiso con el sistema de percepción y de valorización del ministerio público:

¿Que él quiso pintarlo todo? [...] De acuerdo, que así sea; pues ese es su método y su procedimiento, pero ¿dónde está la falta, y sobre todo dónde está el delito, si es para condenar el mal que el poeta lo exagera? Si pinta el vicio con tonos vigorosos y penetrantes, pues desea inspirarnos el odio que este le produce, y si el pincel del poeta hace de todo aquello que es odioso una pintura horrible para inspirarnos un profundo horror, ¿dónde está la falta? (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1210)

Percibido como subversivo por la acusación, el procedimiento realista es más bien descrito por el abogado como inherente a toda empresa artística: “este es viejo como el mundo, y sin duda Baudelaire no posee el mérito de su invención” (citado en *Œuvres*, vol. I: 1210). Así, cuando el abogado citaba en su defensa a los grandes escritores del pasado, reconocidos por las instancias oficiales a pesar de la utilización de ciertas descripciones susceptibles de ultrajar la moral pública (Molière, Balzac, Lamartine, Béranger, Alfred de Musset, Gautier, etc.), no lo hacía únicamente para mostrar la injusticia de perseguir a un autor y no a otros, sino para justificar los procedimientos realistas empleados por el poeta. “Desde la antigüedad, el procedimiento siempre ha consistido en mostrar la herida”, afirmaba el abogado citando a Balzac:

Este procedimiento ha estado presente en todos los tiempos y en todas las literaturas; todos los grandes escritores, todos los poetas, todos los prosistas, todos los moralistas lo han empleado [...] y si esto es verdad, si ha sido empleado en todas partes y por todos los hombres, es precisamente porque no se ha encontrado una mejor manera de corregir a los hombres. (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1212)

Esta asociación entre realismo y moral no era injustificada para la época, incluso si el sentido que el abogado le daba al término era lo suficientemente amplio como para englobar a los poetas satíricos del siglo XVII, en donde podemos encontrar varias escenas impregnadas de realismo, como en *La Vie de Marianne* de Marivaux, obra que Baudelaire admiraba sinceramente. La asociación entre realismo y moral reposaba, como lo ha demostrado Sapiro, en una nueva concepción de las relaciones entre estética y moral. “Mostrar el mal no significa aprobarlo. Al contrario. No es idealizando, sino describiendo la realidad tal y como es, diciendo la verdad, que la literatura es útil” (Sapiro 298). Baudelaire no estaría en desacuerdo con este enunciado. Recordemos que es en ese sentido que él introdujo a título preventivo el epígrafe de Agrippa d’Aubigné (“Pero el vicio no tiene como madre la ciencia / Y la virtud no es la hija de la ignorancia”). Asimismo, en su artículo titulado “Les Drames y les romans honnêtes”, que Baudelaire escribió para denunciar la tendencia de moralización en el arte, el poeta parecía adherirse a este principio del realismo, entendido como una aproximación científica a la realidad:

El vicio es seductor, hay que pintarlo seductor; que este trae consigo enfermedades y dolores morales singulares, hay que describirlos. Estudien todas las heridas como un médico que hace su servicio en un hospital, y la escuela del buen sentido, la escuela exclusivamente moral, no encontrará de dónde agarrarse. (*Œuvres*, vol. II: 41)

Mostrarlo todo, decirlo todo, no ocultar nada, he aquí lo que asocia Baudelaire al realismo y lo distingue de todo tipo de idealización en el arte. Lo contrario sería para él caer en el falso moralismo de “la necia hipocresía burguesa”, pues esta niega “que todos nacimos marcados por el mal” (*Œuvres*, vol. II: 323). Pero si Baudelaire puede en ocasiones adherirse a ciertos principios realistas como tentativa para sobrepasar el idealismo burgués, si puede incluso afirmar, con ciertas restricciones, que “todo buen poeta fue siempre *realista*” (*Œuvres*, vol. II: 58), él no es un partisano del realismo. Aquello que Baudelaire llamaba la modernidad poética, esto es, “tirar lo eterno de lo transitorio” (*Œuvres*, vol. II: 694), lo aleja del realismo a la manera de Courbet o Champfleury. ¿No quería Baudelaire “establecer una teoría racional e histórica de lo bello”, esto es, una estética capaz de comprender el apetito de lo bello que caracteriza al hombre en todas las épocas y todas las artes? “Extraer la belleza del Mal”, objetivo que Baudelaire se propuso en su volumen de versos, no significaba únicamente separar la belleza del Bien, como lo profesaba la poética del arte por el arte, sino extraer aquello que hay de absoluto en la prosa del mundo, en todo aquello que hay de circunstancial y de contingente en el hombre atrapado en la historia. “Tú me diste tu fango y lo transformé en oro”, afirmaba el poeta en su epílogo para la segunda edición de *Las Flores del Mal* (*Œuvres*, vol. I: 191). Sin embargo, al cederle la palabra a su abogado, Baudelaire consiente pasar por uno de esos escritores realistas que tanto aborrecía, pues los procedimientos realistas, tal y como los defendía su abogado, no se encontraban únicamente al servicio de una descripción objetiva de la naturaleza humana, como lo quería el poeta, sino que eran empleados con una intención eminentemente moral.

Así pues, la estrategia de defensa de Baudelaire y su abogado es el testimonio de que los principios propios a la esfera más autónoma del arte y la literatura no habían atravesado aún la frontera del campo literario y artístico para imponer su soberanía en el juicio de la obra de arte. Todo lo contrario. Si tanto el poeta como su abogado defensor se vieron obligados a adaptar su

argumentación al sistema de valoración de la acusación, es porque el creador y su obra se encontraban todavía subordinados a las exigencias políticas y morales impuestas al arte y a la literatura por el poder imperial. Aunque el principio del juicio por pares, ya reivindicado por la generación de Gautier, se expandió y se reafirmó en la generación de Flaubert y Baudelaire, este no se encontraba lo suficientemente inscrito en el imaginario social y político, razón por la cual el poeta de *Las Flores del Mal* no es solamente llevado a comparecer frente a la justicia, sino que también es condenado. Ciertamente, es gracias a estos procesos que los escritores y artistas reafirmaron y afinaron, de manera reactiva, su postura, su credo profesional, permitiéndoles así a las nuevas generaciones y al campo literario y artístico autonomizarse.

Pero para que aquello ocurriera, fue preciso que los escritores llevaran a cabo todo un trabajo de ajustamiento discursivo que objetivara sus prácticas y valorizara sus posturas. Fruto de la sujeción al proceso y de un procedimiento de legitimación hecho posible gracias al sistema de valoración propio a la esfera restringida del arte, la estrategia de reposicionamiento de Baudelaire frente a su condenación es real. Esta se lee en los proyectos de prefacio para la reedición de *Las Flores de Mal* de 1861 y en sus artículos escritos después del proceso, en particular en su reseña de *Madame Bovary* y en su primera noticia sobre Gautier. De ahí que debamos ahora analizar rápidamente dichos textos, pues estos nos permitirán ver cómo Baudelaire pasa de autor condenado a autor perseguido.

Después del proceso: la consagración mediante el escándalo

El 27 de julio, algunos días antes de haber comparecido frente al juez de instrucción, Baudelaire le escribía a su madre: “Le ruego que considere este escándalo (que causa una gran conmoción en París) como el pilar de mi fortuna” (*Correspondance*, vol. I: 419). Unos días antes, el 11 de julio, el poeta le reprochaba a su editor:

He aquí las consecuencias de no haber *lanzado* seriamente el libro. Por lo menos tendríamos la consolación, si usted hubiese hecho lo que tenía que hacer, de haber vendido la edición en tres semanas y nos quedaría la *gloria* de un proceso, del cual será fácil librarse. (*Correspondance*, vol. I: 412)

Baudelaire tenía plena consciencia del provecho simbólico que podía sacar de un proceso. Él sabía que el escándalo, a condición de ser reajustado por un trabajo de reconstrucción discursiva, podría ser muy útil en las exigencias de reconocimiento público, en virtud de la creencia que estipula que el genio, visionario como es, subversivo por su originalidad desconcertante, será siempre incomprendido por sus contemporáneos. Esta creencia, según la cual el hombre de mérito es invariablemente perseguido, se encontraba ya anclada en el imaginario literario de su época, principalmente en el polo de difusión restringida, polo en el que se establece, como lo ha demostrado Pascal Brissette, una “convención implícita” que estipula que “el autor de éxito, los premiados de la actividad editorial, los escritores mimados en vida por el público, no son forzosamente los vencedores de la justa literaria” (21). Según este sistema de percepción y valorización, la ovación del público es sospechosa, mientras que su reprobación y sus injurias se convierten en un signo de distinción, en una suerte de consagración simbólica. Es precisamente lo que señalaba Flaubert en una carta dirigida a Louise Colet a propósito de su amigo Bouilhet, autor de un poema titulado “Melaenis” que había suscitado la incomprensión y el escándalo en los lectores de la época:

La madre de Bouilhet y todo su círculo se enojaron con él por haber escrito un libro inmoral. Fue un verdadero *escándalo*. Se le considera como un *hombre de espíritu*, pero perdido; un paria. Si tenía algunas dudas del valor de la obra y del hombre, estas han desaparecido por completo. Este tipo de consagración le hacía falta. Y no puede haber una más bella: ser rechazado por la incomprensión de su familia y de su país (¡y hablo en serio!). Hay ultrajes que nos vengan de todos los triunfos, chiflidos que son como palabras dulces para el orgullo de los grandes hombres. ¡Helo aquí consagrado para su biografía futura! Clasificado entre los grandes según todas las reglas de la historia. (*Correspondance*, vol. II: 32)

Dos años después del proceso, en su primera noticia sobre Gautier, Baudelaire se apoyaba también en el *topos* de la persecución como signo de distinción, respondiendo así subrepticamente a sus acusadores:

La aristocracia nos aísla [...]. Situados en las alturas, toda fatalidad se nos presenta como una forma de justicia. Saludemos, pues, con todo el respeto

y el entusiasmo que amerita, esta aristocracia que se rodea de soledad. No olvidemos que dicha facultad es más o menos estimada según el siglo, y que en el curso de la historia hay lugar para espléndidas revanchas. (*Œuvres*, vol. II: 106-107)

La incompreensión del público, incapaz de apreciar las cosas del espíritu, se convierte entonces en la confirmación de la superioridad del artista y en el signo del valor artístico de su obra. Para escritores como Baudelaire o Flaubert, el honor del escritor no reside en la respetabilidad burguesa, sino en el rechazo de un público que ellos mismos despreciaban. Si en el régimen de valorización burgués la mala reputación excluye al acusado de la buena sociedad, en el régimen artístico que defienden escritores como Baudelaire y Flaubert, ese mismo escándalo es objeto del elogio de sus pares. Al enterarse de la condenación de *Las Flores del Mal*, para dar tan solo un ejemplo, Víctor Hugo, quien en ese momento se encontraba exiliado por el poder imperial, no dudó en felicitar al poeta: “Una de las más raras condecoraciones que el régimen actual puede atribuir, usted acaba de recibirla” (citado en Pichois y Ziegler 480).

Esta oposición entre el artista y el público de profanos invierte por completo el sistema de retribución económico y simbólico del régimen burgués. Si para la sociedad burguesa la sanción moral juega un rol preponderante en la atribución de puestos y en la participación de redes de comercialización y de consagración (salones, revistas, condecoraciones, gratificaciones imperiales, etc.), en el sistema de valoración en el que se inscribe Baudelaire, los títulos honoríficos, con sus gratificaciones, sus premios y sus condecoraciones, se convierten en la prueba de la sumisión del artista a un orden degradado y embustero. Así lo afirmaba el poeta en uno de sus primeros textos: “Premios de la academia, premios de virtud, condecoraciones, todas esas invenciones del diablo, estimulan la hipocresía y hielan los impulsos espontáneos de un corazón libre [...] ¡Bella institución!” (*Œuvres*, vol. II: 43).

La exclusión de la sociedad burguesa es vivida por el poeta como un signo de distinción. La “buena reputación”, conferida por la perfecta adaptación a “la buena sociedad”, es percibida por el poeta como un envilecimiento. Así pues, la inversión operada por Baudelaire consiste en hacer del escándalo, a saber de la “mala reputación” en este mundo, la condición de acceso a la gloria póstuma. El escándalo funciona aquí como el garante de su

independencia, incluso como un sacrificio que el poeta exhibe discursivamente para expresar su desprecio. Y es que el escándalo, y tal vez sea este el punto esencial, significa la posibilidad de acceder a una notoriedad pública sin tener que adherir a los principios del sistema de retribución simbólica impuesto por la sociedad burguesa. ¡Toda la paradoja del genio incomprendido se encuentra resuelta de un solo golpe! Preocupado por el efecto que deseaba producir en el público, Baudelaire se veía confrontado a la necesidad de pasar por las mismas instancias que él despreciaba. Y es que el poeta no solo debía enunciar su persecución, describirla, ponerla en discurso, sino que debía someterla a los ojos del público, sin lo cual su “postura” de incomprendido, en el sentido dado a este término por Meizoz, no tendría ningún efecto.

Este procedimiento se lee también en los proyectos de prefacio que Baudelaire escribió para la segunda edición de *Las Flores del Mal*, en donde el poeta buscaba reconstruir su imagen envilecida después del proceso. Aunque no fueron publicados, Baudelaire denunciaba allí para la posteridad la persecución de la que él creía haber sido objeto, lo que le permitió hacer de la condenación por la justicia imperial el signo anticipado de su gloria póstuma:

Si existe alguna gloria en no ser comprendido, puedo decir sin vanagloriarme que gracias a este pequeño volumen la he adquirido y merecido definitivamente. Ofrecido en varias ocasiones a diferentes editores que lo rechazaron con horror, perseguido y mutilado en 1857, como consecuencia de un extraño malentendido, lentamente rejuvenecido, incrementado y fortalecido durante algunos años de silencio, desaparecido nuevamente debido a mi desinterés, este producto discordante de la *Musa de los últimos días*, enardecido con algunos golpes violentos, osa afrontar hoy por la tercera vez el sol de la necedad. (*Euvres*, vol. I: 184)

La representación envilecida del público le confiere el estatuto de autor perseguido, pues la ausencia de reconocimiento no es imputada a la incapacidad de este, sino a la incapacidad del público para reconocer el verdadero talento. Al representarse el público como mediocre, desprovisto de gusto y reticente a las cosas del espíritu, Baudelaire lo despoja del derecho a la palabra en materia artística, al mismo tiempo que lo condena a la esterilidad intelectual, pues pretender que el público comprenda “la inteligencia de

un objeto de arte”, como afirma el poeta más adelante en su proyecto de prefacio, es como pretender, a la manera de los “utopistas”, convertir por decreto “todos los franceses ricos y virtuosos de un solo golpe” (*Œuvres*, vol. I: 185). Esta misma idea ya la había expresado Baudelaire en sus “Notes nouvelles sur Egard Poe” unos meses antes del proceso, en una suerte de respuesta anticipada a sus censores:

Siempre será difícil ejercer, noble y fructuosamente, el oficio de hombre de letras sin exponerse a la difamación, a la calumnia de los impotentes, a la envidia de los ricos —esa envidia que es su castigo— a las venganzas de la mediocridad burguesa. Pero aquello que es difícil en una monarquía moderada o en una república regular, se vuelve casi impracticable en una especie de Cafarnaúm en el que cada cual, sargento de la opinión pública, se convierte en policía a beneficio de sus propios vicios. (*Œuvres*, vol. II: 327)

Así pues, uno de los aspectos más radicales de la revancha baudeleriana consiste en acusar a sus perseguidores de falsedad y de mojigatería, pues la moral que busca disimular la verdad no es más que hipocresía social. La obscenidad, el satanismo y el vicio que abundan en su obra poética se convierten entonces en la expresión de esa “moral desagradable”, para retomar su propia fórmula a propósito del *Spleen de París*, con la cual el poeta deseaba provocar al “hipócrita lector” de su época. Baudelaire no deja de insistir en este punto. En su artículo sobre *Madame Bovary*, publicado en la revista *L'Artiste* el 18 de octubre de 1857, dos meses después del proceso, este recuerda que “el culto de la verdad, expresado con un ardor desconcertante, no puede sino irritar a la masa” (*Œuvres*, vol. II: 78). Es ese “culto de la verdad desagradable” el que hace de Baudelaire un autor perseguido, una víctima de su propia audacia; pero es en nombre de ese mismo culto de la verdad que Baudelaire puede también condenar el régimen que lo proscribe. Al describir la sociedad de su época como mentirosa, hipócrita y enemiga de la verdad, Baudelaire posa como mártir de la intolerancia y de la vulgaridad del público —“este mundo ha adquirido un espesor de vulgaridad que le da al desprecio del hombre espiritual la violencia de una pasión” (*Œuvres*, vol. I: 181)— y se sitúa por encima de la sociedad que lo incrimina.

Así pues, en el sistema de percepción y valorización que Baudelaire reafirma y representa, el procedimiento judicial funciona como un coadyuvante de

la postura del genio incomprendido: este acelera la entrada del escritor al panteón de mártires que el Segundo Imperio ayudaba a construir sin saberlo, como bien lo había intuido Ernest Pinard en su discurso de inculpación: “Perseguir un libro por ofensa a la moral pública es una cosa delicada. Si el proceso de la acusación no alcanza el resultado esperado, se le asegura un éxito al autor, casi un pedestal; este triunfa, y uno asume frente a él, la apariencia de la persecución” (citado en *Œuvres*, vol. I: 2016).

Baudelaire, muy consciente de esta situación, supo utilizar la provocación y el escándalo para promover su figura pública. Al mostrarse frente a sus pares como un autor perseguido, Baudelaire crea su propio público, modelándolo a su manera y adaptándolo a los dispositivos de justificación que el polo restringido del arte ponía a disposición del artista para compensar la sanción de los profanos. Así, el problema de una postura vivida como singular, pero producida y difundida por la institución, encuentra su respuesta en la provocación mediante el escándalo. Y “puesto que la provocación corona de gloria a quien la provoca, así como llena de gozo a quien la sufre, entonces vanagloriémonos” (*Correspondance* I: 454), concluía el poeta en una carta a su editor. ¿Qué gloria? La gloria mediante el escándalo, no aquella que se adapta al sistema de retribución burgués, sino aquella del perseguido, del incomprendido, de aquel que rechaza todo reconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Obras citadas

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Editado por Claude Pichois, París, Gallimard, 1975-1976, 2 vols.
- . *Correspondance complète*. Editado por Claude Pichois y Jean Ziegler, París, Gallimard, 1973, 2 vols.
- . Nota introductoria de la sección “Rebelión”. *Les Fleurs du Mal*. 1.^a ed., París, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pág. 215.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1992.
- Bourdin, Gustave. “*Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire”. *Le Figaro*, 5 de julio de 1857, s. pág.
- Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire: du poète crotté au genie malheureux*. Ediciones de la Universidad de Montreal, 2005.

- Champfleury, Jules. *Souvenirs et portraits de jeunesse*. Editado por E. Dentu, París, Libraire de la société de gens de lettres, 1872.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Editado por Jean Bruneau y Yves Leclerc, vol. 2, París, Gallimard, 1980.
- Gazette des tribunaux*. 21 de agosto de 1857, s. pág.
- Habans, Jules, “Les Fleurs du Mal par Charles Baudelaire”. *Le Figaro*, 12 de julio de 1857, s. pág.
- Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducido por Juan Zapata, Bogotá, Ediciones de la Universidad de los Andes, 2015.
- Murphy, Steve. “Baudelaire? Coupable!”. *Histoires littéraires*, núm. 31, 2007, págs. 7-24.
- Pichois, Claude, y Jean Ziegler. *Baudelaire*. París, Fayard, 2005.
- Thierry, Édouard. “Les Fleurs du Mal par Charles Baudelaire”. *Le Moniteur universel*, 14 de julio de 1857, s. pág.
- Sapiro, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain*. París, Seuil, 2011.

Sobre el autor

Juan Zapata es doctor en Literatura Francesa de la Universidad Rennes 2 (Francia), y doctor en Lengua y Letras de la Universidad de Lieja (Bélgica). Es profesor de tiempo completo en el departamento de Lenguas, Letras y Civilizaciones Extranjeras (LLCE) de la Universidad Charles de Gaulle, Lille III, y traductor en el área de sociología de la literatura, campo en el cual tradujo *La institución de la literatura de Jacques Dubois* (2014) y *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor de Jérôme Meizoz* (2015). Recientemente dirigió y tradujo las obras colectivas *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2015) y *Baudelaire: de la bohemia a la modernidad literaria* (2017). Actualmente sus investigaciones se centran en las transferencias culturales entre la literatura francesa y la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX.



Notas

Aportes y tiempos del texto (de teatro)

Jean-Frédéric Chevallier

Trimukhi Platform, Calcuta, India

jfchevallier@trimukhiplatform.com

Volviendo a visitar, a la luz de las prácticas escénicas contemporáneas, la relación entre texto y teatro, se propone, para entender los matices de dicha relación, hablar de texto-pregunta, texto débil, texto fuerte, texto saturado e, *in fine*, texto-propuesta. El surgimiento de este último, el texto-propuesta, producido por el espectador, invita a pensar que si bien se ha hablado mucho del “devenir-escénico” de un texto literario, quizás haya llegado el tiempo de enfocar el “devenir-literatura” de un acto teatral.

Palabras clave: teatro; teatro del presentar; texto débil; texto fuerte; texto-propuesta; devenir-literatura.

Cómo citar este texto (MLA): Chevallier, Jean-Frédéric. “Aportes y tiempos del texto (de teatro)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 193-226.

Artículo original (nota). Recibido: 23/03/17; aceptado: 14/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.



Contributions and Times of the (Theatrical) Text

The article revisits the relationship between text and theater from the perspective of contemporary performing arts practices, and proposes, in order to understand the nuances of this relationship, the concepts of question-text, weak text, strong text, saturated text, and, finally, proposal-text. The emergence of the proposal-text, produced by the spectator, leads us to think that although much has been said about the “becoming-performance” of a literary text, perhaps the time has come to focus on the “becoming-literature” of a theatrical act.

Keywords: theater; theater of presentation; weak text; strong text; proposal-text; becoming-literature.

Contribuições e tempos do texto (de teatro)

Voltando a visitar, à luz das práticas cênicas contemporâneas, a relação entre texto e teatro, propõe-se, para entender as nuances dessa relação, falar de texto-pergunta, texto fraco, texto forte, texto saturado e, finalmente, texto-proposta. O surgimento deste último, produzido pelo espectador, convida a pensar que, embora muito tenha sido dito sobre o “devir-cênico” de um texto literário, talvez tenha chegado o tempo de focar o “devir-literatura” de um ato teatral.

Palavras-chave: devir-literatura; teatro; teatro do apresentar; texto forte ; texto fraco; texto-proposta.

Tengo una gran dificultad para hablar de “dramaturgia”

HABLAR DEL TEXTO EN EL teatro es una empresa de alto riesgo. Cuando se trata del texto, nos encontramos en un terreno minado. La idea misma de *texto* se presta a numerosas confusiones. Se han planteado distinciones conceptuales poco operantes. Por ejemplo: oponer un “teatro de texto” a un “teatro de imágenes”,¹ distinción que implicaría que o bien escuchamos o bien miramos el escenario, una acción excluyendo la otra.² Por lo tanto no es inútil recontextualizar la interrogación, revisitara, a la luz de las prácticas escénicas contemporáneas, la relación entre texto y teatro.

Personalmente, tengo una gran dificultad para recurrir a la palabra *dramaturgia*. Prefiero quedarme con el término que considero el más concreto: el de texto, entendido en relación con el agenciamiento del evento escénico. Obviamente, la primera noción —la de texto— participa de la segunda —el agenciamiento del evento escénico—. El texto se ha vuelto uno de los materiales que componen el agenciamiento, uno de sus ingredientes. El texto abandona toda pretensión de ser el elemento central alrededor del cual agenciar la *performance*. No tiene ni más ni menos importancia que el movimiento que realiza un actor o un bailarín, que la entrada de una luz de un determinado color, que el video que está proyectado al fondo, que el sonido que irrumpe en medio de todo esto, que la disposición del público (en tres hileras, o en círculo, o bien desplazándose sin tener un lugar asignado), etc. No tiene ni más ni menos importancia que todo lo que se presenta ante la mirada de los espectadores. Y, de la misma manera en que ahora no es obligatorio recurrir a un cierto video, a una determinada iluminación o a una tal escenografía, ya no es indispensable tampoco que haya texto. Más adelante veremos que

1 Véase Guerrin, “Olivier Py, direction Avignon”.

2 Sería interesante oponer a esta distinción la noción de “frase-imagen” tal y como la propone Jacques Rancière en “La frase, la imagen, la historia”. El filósofo aplica esta distinción a la puesta en escena de teatro. La imagen llega a jugar una parte del papel habitualmente atribuido a la frase, y esta, a su vez, pasa a tomar a cargo una de las funciones de la imagen. “La función-frase es ahí siempre la del encadenamiento pero la frase encadena en la medida en que ella es la que da carne, la carne de la gran pasividad de las cosas sin razón” (*Le destin des images* 56, todas las traducciones del francés son mías a menos que se indique otra cosa). Al mismo tiempo, la imagen se vuelve potencia activa y disruptiva; es la imagen la que permite pasar, por saltos, de un orden sensible a otro.

hablar aquí del *fin de la primacía del texto* tiene sentido siempre y cuando se entienda que el fin concierne a la primacía y no tanto al texto mismo.

*

La parte práctica de mi intervención con los estudiantes de la generación 2009-2011 de la MITAV³ consistió en interrogar y en abrir de manera concreta la noción de agenciamiento escénico. A lo largo de las tres semanas que duraron los ensayos, se trató, por un lado, de seleccionar los materiales que se iban a incluir en el montaje y, por otro, de tomar decisiones en cuanto a las maneras de combinarlos. Lo subrayo de paso: el término *montaje* es muy adecuado aquí. Parecido al trabajo de edición cinematográfica, estábamos buscando entender cómo *montar* nuestra presentación teatral.⁴ Hicimos varios intentos, tratando de evaluar la combinación que surtía más efecto sobre aquellos de nosotros que se sentaban a mirar desde las butacas (nos turnábamos para eso, ya que no todos estaban en escena todo el tiempo). Mi propósito era dar a entender a los jóvenes artistas involucrados en la experiencia que la eficacia estética de una determinada obra no tiene tanto que ver con un querer decir o un deseo de mostrar(se), tampoco con una idea preconstruida (brillante o ridícula, no importa) sino con una atención minuciosa y una disponibilidad rigurosa hacia todo lo que surge durante los ensayos, tratando de entrever cuáles son los elementos que tienen una potencialidad alta, y de discernir cómo combinarlos de tal forma que el conjunto surta aún más efectos estéticos que cada elemento tomado por separado.

La cuestión del texto apareció como consecuencia de este propósito. Para el montaje que preparábamos, nos preguntamos: ¿cuándo recurrir a un texto?; ¿qué texto introducir? Y terminamos usando muy poco texto.

3 La Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas (MITAV) fue creada en la Universidad Nacional de Colombia por Rolf Abderhalden. Víctor Viviescas fue el coordinador académico de la segunda cohorte.

4 De hecho, esta observación se aplica no solo para las artes escénicas y el cine sino también para las artes plásticas, la música, la literatura, la arquitectura, etc. El artista hoy se vuelve una suerte de *combinador*. El primer propósito de la combinación es producir sensaciones contundentes en los espectadores. Detallé el proceso en “Fenomenología del presentar”.

¿Qué es un texto?

Entiendo por texto en teatro una sucesión de palabras que puede ser dicha por un actor, difundida a través de equipos de amplificación, proyectada sobre una pantalla, pintada sobre una pared o leída en cuadernos entregados a los espectadores en un momento u otro del acontecer teatral, etc. Me interesan las sucesiones de palabras que, en la práctica, se usan en los escenarios hoy —sea cual sea la que haya sido la naturaleza del texto y el que haya sido el uso de este en la escena—.

Hechas estas precisiones, podemos de entrada hacer una doble constatación: en cuanto a los cambios en la naturaleza del texto y en cuanto a la necesidad misma del texto.

El escenario, cuando recurre hoy a un texto, no busca necesariamente con este representar una fábula a través de diálogos entre personajes en conflicto. Esta primera observación parecerá incluso demasiado obvia. Es así en *Le Début de l'A* (*El Comienzo de la A*) de Pascal Rambert: “Tienes un contrato / Este contrato es tu primer contrato / No conoces otros” (9). Es también así en el principio de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe* (*Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*) de Rodrigo García: “Me emputa que los padres lleven a sus niños al restaurante y que estos cabrones de culicagados dejen la comida casi sin tocarla, se embutan un mordisco a la boca y enseguida escupan todo en el plato” (83). He aquí maneras de involucrar textos que no recurren a las figuras otrora impuestas (situación y luego nudo dramático, desenlace, lección de vida, etc.) o bien, si recurren a ellas, están enfocadas con gran ligereza.

Existen casos donde estas figuras se olvidan por completo. Durante un debate después de la edición 2005 del Festival de Avignon, Romeo Castellucci explicaba —por cierto con ironía— que una vez le había tocado hacer escribir un texto a una cabra.⁵ El “texto” del animal, en tanto que sucesión de palabras-sonidos, tenía un papel que jugar dentro de un determinado dispositivo escénico. Romeo Castellucci admitía luego que muchas veces él no necesitaba recurrir a palabras. He aquí la segunda parte de nuestra doble constatación: el texto mismo ya no es una figura obligatoria; no es indispensable que haya texto en el escenario. No es que este último se haya

5 Este debate tuvo lugar en el Théâtre de la Bastille, París, y fue transmitido en vivo por la emisora de radio France Culture.

vuelto inútil u obsoleto, sino que ahora lo tomamos como uno de los muchos materiales que componen el acontecimiento teatral. Si hay texto, lo hay agenciado con otros elementos: el trabajo de los actores, la configuración del espacio, el ensamblaje de sonidos grabados o en vivo, la disposición de las luces, etc. Es decir: si se da el *fin de la primacía del texto*, se ha de entender esto como *fin de la primacía* más que como *fin del texto*. El texto abandona toda pretensión de primacía, o sea: de dirigir el acontecimiento escénico. No tiene ni más ni menos importancia que todo lo que se presenta a la mirada del espectador. Bruno Tackels hace en este contexto una observación tan simple como atinada:

Durante largo tiempo se ha considerado que el texto precedía la escena. Ahora bien, la escritura del escenario nos recuerda que las cosas pasan de manera exactamente inversa. La escena viene primero y engendra una materia proteiforme que se vuelve, entre otras cosas, el texto de teatro, del que se puede recoger las huellas y contemplar luego la posibilidad de que se vuelva un *libro*. (Rodrigo García 14)

Si un texto llega, no necesariamente llega antes del trabajo sobre el escenario (para reordenarlo): a veces se construye en el transcurso de los ensayos. Otras veces es la presentación teatral la que desemboca sobre, entre otras cosas, un texto. Y a veces no hay ningún texto.⁶

A veces cuesta tomar la plena medida de estos trastornos.⁷ Se busca a toda costa salvar el texto. Se considera que el conjunto de los movimientos realizados sobre el escenario (de los intérpretes, de la luz, del video, etc.) constituye una partitura y que esta, una vez transcrita sobre papel, se vuelve un texto tal cual. Se quiere no solo que el texto se quede como propiedad del escenario sino también

6 Por cierto, esto no es una completa novedad. Basta con recordar a Peter Handke y su *El pupila quiere ser tutor* o a Franz Xaver Kroetz y su *Concierto a la carta*. Pero esta ausencia de necesidad de texto tomó recientemente más peso. En los años setenta, Handke y Kroetz parecían extraterrestres; ya no es el caso hoy con un François Tanguy o, hace pocos años con una Pina Bausch. Y, dada mi hipótesis de partida, la introducción de palabras sobre el escenario por la segunda (Pina Bausch) tiene el mismo valor e importancia que su ausencia en el trabajo del primero (François Tanguy).

7 Para describir los cambios en curso, Bruno Tackels elige hablar de “escritores del escenario” (“*écrivains de plateau*”). Véase también del mismo autor *Les Castellucci – Écrivains de Plateau I*, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau – Écrivains de Plateau II* y *Anatoli Vassiliev – Écrivains de Plateau III*.

que continúe siendo puesto en primer lugar. Se atribuye a la partitura-texto, construida en el transcurso de los ensayos, una sorprendente anterioridad: se volverá la huella escrita y por ende la marca absoluta del acontecimiento pasado, condicionará incluso la reproducción del acto.⁸

Al operar así, se pasa por alto algo que define, en las prácticas escénicas contemporáneas, el lugar y el momento del texto. Si hubo un tiempo en el que el texto precedía el trabajo del escenario, y era incluso su punto de origen, no es absurdo preguntarse si, hoy, esta cronología no estará sufriendo una inversión completa. ¿No será el texto, como lo sugería Bruno Tackels, producido *al final*?

*

Para determinar el papel que una sustancia juega en una combinación química, se compara lo que se produce al añadirla con lo que no se producía en su ausencia. También se observa en qué momento la adjunción produce más efecto y en qué momento produce menos efectos —el catalizador no está siempre introducido al principio del experimento—. Finalmente, se analiza si la sustancia no es a su vez producida por la combinación química —o, al menos, si parte del papel que jugará después no resulta de su acoplamiento con otro elemento de la combinación—. Son preguntas de esta naturaleza las que nos hace falta plantear y abordar. ¿Cuáles son los aportes del texto y en qué momentos “aportar” texto? La interrogación es doble: por un lado, ¿qué produce recurrir al texto?; por el otro, ¿cuándo recurrir a un texto?

Porque el carácter opcional del texto no solo modifica profundamente la función del mismo; cuestiona también su lugar en la cronología del acto teatral. Si no es obligatorio recurrir a un texto, recurrir a él responde a una decisión en cuanto al propósito de su uso —tanto como manifiesta una propuesta en cuanto al momento escogido para efectuarlo—. Paradójicamente, esta decisión y esta propuesta revalorizan la función y el lugar del texto respecto al escenario. Se elige recurrir a un texto porque se apuesta que al hacerlo ocurrirá algo que no sucedería si no. Y se precisan las razones de dicha elección al decidir también sobre el tiempo en el que este texto se usa.⁹

8 Se exhumarán los apuntes del asistente de dirección para remontar una puesta estrenada el año anterior.

9 Se ha vuelo aquí imposible construir un modelo teórico único. Convendría mejor

Misterio y opacidad

En un encuentro que organizamos en el 2007 con el colectivo Proyecto 3 alrededor de esta problemática, dos colegas, uno coreógrafo (Frank Michelletti) y otro editor (Philippe Ollé-Laprune), ni el uno ni el otro teniendo entonces directamente que ver con el texto en teatro,¹⁰ esbozaron juntos una interesante propuesta: recurrir al texto, decían, permite hacer crecer la cantidad de misterio, dar profundidad al acontecimiento escénico y acentuar su carácter revelador.¹¹ Frank Michelletti y Philippe Ollé-Laprune consideraban el texto exactamente como un catalizador: incrementar la cantidad de misterio o aumentar el grado de opacidad supone, lógicamente, que haya ya sobre el escenario, antes de la introducción del texto, una tendencia al misterio y a la opacidad.

Jacques Rancière lo apuntaba en un ensayo sobre la noción de lo “irrepresentable”: “la palabra ya no está identificada al gesto que hace ver, manifiesta ella su opacidad propia, el carácter subdeterminado de su poder de ‘hacer ver’” (*Le destin* 137). Es esta subdeterminación la que se vuelve el modo de operar del texto. Es por ejemplo la frase proyectada durante la segunda parte de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Sobre el concepto del rostro del Hijo de Dios*) de Romeo Castellucci. Esta frase cambia de manera imperceptible: “Tú eres mi pastor” se transforma, unos segundos después en: “Tú no eres mi pastor”. La irrupción del elemento textual (durante la segunda parte del espectáculo, los intérpretes no pronunciaban ninguna palabra) refuerza la ambigüedad de las sensaciones experimentadas porque vuelve tangible la incapacidad que tenemos para encontrarles una significación única. El texto incrementa la inestabilidad del sentir y densifica la

decir: hay en teatro textos, una pluralidad de textos, de diferentes ámbitos, cada uno con atributos distintos. Y la pregunta sería: ¿cuáles son estos textos y cuáles son sus atributos?

10 Hay que añadir que en su trabajo de coreógrafo, Frank Michelletti suele recurrir a textos: por ejemplo, en el montaje *Sorrow love song* (producción: Kubilai Khan Investigation, Francia, 2004), donde pasajes de *Crónicas del pájaro de resorte* de Haruki Murakami puntuaban la danza. De la misma manera, Philippe Ollé-Laprune edita también textos para teatro tales como los del autor chadiano Koulsy Lamko, y es muy familiar con las *performances* poéticas de Serge Pey.

11 Se desarrollaron en el marco de las actividades teóricas alrededor de la Tercera Noche de Teatro en octubre y noviembre del 2007. La grabación de la conversación entre Philippe Ollé-Laprune y Franck Micheletti del 25 de octubre del 2007 está disponible en línea: <http://www.proyecto3.net/actividades-teoricas-al-rededor-de-la-tercera-noche-de-teatro-a931918>

impresión de inseguridad, que esta misma inestabilidad induce. Algo se deshace cuando se ponen palabras, como si estas sirviesen para hacerlo derrumbarse. La exactitud verbal (“eres”, “no eres”) está al servicio de una disolución: ni “eres”, ni “no eres”.

Lo que aquí está en juego, como lo recuerda Valère Novarina en su “Carta a los actores” (“Lettre aux acteurs”), “no es la co’posición del personaje, es la descomposición de la persona, la de’co’posición del hombre que se hace sobre el escenario” (*Le théâtre* 24). Solo la expresión “la descomposición de la persona” está propuesta sin abreviaciones, como si hiciera falta estirar su importancia, como si se tratara de tomar tiempo para llevar a cabo de manera exhaustiva esta descomposición. Deleuze lo subrayaba también a propósito de Beckett: se trata, ni más ni menos, de la “muerte del yo”, escribía el filósofo. Las palabras, añadía, tienen por función revelar “cómo el yo se descompone [y] cómo se hace el inventario” de aquella descomposición (“L’Epuisé” 63). Si hay todavía nudo y desenlace, estos le conciernen a esta subjetividad contemporánea en la que el *sujeto* “quizás sea solo un nudo muy sofisticado dentro la interacción general de las radiaciones que constituyen el universo” (Lyotard, *Le postmoderne* 35-36).¹² En este marco, el texto ayuda no exactamente a renombrar o nombrar sino a tomar la medida —desmedida— del número siempre creciente de estos rayos cuyo entrecruzamiento compone a cada uno de manera única.

Una obra de Valère Novarina tiene un título evocador: *Yo soy (Je suis)*. Se trata, por supuesto, de hacer que este “Yo soy” explote, por demultiplicación *ad libitum* —que exploten tanto el sujeto del enunciado, *yo*, como el verbo que le sigue, *soy*—. El texto empieza con un prólogo donde las proposiciones dirigidas a los espectadores (*tú, ti*) no pueden ser enunciadas juntas. Por ejemplo, no se puede afirmar al mismo tiempo “tú estás en ti” y “estás en alguien”, a menos, claro está, que este “alguien” seas “ti” (9-17).

Además, en la pieza de Novarina no se trata de una conferencia sobre la subjetividad contemporánea. El texto no tematiza el acontecimiento escénico. Lo disturba y lo atraviesa con sus interrogantes. Alcanza la sala. Interroga las sensaciones que el espectador experimenta mientras mira el escenario. Pone a prueba su sentir —lo que, de este sentir, se descompone

12 En el mismo orden de ideas, Deleuze y Guattari explicaban que “somos hechos de tres líneas”: “las líneas de rizoma”, “las líneas de árboles” y “las líneas de fuga” (*Mille plateaux* 632).

y recompone—. Si el espectador es una persona, lo es en cuanto ente que experimenta sensaciones —y que, precisamente porque las experimenta— se hace preguntas, tanto más ineludibles e irresolubles que hay texto para estirarlas, clavarlas, volverlas más perniciosas, y así, misteriosas, profundas.

Un texto-pregunta sobre el escenario

Hablaríamos así de un texto-pregunta: series de palabras a las cuales se recurre para radicalizar las interrogaciones, volverlas más virulentas y más ineludibles. Al comienzo de *Guignol's dol*, un dispositivo teatral que elaboré con el antropólogo Marc Hatzfeld en Borotalpada (una comunidad indígena santalí en India donde intervengo desde el 2008¹³), un cantante lírico interpreta *Panis Angelicus* de César Frank mientras se desplaza en las aguas de una laguna a la orilla de la cual una joven santalí está diciendo al público:

En la oscuridad. No piense sin dejar de hacer para pensar a sus hijos que sus hijos solo sus hijos son sus hijos. Si no, todo iría de mal en peor y eso sería mucho peor para usted. No se muera esta noche. Podría usted perder los dientes, lo que sería mucho peor para usted. ¡No vaya a decir! ¡No vaya a hacer lo que le dicte su parecer!... Ya nada de eso parecería bueno. [...] No se vaya sin haberme dicho por qué se quedaba.¹⁴

El dispositivo es disonante de entrada: la joven santalí es pequeña, delgada y graciosa mientras que la corpulencia del cantante es imponente y sus gestos en el agua poco diestros. Si la partitura de César Frank suaviza este contraste, a la inversa, las frases pronunciadas desplazan la disonancia. Esta última se imprime en el espíritu de cada espectador: oímos extraños *agenciamientos* de palabras, y, pese a que no los entendamos por completo, nos incomodan al obligarnos a pensar.

En un principio era preciso aprehender juntos los cuerpos y luego importó aprehender juntas las palabras (fue ese movimiento de traslación el que antes, más arriba, me condujo a decir que el texto no interroga al acontecimiento que sucede en el escenario sino lo que los espectadores

13 Los santales son un grupo indígena de India y Bangladesh.

14 *Guignol's dol*, texto y dirección: Jean-Frédéric Chevallier, colaboración artística: Marc Hatzfeld, producción: Trimukhi Platform, India, 2012.

sienten y experimentan al mirar la escena).¹⁵ Como si las palabras ayudaran a desplazar los movimientos de la *physis* a la *psiché* —la puesta en movimiento física volviéndose, mediante la introducción de palabras, una puesta en movimiento espiritual—. Recurrir a palabras permite al teatro recurrir a los espectadores o, más exactamente: disponer el teatro en sus espíritus.

Después de haber asistido a *Guignol's dol*, una espectadora, Indrani Mallick, compartió su experiencia:

Es muy difícil entrever lo que nos reserva el futuro. Hay un halo de luz, lejano, que percibimos apenas, pero está rodeado de oscuridad: no logramos distinguir sus rasgos. Y mucho más aún, ya que se canta el aria en una lengua extranjera, es decir extraña, lejana, alejada y por lo mismo indescifrable. Lo que será de nosotros puede ser bueno o puede ser malo, no lo podemos saber. Una incertidumbre tan grande provoca un *disturbio* que se vuelve luego malestar. Cuando oigo “podría usted perder los dientes, lo que sería mucho peor para usted”, entiendo que una siempre está en peligro de perder la estética de su vida, pues estar sin dientes es estar sin hermosura, es seguir viviendo pero con un espíritu ya muerto.¹⁶

Indrani Mallick detalla así —es decir, de manera singular y única— lo que produce, en ella, la disonancia del dispositivo escénico que el texto acentúa. Lo que el texto permitió a esta espectadora es dar toda su actualidad a lo que ella percibía —estar en contemporaneidad con aquello a lo que ella asistía—. Cavando el misterio, profundizando su opacidad, las palabras producen una gran contemporaneidad con el acontecimiento: inducen una actualidad.¹⁷

Giorgio Agamben, inspirado por el hecho de que las galaxias más lejanas se alejan a una velocidad tan alta que su luz no puede alcanzarnos y por ende vemos de ellas solo lo que queda de oscuridad, propone pensar lo contemporáneo así:

15 También es en este sentido que el texto es uno de los elementos que entran en juego en la composición del acontecimiento escénico.

16 Escuché este testimonio por teléfono en marzo del 2012 en Calcuta.

17 El efecto producido por la introducción de un elemento textual tiene que ver con las sensaciones presentes de una persona precisa. Lo que las palabras derrumban es la estabilidad de un *yo* peculiar en un momento peculiar: el *yo* del espectador aquí y ahora, mientras mira el escenario.

[P]ercibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no lo logra, eso es ser contemporáneo: ser capaz no solo de fijar la mirada sobre la oscuridad de nuestra época, sino también percibir, dentro de esa oscuridad, una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente.¹⁸ (24-25)

Si la presencia de elementos textuales sobre un escenario de teatro da para hacer crecer el misterio y la opacidad, es porque estos elementos modifican el deseo que anima la mirada del que los escucha. La profundización no tiene lugar sino porque primero surgió un deseo de profundizar, de cavar. Cuando hay palabras, de repente tenemos ganas de ver más, de mirar más a fondo, de arriesgarnos a percibir tanto esas tinieblas como esas luces que, llegando hacia nosotros, no nos alcanzan. Jean-Luc Nancy decía: “Desear, [...] es una disposición siempre en movimiento, un lance, una tensión, no para [alcanzar ni] tener algo sino para ser simplemente alguien. Es por eso que solo se vive del deseo de vivir” (*Vous désirez?* 29). Las palabras despiertan este deseo de mirar directo dentro del misterio que constituye para nosotros el hecho de estar aquí, viviendo.

Cuando el texto-pregunta solo produce un enigma

En *Guignol's dol*, mientras la espectadora Indrani Mallick escucha “no piense sin dejar de hacer para pensar a sus hijos que sus hijos solo sus hijos son sus hijos”,¹⁹ se modifica el curso de su reflexión. La incertidumbre abierta que ella experimentaba concierne ahora a la educación de sus hijos —jóvenes adultos que estudian artes gráficas—. “¿Está bien —se pregunta ella, y esta vez como madre de familia— haberlos incitado a pasar sus días pintando y dibujando?”. La perturbación que ella experimentaba antes se concentra ahora en esta pregunta, se circunscribe a ella.

La introducción de palabras no solo derrumbó certidumbres e indujo la profundización personal de un cuestionamiento, sino que también orientó la manera de plantearse el problema. Si el texto actualiza el misterio al agudizar el deseo que tiene el espectador de mirarlo aquí y ahora, a veces las palabras llegan a sobredeterminar su actualidad: se debe tratar de los hijos, excluyendo cualquier otra posibilidad. El texto introduce precisiones que

18 Traducción al español de Víctor Viviescas.

19 Es un extracto del texto anterior. Véase nota 14.

terminan condicionando tanto la naturaleza de las incertidumbres, como las maneras mediante las cuales se vuelven contemporáneas a nosotros. Esta tendencia se nota aún más en *Winterreise* de Elfriede Jelinek:

Me disuelvo en mis preguntas sobre el cuándo y el cuánto de todo eso, y sobre lo que esto me aporta, ¿cómo retenerlo? ¿Quién me desea el bien? ¿Qué se quiere decir en realidad cuando se habla de mí? ¿Cuando hablo de mí, hablo del tiempo? ¿El tiempo sería la vida, en la que gasto mis propios pies a fuerza de caminar por la vía que yo mismo escogí, la vía, los pies no, sin embargo no llego nunca a ninguna parte?²⁰ (34)

En este último extracto, más que en el ejemplo precedente, las preguntas parecen un poco direccionales, orientadas hacia un cierto tipo de temática. ¿Se debe al uso del pronombre personal *yo* mientras en los textos anteriores se recurría al *usted*? Sea cual sea la razón, lo seguro es que en este último párrafo se focalizan las reflexiones del oyente: se orientan en una dirección precisa, según un camino predeterminado. Están dispuestas las etapas a recorrer: seis preguntas, encadenadas de manera estratégica cada una a la siguiente; el recorrido a seguir es claro, hay que pasar por todas ellas.²¹

Si recurrir a un texto tiene por función profundizar y excavar en interrogantes ya presentes, este “profundizar” y este “excavar” se asimilan aquí a un “reencuadrar”, un “reenmarcar”. Si el aporte de las palabras consiste ante todo en aumentar la profundidad del misterio que el escenario pone en movimiento, este recurrir, en el último ejemplo, transforma el misterio sobre el escenario en un simple enigma —enigma que les corresponde a los espectadores resolver mentalmente.

Sin embargo, no se podría decir de estas dos últimas series de palabras (en *Guignol's dol* y en *Winterreise*) que son demasiado significantes. En ambas, las formulaciones siguen siendo lo suficientemente extrañas como para no imponer significaciones precisas. Si causan problema, es más bien porque son demasiado significativas. Desenrollan y despliegan demasiado sentido:

20 Traducción al español de Víctor Viviescas.

21 De manera general, nos podríamos preguntar si esta obra de Elfriede Jelinek, cuya estructura retoma la construcción musical del *Viaje de invierno* de Schubert, no predetermina en exceso lo que advendrá en la mente de sus futuros espectadores. Esta inquietud concierne tanto a una serie de palabras en particular como al conjunto combinado de series, la obra completa.

se exceden en la articulación de los diferentes hilos que la experiencia de las sensaciones teje. Operan ya demasiado lo que Jean-Luc Nancy llama la “*articulación diferencial de singularidades* que hacen sentido al articularse, sobre su misma articulación” (*Le Sens du monde* 126). Estas dos series de palabras erosionan el misterio, ya que dirigen la producción de sentido.²²

Potencia de la a-significación

¿Tenemos entonces que limitarnos a constatar que, en teatro, las palabras poseen una función que no pueden cumplir por completo?; ¿que los *aportes* del texto son limitados en la medida en que este “aporta” demasiado?

Habitualmente, las palabras son portadoras de significación. Si oímos la palabra *vaca*, de inmediato pensamos en un mamífero rumiante. Por cierto, en el extracto analizado arriba, los términos y expresiones elegidos por Elfriede Jelinek (“Me disuelvo en mis preguntas”, “el cuándo y el cuánto”, “uso mis propios pies”) son mucho más polisémicos que la palabra *vaca*. Pero sigue siendo cierto que los comprendemos, es decir, que son significantes.

Sin embargo, cuando la espectadora de *Guignol's dol*, al oír la frase “podría usted perder los dientes”, piensa en lo hermoso y lo feo de su vida, hace algo distinto a identificar una significación preestablecida. Aquí, más que comunicar un sentido, la sucesión de palabras produjo una sensación. Lo que parece importar a Indrani Mallick no es lo que la frase quiere decirle sino lo que experimenta ella al oírla —lo que se dice ella a sí misma al experimentar lo que experimenta mientras la oye—. Es la postura de Jean-François Lyotard quien, en 1972, apuntaba lo siguiente:

Lo que está en juego no es una significación sino una energética. El [texto] no aporta nada, pero arrastra demasiado, lo transporta todo. La escritura

22 Peter Handke lo subrayaba: hacemos uso de palabras para intentar dar sentido, y, de ahí, consistencia a lo que vivimos. Al escribir, sostenía, “logramos ampliar los momentos en los que nos sentimos verdaderos vivos y claros”. A la inversa, “una vida sin poesía no tiene sentido porque es una vida sin esperanza, sin solidaridad con los demás y sin esfuerzo para vivir” (*Le non-sens* 149-150). Así, no se puede escapar del hecho de que el texto literario, incluso cuando no lo habita la inquietud por comunicar significaciones precisas, está animado por una búsqueda de sentido. En su mismo desarrollo, una sucesión de palabras conduce (a) una elaboración de sentido y, por consecuencia, a un (relativo) esclarecimiento del misterio —volviéndose este último menos misterioso—.

hay que tratarla más bien como una maquinaria: ella absorbe energía y la metamorfosea en potencial metamórfico en [el espectador].²³ (*Des dispositifs* 24)

El autor de “Capitalismo energúmeno” propone pensar un uso de las palabras que sea directamente energético, que no pase —o si ocurre, que sea de forma muy breve, sin detenerse casi— por la etapa intermedia de la aprehensión de una significación. Gilles Deleuze y Félix Guattari defendían esta posibilidad cuando consideraban los casos en los que “el lenguaje deja de ser *representativo* para tender hacia sus extremos o sus límites” (*Kafka* 42). De hecho, el poder de la frase “podría usted perder los dientes” se debe a la potencia que desprende y no a la significación que (de)tiene, a los límites y excesos hacia los cuales tiende y no a la representación que instauraría.

*

Para Claude Simon, de lo que se trata al escribir, no es ya de “reproducir sino producir, no es ya expresar sino descubrir” (*Discours* 29). “Producir” y “descubrir” son dos maneras de entrar nosotros —espectadores-oyentes— en movimiento: producir cosas ante nosotros directamente o dejarnos descubrirlas; impulsar energías o permitir que estas nos atraviesen. Aquí el agenciamiento de palabras constituye un dispositivo que o bien intensifica (“no piensen sin dejar de hacer para pensar para sus hijos”) o bien vacía (“me disuelvo en mis preguntas sobre el cuándo y el cuánto”), dos maneras que comprueban que el texto mismo posee herramientas para garantizar la *a-significación* de las palabras, para asegurar que el misterio no se reduzca a un enigma.²⁴

Un texto débil

En *Espérer croire*, Gianni Vattimo se dedica al análisis de la “reducción de las estructuras fuertes”, lo que, lejos de introducir una pérdida de sabores, produce, dice el filósofo, más altas potencialidades de realización. Hay que pensar, añade, esta “ontología del debilitamiento” en tanto que una “oportunidad para una nueva posición del hombre en cuanto al estar-aquí” (40,

23 Traducción de Víctor Viviescas.

24 Hemos detallado esta distinción en Chevallier y Mével.

43).²⁵ Es así como hay que entender la idea de “debilidad”: es una oportunidad porque ella abre la posibilidad de descubrir algo del estar-aquí presente. La debilidad sería una ventaja ontológica.

Heidegger vincula esta idea con cierta práctica del lenguaje. Según él, existe una relación entre el uso de las palabras y el hecho de recurrir a la debilidad. Usa esta hermosa expresión: “Un ‘es’ se da aquí donde la palabra flaquea” (citado en Vattimo, *La Fin de la modernité* 69). Ayuda a comprender lo que se puede entender por debilidad —“la palabra flaquea”— y la exploración ontológica que de ahí deriva: un “es” se ofrece. Hace falta pues que el agenciamiento de palabras flaquee.

Así, habría un texto que llamaríamos “débil” porque participaría de un descubrimiento del ser y del estar por medio de la debilidad. Decir a otra persona: “te dejo descubrir”, es volverse un poco débil. Es, por lo menos, abandonar parte de las prerrogativas propias. En cuanto a texto, palabras que flaquean pueden ser los neologismos a los cuales (siguiendo los pasos de François Rabelais y de Henri Michaux) el dramaturgo Valère Novarina suele recurrir: “Noventa y siete mil setenta y ocho años más tarde la humanidad entra en marcha: los Mitlolis, los Pontecos, los Paracuatecos, los Algotravos y los Babilotzir se suceden en las penillanuras” (*L’Acte inconnu* 20-21).

Mitlolis, Pontecos, Paracuatecos, penillanuras, etc. he aquí palabras que no solo flaquean y fallan en cualquier intento de representar sino que también producen algo diferente a la figuración de lo idéntico. Las sonoridades familiares funcionan en tanto que trampas en las cuales, al oírlas, no podemos sino caer. Menos reciente pero igualmente ejemplar:

Aquí termino esta cinta. Caja —(pausa)— tres, bobina —(pausa)— cinco. (Pausa.) Tal vez mis mejores años han pasado. Cuando todavía había una oportunidad para la felicidad. Pero ya no quisiera de ella. Ya no, ahora que tengo este fuego en mí. No, ya no quisiera de ella. (Beckett 31-33)

En *La última cinta de Krapp*, la escucha reiterada de la bobina cinco está alterada por pausas. Los cortes son móviles: en cada nueva escucha, operan en lugares distintos. Son la ocasión, para Samuel Beckett, de disponer nuevos hiatos y de agujerar así la continuidad de la narración. Estos hiatos o agujeros

25 Para Gianni Vattimo, se trata de pensar la “secularización como hecho positivo” (65).

aparecen donde menos los esperamos. Incitan al espectador a inmiscuirse dentro de ellos, no tanto para recomponer el relato a su antojo —inventando las partes que faltan— sino, más bien y más importante, para no detenerse ahí, para hacer algo diferente a seguir una historia: deslizarse por los vacíos que el texto hace emerger, atravesar los huecos, experimentar la sensación de la travesía misma. Como si el espectador llegara a experimentar, a su manera, el “deslizarse sobre ella”: “me deslicé sobre ella, mi rostro entre sus senos y mi mano sobre ella” (24).

Es un elemento del problema que Deleuze y Guattari percibieron con agudeza: “hacen falta expresiones *anexactas* para designar algo exactamente; la *anexactitud* no es para nada una aproximación, es al contrario el paso exacto de lo que se hace” (*Milles plateaux* 31).

El flaqueo o fallo de la palabra y la debilidad del dispositivo verbal no equivalen a una aproximación o a una inexactitud de la expresión. La *anexactitud*, el flaqueo, la debilidad ayudan a que eso que tiene lugar, tenga lugar. Lo que acontece es el hecho de pasar por un agujero; y la *anexactitud* puede producir la sensación de este paso de manera extremadamente fina, concreta y real.

Nos hace recordar el teatro de Claude Régy, la “belleza arcaica de lo discontinuo” que pone en juego, las “repeticiones con ínfimas variaciones” (31, 116) que lo animan; un teatro donde las palabras son tratadas de tal manera que la distancia de una a otra no cesa nunca de crecer, cavando un abismo entre cada una de ellas y produciendo, sin falla (sea cual sea la puesta en escena de Claude Régy y por ende sea cual sea lo que en la escena se dice), una aspiración física tan extraña como radical: estamos atrapados en este abismo.

Jean Dubuffet, para describir su actividad de pintor, decía que lo que le importaba era “despojar de su opacidad a los hechos y a los cuerpos para volverlos atravesables, despojándolos así de su especificidad, es decir quitándoles su ser” (9). De la misma forma, él que escribe para el escenario retira algo a las palabras para armar fisuras, dejar aparecer grietas dentro de las cuales el oyente podrá meterse y, al hacerlo, logrará pasar, atravesar, mirar del otro lado. Hace falta entonces que los agenciamientos de palabras ofrezcan lugares por donde deslizarse, como si respondieran a esta magnífica conminación de Clarisa al final del primer tomo del *Hombre sin atributos* de Musil:

¿No dijiste tú mismo un día que el estado en el que vivimos ofrece fisuras por las cuales aparece otro estado, un estado de alguna manera imposible? Todo hombre, naturalmente, quiere ver su vida en orden, pero nadie lo logra. Decías que la pereza, o solo la costumbre nos hace evitar mirar por este agujero, al menos que uno se deje distraer por malos objetos. ¡Y pues! El resto es lógico: es por este agujero que hay que salir. ¡Y yo lo puedo! ¡Hay días en los que logro salir fuera de mí misma. (828)

Porque si hay agujeros y si el oyente se desliza por ellos, pues en toda lógica es que los está atravesando. Y, lo que recuerda entonces Dubuffet es lo siguiente: para armar huecos, vacíos, hace falta seccionar en lo lleno, hace falta quitar lo estable, restar permanencia. Hace falta sustraer el *ser* en tanto que permanencia para dejar solamente el *estar*, el *estar deviniendo*. Es con esta condición que se logra ofrecer —al espectador— la posibilidad del movimiento. Es la “estrategia del agujeramiento”. Es, diría Deleuze, la lengua en su uso “menor”, la lengua que el operador sobre el escenario hace tartamudear (Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 65-67).

Un texto fuerte

¿De qué te ríes? En lugar de estar triste, estúpida, en este caluroso día de febrero,
con las ganas de charlar que tengo. Ven, ayúdame a ponerme la bandeja,
que me voy a levantar... ¿Qué esperas?
Pier Paolo Pasolini, *Calderón*

En este extracto de *Calderón* de Pasolini, el llamado al público no es discursivo sino “paralógico”.²⁶ No sabemos muy bien qué oímos. No

26 El término “paralogía” aparece acuñado en *La Condición posmoderna*, donde Jean-François Lyotard menciona una “diferencia comprendida como *paralogía*” (97). El movimiento “paralógico” consiste en una conjugación infinita de posibilidades, las cuales hasta ahora son ajenas, extrañas las unas para las otras, o bien, a veces, por facilidad o por temor, confundidas. El principio de “no contradicción” es lógico. No se puede tener las proposiciones “A” y “no-A” juntas. La paralogía está, etimológicamente, al lado de esa lógica. “Paralógicas” serían las asociaciones de posibles pero también de terrenos del pensar, de ámbitos culturales, de conceptos artísticos, de sabores, de saberes, de sonidos y más aún de sonidos con posibles y terrenos, de ámbitos con conceptos y sabores, etc. Conjuguar mis ganas de comer chocolate con la música de John Cage que estoy escuchando, con el artículo que voy leyendo, un dolor en el pie izquierdo, el

alcanzamos a poner orden. Las palabras se suceden de manera estremecida. Son desarmadas, como si dimitieran de su función de decir algo. Ya casi no dicen nada y sin embargo oír las nos hace levantar, querer aventarnos por los intersticios dejados abiertos entre el verbo *ponerse* y el sustantivo *bandeja*, entre el calor y el invierno (“febrero”) y la tristeza y la conversación animada. De hecho, inquieta observar en qué medida este texto desarmado produce la sensación de que algunos pasajes son posibles y que pasar por ellos es tejer un hilo conductor (en términos eléctricos), un flujo de intensidad. Se trata de una actualización por medio del agujero, de un vacío cuyas posibilidades, al explorar sus virtualidades, actualizamos. En fin, el extracto arriba no parece operar por retiro sino por lances, por empujes hacia adelante.

Aquí, más que de una simple positividad de la debilidad, surge una potencia, una fuerza. El texto no participa tanto de una actualización por medio del hueco sino de una potencialización por medio de lo lleno: el hueco, cuando induce una abertura, ya no procede por medio de desmoronamientos. Más allá de la abertura manifiesta entre una y otra proposición, tenemos la impresión de que el conjunto de estos enunciados nos es lanzado a la cara todo al mismo tiempo: la risa con la tontería con el invierno con la habladería... No estamos pues frente a un texto débil sino frente a un texto fuerte.

De la misma manera, el comienzo de *Les jardin des plantes (Jardín Botánico)* de Claude Simon (leído en casa o dicho en voz alta sobre un escenario²⁷) “energiza” a los oyentes sin adoptar la estrategia del agujeramiento:

recuerdo de algo que pensé ayer... Se trata de asociar, no en el sentido de asociación de ideas (donde se pasa de una a otra), sino en el sentido de una puesta en relación aquí y ahora de eventos de diversas naturalezas. Segunda precisión: la acción de asociar aquí y ahora tampoco puede ser monovalente, ya que no hay una única manera de asociar cosas que lógicamente no tienen que ver entre sí y por ende no tendrían por qué ser asociadas. Paralógicas son las cosas que se asocian entre sí pero paralógica también es la forma de asociarlas. Se trata de vincular no-lógicamente, es decir, tanto tejer como disociar, juntar como entremezclar, y esto de diferentes maneras. La forma de poner en relación depende de lo que se relaciona. (Chevallier, “Tres entradas en lo trágico y un poco más...” 295-297).

27 Usamos este extracto sobre un “escenario” en el marco de una serie de *Cabarets Literarios* coorganizados por la Embajada de Francia en México y Proyecto 3, una vez en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, en el 2007 y otra vez en el Teatro de Campeche, en el 2008.

(todavía aturrido cepillándome los dientes baba espuma blanca entre mis labios estirados largo hilo resbalando bajo el mentón dije No Todo se me mezcla el cansancio Eso fue aquella mañana en Moscú la apoteosis el otro con sus ansias su mancha de vino en la cabeza Gran honor entrevista los quince alrededor de una mesa solo que nada más que galletas secas agua mineral ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgesí no sé come se dice en ruso)	silbido del invisible torrente los dos apacibles paseantes altas peluquería caftanes conversando Montesquieu nombre al borde de la lengua ¿algo como Ousbeck o Usbek el otro? fastidioso (14–15)
---	--

De entrada, es decir, sin que nunca nos detengamos realmente en la significación de las palabras (a veces pronunciadas en una lengua extranjera que poco entendemos), somos arrastrados por el flujo verbal. He aquí una intensificación rítmica que la desmultiplicación de las voces (las dos columnas) desmultiplica todavía más, acentúa, fortifica. Los textos que Olivier Cadiot ha ido presentando en teatros funcionan de manera similar, por “yuxtaposición acumulativa”:

[A]gregar aquí la misma impresión que el día en el que habrá que ir a buscar el viejo saco lleno de las últimas cosas llevadas el día de la muerte de alguien, abrir el cierre: entrada masiva de aire de primavera sobre medicamentos pasados de moda, pasta dental endurecida, zapatos fundidos en el tiempo, camisas rayadas sin rayas, borradas por una larga serie de ninguna cosa, días no vividos. (14)

La yuxtaposición de diferencias no tiende a acentuar vacíos sino a producir llenos —por efecto de acumulación—. Tanto que, como lo dice Cadiot luego: “fuga por todos lados, no entiendo nada, avanzo, fuga” (28). Ya no es la caída en las profundidades sino la caída hacia adelante. Con el texto fuerte, la energía no está producida (el hueco que atravesamos): al revés, es ella la que produce.

El uso recurrente de listas sobre los escenarios contemporáneos participa de esta meta —tal y como este extracto de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*:

Aquí la tenemos: la lista de los 40 principales hijos de la gran puta de la historia de la humanidad / El hijo de la gran puta número 40... / Elvis Presley / ¿Cómo Elvis? Como un cerdo / Hasta arriba de pastillas, con esos trajes blancos ridículos / Y era maricón / Hijo de la gran puta número 35... / El Apóstol Santiago. / Hay que ser hijo de puta: un santo con espada. / ¡Machacaba con la espada serpientes y moros! / Un santo racista el hijo de puta. / Y el negocio que montó con el Camino de Santiago, todo lleno de turistas gillipollas con la mochila, el bastón... / Un negocio más importante que Disneyworld / Hijo de la gran puta número 33 / Pier Paolo Pasolini / Comunista intelectual de mierda... / ¡Y vaya película! Si alguien conoce una película o un poema buenos de Pasolini, que levante la mano. / Por favor Pier Paolo haz una película normal, joder! Con presentación, nudo, desenlace... / ¡Que esas no las entiende nadie! / ¡Y además marica! / Hijo de la gran puta número 32... / Mahatma Gandhi / Alma grande en un cuerpo tan pobre... / Hay que ser hijo de puta para ir al parlamento inglés vestido con unos trapos / ¿Quiere llamar la atención, el hijo de puta? (45-46)

No es solo la incoherencia que nos afecta, pues el choque es más fuerte: algo ocurre más allá de la incoherencia. Tenemos acceso a una suerte de no-sentido de los más regocijantes. La lista se va en todos los sentidos sin que ningún sentido encuentre cómo construirse. Es el destello: no la destrucción sino la explosión, el fuego de artificio —jubiloso—. El hueco entre un grupo verbal y otro, entre “Elvis” y “Gandhi” por ejemplo, ya no produce un deslizar, induce más bien un correr: ya no la resbalada sino el salto, el impulso. La estimulación de las sensaciones está así acentuada: el agenciamiento de trozos de frases produce efectos de intensificación porque introduce velocidad.²⁸ De aquí nace la impresión de desbordamiento. Si el texto débil estaba huequeado, el texto fuerte está lleno en exceso, tan lleno que desborda y que su desbordamiento nos lleva.

28 De la misma manera, *Hamlet-Machine* es un texto de una extrema densidad: apenas nueve cuartillas, participa del *collage* tanto como del recorte (*découpage*). Aparecen a la vez Hamlet, Electra, Ofelia, Stalin, Ricardo III, Mao, Macbeth y Lenin (“Tres mujeres desnudas: Marx, Lenin, Mao”); las alusiones a la Dinamarca shakesperiana cohabitan con referencias al reporte de Kroutchev en el Congreso de 1956 y la entrada de los tanques soviéticos en Budapest. La fuerza de insurrección que Heiner Müller despierta es tanto más virulenta puesto que la composición juega deliberadamente del morcelamiento (74).

Presencias y series de palabras

Los textos fuertes y los textos débiles son dos tipos de series de palabras actuando en el escenario sin pasar por el relevo de una significación, sucesiones a-significantes para activar el deseo de dos maneras: manejando vacíos por los cuales deslizarse o bien propulsando por desbordamiento. En un caso (texto débil), si hay agujeramiento, es por depresión; el hueco aspira, succiona, porque vacía: uno se desliza en ese espacio vacío. En el otro caso (texto fuerte), también hay agujeramiento pero por presión; el hueco empuja hacia afuera: somos casi propulsados por la erupción que brota del hueco.

El texto débil es el huésped benevolente quien, en la entrada de su hogar, se retira para permitir al espectador-invitado entrar. El texto fuerte es el anfitrión que da una palmada en la espalda de su invitado, haciéndole perder el equilibrio y moverse por brincos. Entre estos dos polos, existe un enorme espectro de posibilidades que surgen, siempre y cuando consideramos las palabras en tanto que herramientas energéticas que aseguran en la práctica, que el texto-pregunta excave y agrande el misterio.

*

Si Rancière propone una categorización bastante cercana a la nuestra, una obra ostentativa que afirma un “¡heme aquí!” y una obra metamórfica que confiesa un “allí está eso” (*Le destin* 31-34),²⁹ Deleuze y Guattari distinguen tres factores: “intercalaciones, intervalos y superposiciones-articulaciones”:

[Esta distinción] implica tres cosas: que haya no un comienzo del que derivaría un seguimiento lineal, sino densificaciones, intensificaciones, reforzamientos, inyecciones, *abarrotamientos*, como actos de intercalación [...]. En segundo lugar, y no es lo contrario, hace falta que haya constitución de intervalos, repartición de desigualdades, al punto que, para consolidar, haga falta a veces hacer un hueco. En tercer lugar, sobreposiciones de ritmos dispares entre sí, articulación interior de una inter-ritmicidad, sin imposición de medida o de cadencia. La consolidación no se limita a llegar después, ella es creativa. [...] La consistencia es precisamente la consolidación, el acto

29 Se podría decir también: por un lado Wagner y por el otro Maeterlinck, una escucha movida por fuerzas centrífugas y una mirada animada por movimientos centrípetos.

que produce lo consolidado, de sucesión tanto como de coexistencia, con los tres factores. (405)

Aparece por ende la posibilidad de otra serie, constituida por “sobreposiciones de ritmos dispares entre sí” pero “sin imposición de una cadencia”. El *Théâtre de bouche* (*Teatro de boca*) de Ghérasim Luca corresponde en parte a esta categoría. En más de una ocasión, la construcción del texto participa de las “sobreposiciones-articulaciones”.

Axioma:
el hombre

Tema:
el hombre axiomático

Tesis:
el éxtasis vejado

Eje de ascesis fijo:
X

X:
trifulca que exigir y ejercer
sexo que explorar en exceso

Isla exiliada
en existida. (7-8)

A este texto llamémoslo “saturado”, ya que funciona adjuntando en un hueco y/o escindiendo dentro de un mismo hueco: “el éxtasis vejado” se vuelve “eje de ascesis fijo”. Estamos cerca de la *Wiederaufnahme* tal y como se practica en *L'Évangile de Jean* (el *Evangelio de San Juan*): una glosa es insertada por el medio conduciendo subsecuentemente a un retomar.³⁰

30 La traducción del término alemán *Wiederaufnahme* sería aproximadamente: un *retomar*. “Cuando un interpolador quiere insertar una glosa de extensión media en un texto ya constituido, muchas veces está obligado a ‘retomar’, después de la glosa que ha insertado,

Se trata de una intensificación por redoblamiento porque, por un lado, el hueco está desdoblado y, por otro lado, su orilla o su borde es redoblada o redoblado: “existir” es el otro lado de “axioma”.

Con el texto saturado también la opacidad producida concierne a la pregunta misma —la pregunta del texto-pregunta—. Lo que hay que entender no es el contenido de la pregunta sino el hecho de que haya una pregunta. Es este hecho, esta realidad —que haya una pregunta— lo que se desplaza desde la *physis* hacia la *psiché* del espectador —del escenario al espíritu—, cuando las palabras dejan de significarla, cuando el texto se vuelve, uno después del otro, *débil*, *fuerte* o *saturado*, dejándonos deslizarnos dentro, empujándonos a avanzar hacia delante, subdividiéndonos y desmultiplicándonos, más allá de las palabras.

Hay otra cosa que ayuda a que el texto-pregunta conserve la opacidad de la pregunta, la opacidad que la pregunta requiere para seguir resonando en los espíritus: las series de palabras influyen igualmente sobre el acontecimiento de presentación mismo y sobre las presencias que este pone en juego. Con los textos fuertes, los textos débiles —y los textos saturados, si existen— las palabras ayudan a la presentación, porque la vuelven más presente, porque dan amplitud al presente constituyéndose sobre el escenario y en la sala. Porque sirven para anclarles en el presente, estos textos invitan a los espectadores a no ver las palabras como representantes de un querer-decir.³¹

Hay una afirmación que los actores lanzan a los espectadores al principio de *Outrage au public (Insultos al público)* de Peter Handke: “su presencia es recreada en cada instante por cada una de nuestras palabras” (27). ¿Cómo operan las palabras para recrear “en cada instante” presencia? La respuesta es otra vez esta: que ya sea por debilidad o por fuerza o por saturación, existen para las palabras maneras de, al mismo tiempo, permanecer opacas frente a la representación y sostener el acontecimiento de presentación.

expresiones que se leían antes de esta glosa en el relato primitivo, con el fin de poder reanudar el hilo interrumpido por la inserción que ha realizado” (*L'Évangile de Jean* 235).

31 Es Jean-Luc Godard quién decía: “El querer-decir del autor no tiene nada que ver con lo que muestra. [...] De la noción de autor lo que nos interesó es su política; al autor lo dejamos de lado. Aquello que Nicholas Ray quiso decir cuando hizo *Johnny Guitar* me tiene sin cuidado; por el contrario, la película en sí misma (me interesa muchísimo)” (citado en Kaganski y Bonn).

Devenir literatura del texto-propuesta

Preguntémonos de nuevo: ¿cuándo, en teatro, se construye el sentido? Porque probablemente hemos ido demasiado rápido con la tarea. En teatro, la cuestión del sentido ya no se plantea de entrada. Llega más tarde.

Nicolas Bourriaud hace en su *Estética relacional* una observación simple aunque de gran alcance para nuestro análisis. Consta que, durante una exhibición de arte contemporáneo, los espectadores, reunidos frente (y a veces dentro) de la obra, tienen todo el chance para comentarla y discutir sobre sus impresiones, así como del (de los) sentido(s) que darle. Añade Nicolas Bourriaud que ese no es el caso en teatro, donde los espectadores tienen que esperar regresar a casa o bien encontrarse en el bar de al lado para dedicarse a semejantes actividades (15-16). De las artes visuales a las artes escénicas, la cronología no es la misma (por ejemplo, la espectadora de *Guignol's dol* había releído el texto de la obra primero en casa antes de compartir su análisis). Si el texto literario despliega realmente sentido, no hay que perder de vista el hecho —tan evidente que lo olvidamos— de que el sentido, en teatro, muchas veces se produce al salir del teatro.

Ya lo mencioné en la introducción: para la puesta en escena que llevé a cabo con los estudiantes de la MITAV en el 2010, no recurrimos sino de forma escasa al texto. Al comienzo se hacía la lectura de un fragmento de *El Mago de Viena* de Sergio Pitlor (un fragmento cuya dimensión absurda era más que manifiesta), luego se proyectaban dos frases enigmáticas extraídas de *El Espectador emancipado* de Jacques Rancière, se oía un diálogo relajado y videograbado, unas actrices susurraban cuatro preguntas sumarias e íntimas al oído de algunos espectadores y, hacia el final, tres actores decían por turno y en medio de movimientos de mesas tres párrafos (de una gran ironía política) que habíamos sacado de 2666, la novela de Roberto Bolaño. Así, el poco texto que había se usaba para confundir, complejizar o cuestionar: pequeñas series de palabras que, a diversos grados, funcionaban como texto-pregunta.

Pero, a las pocas horas de presentarse por primera vez, este trabajo ya estaba acompañado de un texto afirmativo, extenso, lleno de detalles y operando, sin ninguna restricción, un despliegue de sentido. Un espectador —Sandro Romero Rey— lo había escrito al volver a casa después de la presentación, difundiéndolo en Internet a los dos días.

Todo parecía programado por el azar. El miércoles 28 de abril del 2010 me invitaron a presentar un documental sobre Yves Klein en el Centro García Márquez de Bogotá. Hablé sobre la revolución azul, sobre los orígenes de la *performance*, del *body art*, de las instalaciones, del vacío como territorio de la provocación. Al día siguiente, en el mismo sitio, hablé sobre Pina Bausch, a propósito del Día Internacional de la Danza.

Hablé sobre la danza-teatro, la repetición, las relaciones entre las imágenes en movimiento grabadas y las imágenes en movimiento en vivo, irrepetibles. Unas horas más tarde, estaba en la Universidad Nacional de Colombia, presenciando el trabajo del Laboratorio de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, bajo la dirección de Jean-Frédéric Chevallier. El círculo comenzaba a cerrarse y volvía a abrirse. No pensaba citar mis dos experiencias autobiográficas previas. Pero lo siento, no se puede guardar distancia en una aventura como la que viví el jueves 29 de abril a las seis y treinta de la tarde en el salón 209 del edificio de Diseño Gráfico. Y no se puede porque el trabajo mismo invitaba a un viaje a través de la percepción y de los instintos en los que nosotros, los espectadores, estábamos involucrados, más allá de la simple experiencia racional.³²

Al llegar a casa, húmedo, bañado en recuerdos y en los restos de la lluvia, me di cuenta de que el trabajo (¿el trabajo?) que acababa de ver se llamaba *La melancolía se nutre de su propia impotencia*. Entonces entendí lo que me pasaba. Entendí por qué había salido huyendo, casi sin despedirme de nadie, con Yves Klein y Pina Bausch y Jean-Frédéric Chevallier entre pecho y espalda. Entendí que sí, que claro, que la melancolía se nutre de su propia impotencia y yo había sido víctima de una agresión flagrante del pasado, de una sensación demasiado profunda, donde se me cruzaron los cables de la memoria y me sentí agotado, maniqué sin brazos y sin piernas, entendí y acepté cómo este tipo de arbitrariedades artísticas pueden ser incómodas para la gran mayoría, comprendí por qué las evitamos y, al mismo tiempo, las podemos valorar sin reservas, porque sí, porque son viajes hacia el delirio de las sombras, hacia los besos robados y los amores locos, son piezas fractales

32 Aquí el autor de este texto hace un minucioso y extenso recuento de los diferentes acontecimientos que componían el montaje. Para leer la versión extensa: <http://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2017/10/La-melancolia-se-nutre-de-su-propia-impotencia-Testimonio-de-Sandro-Romero-Rey.pdf>

del horror y de la dicha, de las cuales salimos airosos, luego de sumergirnos, sin escafandra. Una hora después, tras la huida, llegué a casa y los tubos del agua estaban rotos. Había que llamar al plomero. No me molestó que se hubieran roto los tubos del agua de mi apartamento. Era apenas entendible. (Romero Rey 1)³³

Pese a que el agenciamiento escénico, series de palabras incluidas (empezando por el título), funcionó como detonador, no es este acto el todo de referencia para el texto que se escribe. El espectador-autor se dedica, recurriendo a sus propias palabras, a establecer relaciones entre diferentes momentos de su experiencia personal reciente —y solo algunos de estos momentos tienen estrictamente que ver con la presentación teatral que él acaba de presenciar—. El espectador-escritor traza por escrito una línea que atraviesa acontecimientos heterogéneos.³⁴ Dentro de este despliegue múltiple y sin centro, se dedica él a explicitar lo que produce sentido y lo que, al contrario, remonta a una ausencia de sentido.³⁵

El texto acaba con una llamada al plomero: un acto que se vuelve fuente de relajamiento y, quizás también, de regocijo —regocijo cuya posibilidad, el espectador-autor no sospechaba la existencia hasta este momento—. He aquí un elemento decisivo para la comprensión del fenómeno. Jean-François Lyotard lo formuló de manera concisa: producir sentido, es “dar para pensar y actuar” (*Moralités* 83). Si enfocamos (pensamos) una posibilidad para la acción, un hilo encuentra cómo extenderse. En otras palabras: es el desarrollo, el despliegue de este hilo hacia la acción lo que vuelve posible el sentido. Dar sentido es crear relaciones —con la meta de volver posible un actuar—. Sin eso, el sentido no puede encontrar dónde desplegarse —regresando entonces

33 La primera parte del texto se asemeja a lo que calificábamos de funcionamiento débil mientras la segunda (a partir de “el círculo comenzaba a cerrarse”) se acerca a lo que llamábamos un texto fuerte. Una parte abre y deja pasar; la otra arma y empuja.

34 No pasa siempre. A veces los espectadores se autolimitan. Es lo que sucedió con la instalación permanente de *Un día nuevo en el desierto* de Daniela Bright: un carnet de *post-it* estando colocado cerca de un metrónomo, todos los textos breves que miembros del público escribieron tenían que ver con el tiempo... Y eso pese a que el dispositivo en constante cambio no parecía orientar las posibles derivas de cada espectador. Daniela Bright presentó este trabajo del 24 al 29 de agosto del 2015 en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, en el marco de la IV Muestra de trabajos de grado de la MITAV.

35 Se trata de sentido y no de significación porque nunca aparece un “esto quiere decir aquello” en el texto de Sandro Romero Rey.

hacia la simple recepción de una significación heredada o comunicada—. A veces, el paso concreto al acto ni siquiera es necesario. Para que algo de sentido aparezca suele bastar pensar en la acción, nada más considerar la posibilidad de su realización. Es lo que sucede cuando el espectador se vuelve el autor del texto: se da a sí mismo para pensar y actuar. Dibuja un camino que, si bien no lleva a ninguna parte (pues la llegada del plomero no constituye un desenlace con valor existencial), sigue siendo su camino, singular y real.

Una de las tradicionales prerrogativas del texto de la escena, inducir la acción (la etimología de la palabra *drama*), se vuelve así una característica del texto producido desde la sala. Es probablemente por esta razón, y también por la gran heterogeneidad y multiplicidad de los acontecimientos puestos juntos que, en el ejemplo anterior, el misterio y la opacidad están mantenidos —incluso, y es más sorprendente, acentuados—. El uno y el otro aspecto están vinculados: heterogeneidad y multiplicidad aumentan las posibilidades de que el texto (del espectador) produzca acción, hasta incluso una pluralidad de acciones. Está aquí, según la hermosa expresión de Rancière, “la máquina de misterio”, obrando en el texto escrito desde la sala, una máquina que no tiende a oponer mundos o experiencias del mundo, “sino a poner en escena, por las más imprevistas vías [escribir un texto], una copertenencia que da la medida de los inconmensurables” (*Le destin* 68).³⁶

Al salir de una presentación en Calcuta de *Acercamiento al silencio* de Supriyo Samajdar, una joven estudiante se puso a escribir. El caso es interesante porque la puesta en escena a la cual acababa de asistir ella consistía en un derrumbe de los habituales “pilares” del teatro. No se veía gran cosa, los actores pasaban la mayoría de su tiempo en no hacer nada, y, cuando hacían algo, era siempre de lado, atrás, a espaldas del público, o bien simultáneamente con otras acciones. Uno dejaba derramarse cera sobre la muñeca de una espectadora, otro ejecutaba —con prisa y ausencia de talento— algunos movimientos de danza Kathakali, mientras que un tercero y un cuarto se entretenían sin

36 Algunos de los rasgos del texto-propuesta de Sandro Romero Rey pueden dar a pensar que se trata en realidad del simple ejercicio de un crítico de teatro: el ensamblaje de palabras que solo un “especialista” tiene la capacidad de proponer. Se trataría del texto producido por este espectador peculiar que es el crítico de teatro. Es cierto que el texto de Romero Rey posee la sutileza y profundidad generalmente atribuidas al texto crítico. Pero, podemos acordar también lo contrario y defender la idea de que el texto-propuesta —como el texto de Romero Rey— nunca llega a ser del todo un texto de “crítico”.

que se pudiera oír su conversación. En pocas palabras: no había centro de atención y no había nudo de tensión. En cuanto al texto, estaba compuesto por preguntas simples, a veces sumarias, dirigidas esporádicamente a uno que otro espectador. Se trataba entonces de un dispositivo operando por retiro y borradura visual, y por ende, dando importancia a las preguntas formuladas, como si nada más quedasen ellas.

En el texto que redactó luego, Ananya Kanjilal subraya que, a medida que la función transcurría, la relación con los otros espectadores y actores se hacía más dulce. Insiste sobre la radical novedad de esta experiencia, la cual ella reubica dentro del contexto de la India —donde los códigos de comportamiento son establecidos de tal manera que solo quedan muy pocas posibilidades para modificarlos—. Un extracto:

Lo que más me llamó la atención es la libertad, la libertad de no ser juzgada. Podía yo poner mi punto de vista, construir mis opiniones sin temor de verlas evaluadas. Con los amigos o con la familia e incluso con nuestros amantes, tenemos un conjunto de normas que seguir —normas que establecemos nosotros mismos o bien que establece nuestra sociedad—. Aquí [*durante la función*], el círculo estaba libre de todo eso. Tú podías enunciar tus pensamientos mientras agarrabas la mano de un completo desconocido y sin que haya en eso nada bizarro.³⁷

Este texto podrá parecer demasiado personal y quizás ingenuo. Es cierto que no fue pensado para ser compartido —lo directamente opuesto a un texto de “crítico”—. Pero lo más sorprendente surge después, cuando la estudiante decide componer un poema de doce versos y titularlo “La muerte de una flor”:

La rosa del damasco ya no es más
Sus pétalos se han marchitado
Desaparecido el rubor que ella llevaba
Su belleza toda estropeada.
El tiempo ha desbaratado su espina
Con su cabeza hacia el suelo

37 Ananya Kanjilal me compartió estos comentarios por correo electrónico, poco menos de una semana después de haber presenciado la obra.

Su desgaste a diferencia de la mañana
No hecha es todo su límite.
Ella ya no es la bonita vista
Que fue comprada por el amante.
Intenta él, por más que pueda:
Pero no pudo curar la flor.³⁸

Es por esta razón que la producción escrita de esta espectadora accede al estatuto de texto-propuesta. La redacción de este poema permite asir mejor lo que ha estado en juego: si el espectador propone un texto, es porque busca dar sentido, pensar una acción, por supuesto, pero es también porque se dedica, de manera muy simple, ingenua otra vez, a producir literatura. El texto que producen unas personas en la sala se da como texto literario (la segunda parte del relato de Sandro Romero Rey podría, de la misma manera, considerarse como tal en tanto que producción literaria).

Búsqueda de sentido y literatura no están desvinculadas. Si la producción de sentido consiste, al salir del teatro, en una producción literaria, es porque un sentido singular encuentra cómo trazarse y decirse a través de la literatura. Handke lo subrayó. Rancière lo notaba también: “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, como lo hacen a su manera dramaturgos o directores de escena” (*Le spectateur* 19).

He aquí el cambio de cronología sugerido al comienzo y he aquí también la manera de salir del callejón sin salida antes mencionado: se produce un texto literario (es decir, una sucesión escrita de palabras para desplegar sentido) después de que el teatro haya tenido lugar. Se evidencia así, sin duda alguna, una de estas “puestas en cuestión de la relación causa-efecto”, una “inversión de la inversión” (Rancière, *Le spectateur* 28, 98) que caracteriza los dispositivos estéticos contemporáneos. Si existe un texto al cual el escenario recurre a veces, también existe otro texto, producido por uno u

38 La traducción del inglés es mía; dice el original: “The damask'd rose is no more / Its petals have all withered / Vanished has the blush she wore / Her beauty all battered. / Time has blunted her thorn / With its head toward the ground / Its wear unlike the morn / Undone is all its bound. / She is no longer the pretty sight / That was bought by the lover. / Try, as hard as he might: / But he could not cure the flower”. Ananya Kanjilal compartió el poema por correo electrónico una semana después de haber presenciado la obra.

otro espectador, una vez terminado el acto teatral —un texto que no surge sino al final del proceso, un texto que ya no viene primero sino al final, que ya no es punto de partida sino punto de llegada—. Este texto no es más la causa del teatro sino su consecuencia. Es un texto que aporta *el* escenario y ya no que aporta *al* escenario.

Del texto-pregunta al texto-propuesta

Si el escenario despierta la producción de un texto literario, no predetermina el alcance ni la naturaleza de este, no manda sobre su contenido. La “puesta en cuestión” concierne la relación entre el texto-pregunta en la escena y el texto-propuesta en la sala. Si hoy, recurrir a palabras sobre un escenario tiene como función interrogar y poner en duda lo que le sucede al espectador al presenciarlo, el texto producido luego en la sala consiste en proponer y afirmar por cierto, pero lo que afirma el segundo no tiene forzosamente que ver con lo que interrogaba el primero. Las respuestas aportadas desde la sala no son necesariamente respuestas a las preguntas enunciadas desde el escenario. La pregunta es opaca, no lo olvidemos. Está dirigida hacia las sensaciones presentes y las sensaciones que conlleva el hecho de estar presente. Y tanto estas como aquellas han sido agujeradas (texto débil), trastornadas (texto fuerte), o aceleradas (texto saturado) por la sucesión de palabras.

El texto-pregunta bajo el efecto del texto débil, del texto fuerte y del texto saturado, deconstruye. Al contrario, el texto del espectador ensambla. Uno desmultiplica, el otro vincula; uno corta y enciende la literatura, la hace fundirse en un dispositivo energético operando por vacíos, llenos o desbordamientos, mientras el otro la perfila, la elabora y la reinventa. Las palabras usadas sobre el escenario sirven, más que otra cosa, para complejizar e interrogar. Aceleran la confusión o bien cavan el misterio. Al fundirse en un dispositivo ante todo energético, tienden a despedazar la literatura. En el extremo casi opuesto de eso, las palabras en la sala, una vez que se ha acabado el teatro, esculpen, elaboran y reinventan una literatura. La escena deshace la literatura mientras que, en las butacas, algunos la construyen de nuevo.

Mucho se ha hablado del “devenir-escénico” (Sarrazac 63-66) de un texto literario. Quizás haya llegado el tiempo de enfocar el “devenir-literatura” de un acto teatral, una producción deseante que no se activa inmediatamente

sino luego. Una suerte de “dramaturgia otra” después de la *performance*. No un texto *de* teatro sino un texto *después del* teatro, un texto *gracias al* teatro.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Traducido por Maxime, París, Rivages poche, 2008.
- Beckett, Samuel. *La dernière bande*. París, Minuit, 1959.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les presses du réel, 2001.
- Bright, Daniela. “Un día nuevo en el desierto”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Cadiot, Olivier. *Retour définitif et durable de l'être aimé*. París, POL, 2002.
- Chevallier, Jean-Frédéric. *Deleuze et le théâtre: rompre avec la représentation*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- . “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 13, núm. 1, 2011, págs. 49-83.
- . “Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 5, 2011, págs. 7-19.
- . “Tres entradas en lo trágico y un poco más...”. *Revista Educación Estética*, núm. 1, 2007, págs. 295-297.
- Chevallier, Jean Frédéric, y Matthieu Mével. “Texto fuerte / Texto débil”. *Revista Colombiana de las artes escénicas*, núm. 4, 2010, págs. 16-28.
- Deleuze, Gilles. “L'Épuisé”. *Quad*. Por Samuel Beckett. París, Minuit, 1992, págs. 55-106.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Minuit, 1975.
- . *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París, Minuit, 1980.
- Dubuffet, Jean, y Claude Simon. *Correspondance. 1970-1984*. París, L'Echoppe, 1994.
- García, Rodrigo. *L'Histoire de Ronald le clown de Mc Donald's — J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Guerrin, Michel. “Olivier Py, direction Avignon”. *Le Monde*, 16 de abril del 2011.
- Handke, Peter. *La Pupille veut être tuteur*. Traducido por Philippe Adrien y Heinz Schwarzinger, París, L'Arche, 1985.
- . *Le non-sens et le bonheur*. París, Christian Bourgeois, 1993.

- . *Outrage au public*. Traducido por Jean Sigrid, París, L'Arche, 1968.
- Jelinek, Elfriede. *L'Évangile de Jean: Sources, rédaction, théologie*. Editado por M. de Jonge, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1987.
- . *Winterreise*. Traducido por Sophie Herr. París, Seuil, 2012.
- Kaganski, Serge, y Frédéric Bonn, “Le petit soldat: Jean-Luc Godard”. *Les Inrockuptibles*, núm. 81, 27 de noviembre de 1996, págs. 70-77.
- Kroetz, Franz Xaver. “Concert à la carte”. *Haute-Autriche, Meilleurs souvenirs de Grado, Concert à la carte*. Traducido por Ruth Henry y Robert Valançay, París, L'Arche, 1991, págs. 85-100.
- Luca, Ghérasim. *Théâtre de bouche*. París, José Corti, 1987.
- Liotard, Jean François. *Des dispositifs pulsionnels*. París, Galilée, 1994.
- . *La condition postmoderne*. París, Minuit, 1979.
- . *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París, Galilée, 1988.
- . *Moralités postmodernes*. París, Galilée, 1993.
- Müller, Heiner. *Hamlet-Machine*. Traducido por Jean Jourdheuil. París, Minuit, 1985.
- Musil, Robert. *L'homme sans qualités*. Traducido por Phillippe Jaccottet. París, Point Seuil, 1995.
- Nancy, Jean Luc. *Le Sens du monde*. París, Galilée, 1993.
- . *Vous désirez?* París, Bayard, 2013.
- Novarina, Valère. *Je suis*. París, POL, 1991.
- . *L'Acte inconnu*. París, POL, 2007.
- . *Le théâtre des paroles*. París, POL, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. *Calderón. Théâtre*. Traducido por Titina Maselli, Michèle Fabien y Alberte Spinette, Arles, Actes Sud-BABEL, 1995.,
- Rambert, Pascal. *Le Début de l'A*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. París, La Fabrique, 2003.
- . *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique, 2008.
- Régy, Claude. *L'ordre des morts*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- Romero Rey, Sandro, director. *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Música de Scott Gibbons, producción de Societa Raffaello Sanzio, Italia, 2011. Producción teatral.
- . “La melancolía se nutre de su propia impotencia”. Trimukhi Platform, 30 de abril del 2016, págs. 1-6. Web. 15 de mayo del 2017.
- Sarrazac, Jean. “Devenir scénique”. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort, Circé/Poche, 2005, págs. 63-66.

Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. París, Minuit, 1986.

———. *Le jardin des plantes*. París, Minuit, 1997.

Tackels, Bruno. *Anatoli Vassiliev – Ecrivains de Plateau III*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

———. *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. – Ecrivains de Plateau II*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

———. *Les Castellucci – Ecrivains de Plateau I*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

———. *Rodrigo García – Ecrivains de Plateau IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Vattimo, Gianni. *Espérer croire*. Traducido por Jacques Rolland, París, Seuil, 1998.

———. *La Fin de la modernité*. Traducido por Charles Alunni, París, Seuil, 1987.

Sobre el autor

Jean-Frédéric Chevallier es filósofo y director teatral. Es egresado de la Universidad de París III. Se ha desempeñado como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de París — Sorbona Nueva. Actualmente es director de Trimukhi Platform, en India, y editor de la revista bilingüe *Fabrique de l'art*.

Sobre la nota

Este ensayo fue compuesto para acompañar un taller impartido en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, en septiembre del 2015. En él, el autor expone las reflexiones que ha ido desarrollando en los últimos quince años en cuanto al uso de palabras en la escena.

Mutación antropológica: la herencia de Pier Paolo Pasolini en la concepción de Alessandro Baricco

Edith Beatriz Pérez

Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Argentina

edibeape@yahoo.com

Esta nota analiza los presupuestos sobre los que el escritor italiano Alessandro Baricco desarrolla su interpretación del fenómeno denominado mutación antropológica. La perspectiva elegida consiste en proponer un diálogo crítico entre la concepción posmoderna que el escritor expone en su obra *I barbari. Saggio sulla mutazione* y la postura que adoptó su colega Pier Paolo Pasolini en la Italia de los años sesenta y setenta. En primer lugar, se investiga cuál fue la interpretación pasoliniana de esa realidad que lo llevará a aplicar por primera vez la denominación de mutación antropológica, sus orígenes, consecuencias y futuras proyecciones. Luego, el estudio se centra en las relaciones entre la definición de “barbarie” en Pasolini y la de “bárbaros” en Baricco. Finalmente, la nota justifica las afinidades (y diferencias) entre ambos autores a raíz de la importancia que cobra la mutación antropológica en la evolución de la humanidad.

Palabras clave: Pier Paolo Pasolini; mutación antropológica; Italia; bárbaros; Alessandro Baricco.

Cómo citar este texto (MLA): Pérez, Edith Beatriz. “Mutación antropológica: la herencia de Pier Paolo Pasolini en la concepción de Alessandro Baricco”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 227-245.

Artículo original (nota). Recibido: 27/04/17; aceptado: 10/09/17. Publicado en línea: 01/01/18.



Anthropological Mutation: The Legacy of Pier Paolo Pasolini in the Conceptions of Alessandro Baricco

This note analyzes the assumptions underlying Italian writer Alessandro Baricco's interpretation of the phenomenon known as anthropological mutation. It does so by proposing a critical dialogue between the postmodern conception set forth by the author in *I barbari. Saggio sulla mutazione* and the position adopted by his colleague Pier Paolo Pasolini in the Italy of the 1960's and 70's. To begin with, the paper inquires into the interpretation of that reality that led Pasolini to use the term "anthropological mutation" for the first time: what were its origins, consequences, and subsequent projections? The study then focuses on the relations between the definition of "barbarism" in Pasolini and that of "barbarians" in Baricco. Finally, the note explains the similarities (and differences) between the two authors on the basis of the increasing importance of anthropological mutation in the evolution of humankind.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; anthropological mutation; Italy; barbarians; Alessandro Baricco.

Mutação antropológica: a herança de Pier Paolo Pasolini na concepção de Alessandro Baricco

Este texto analisa os pressupostos sobre os quais o escritor italiano Alessandro Baricco desenvolve sua interpretação do fenômeno denominado mutação antropológica. A perspectiva escolhida consiste em propor um diálogo crítico entre a concepção pós-moderna que o escritor expõe em sua obra *I barbari. Saggio sulla mutazione* e a postura que seu colega Pier Paolo Pasolini adotou na Itália, nos anos sessenta e setenta. Em primeiro lugar, investiga-se qual a interpretação pasoliniana dessa realidade que o levará a aplicar, pela primeira vez, a denominação de mutação antropológica, suas origens, consequências e futuras projeções. Em seguida, o estudo se foca nas relações entre a definição de *barbarie* em Pasolini e a de *bárbaros* em Baricco. Finalmente, este texto justifica as afinidades (e as diferenças) entre ambos os autores a partir da importância que a mutação antropológica ganha na evolução da humanidade.

Palavras-chave: Alessandro Baricco; bárbaros; Itália; mutação antropológica; Pier Paolo Pasolini.

Introducción

LA MUTACIÓN ES UN CONCEPTO de tipo genético-biológico empleado por primera vez en sentido antropológico-social por Pier Paolo Pasolini, especialmente en sus obras *Scritti corsari* (publicada en 1975) y *Lettere luterane* (llevada a la imprenta en 1976); para Baricco, por otra parte, este concepto conlleva un problema que contiene a todos: “cada uno de nosotros está donde están todos, en el único lugar que existe, dentro de la corriente de la mutación, aquello que llamamos civilización y que aún no tiene nombre, barbarie” (*Los bárbaros* 193). Actualmente, son numerosos los escritores, filósofos y sociólogos que se empeñan en describir la mutación desde lo propedéutico, con tonos dramáticos algunos o hilarantes otros. Nuestro imaginario se ha poblado de mutantes.

A principios de los años setenta, Pier Paolo Pasolini comenzó a exponer a través de la prensa su percepción acerca de las devastadoras consecuencias de la creciente influencia de los poderes mediáticos y del consumismo desenfrenado que habían transformado el panorama sociocultural italiano. Su aporte resultó original, puesto que consistió no solo en la visión de un artista reconocido sino en la de un militante no convencional y la de un individuo que se reveló abiertamente ante la industria cultural en un país europeo enriquecido, pero con un pasado opresivo, fuertemente influenciado por la Iglesia católica.

Sus artículos fueron reunidos en dos libros. El primero apareció en 1975: *Scritti corsari* y el segundo es una compilación póstuma de 1976: *Lettere luterane*. En ellos encontramos la descripción de una radical transformación del hombre, íntimamente ligada al consumismo y al hedonismo. En sus escritos mezcló conceptos semiológicos con visiones económicas, aplicó nociones sociológicas, procesadas de manera asistemática, para sostener observaciones personales o anécdotas que dramatizaba.

La revolución o *mutazione antropologica*, que Pasolini entiende como la desaparición de toda diferencia o de una multiplicidad de modos diversos de poder ser auténticamente hombres, fue el resultado de un proceso económico y político de enormes proporciones. Consideraba que hasta ese momento su país no había experimentado una real revolución burguesa y, por lo tanto, no contaba con los medios adecuados para evitar el aniquilamiento de las

tradiciones culturales. El rápido desarrollo del país tuvo consecuencias traumáticas. El desenfrenado consumismo aumentó con el tiempo. De la década de 1960, cuando las clases populares solamente adquirirían artículos de primera necesidad (*l'età del pane*), se vieron sumergidos abruptamente en un mundo totalmente transformado con el advenimiento de las nuevas tecnologías, entre las cuales, la llegada de la televisión en colores en 1974 marcó un hito.

Consumismo y bienestar

Lo que ensombrecía la realidad italiana, según Pasolini, era “el abandono de la población a la comodidad y el bienestar”, una contradicción en los términos para el autor (*Scritti corsari* 29).¹ El veloz “milagro italiano”, que implicaba ante todo producir y consumir, traía aparejadas enormes consecuencias humanas y políticas que englobó bajo la categoría de “antropológicas” en la misma obra:

El poder ha decidido que seamos todos iguales [...] el ansia de consumo es un ansia de obediencia a un orden no mencionado. Cada uno en Italia siente el ansia, degradante, de ser igual a los otros en el consumo, en la felicidad, en la libertad: porque esta es la orden que ha recibido inconscientemente, y a la cual “debe obedecer, bajo la amenaza de sentirse diferente”. Nunca antes la diversidad producía una culpa tan espantosa como en este período de tolerancia. La igualdad, de hecho, se ha conquistado, pero es una “falsa igualdad recibida como regalo”. (60)

En el diario transcurrir percibía que esa “falsa igualdad” se traducía en el general descontento de los ciudadanos, muy especialmente entre los jóvenes, en una superficial alegría. Pero lo que más preocupaba a Pasolini era la fosilización del lenguaje hablado.

En cuanto a la tolerancia, consideraba que era “puramente nominal”, puesto que se tolera a aquel a quien al mismo tiempo se condena y segrega, si bien de una manera refinada. Incluso llegó a decir que esta era “la peor represión de la historia humana” (*Lettere luterane* 35-38). Con el convencimiento de la

1 Todas las traducciones del italiano son mías.

necesidad del restablecimiento del orden, Pasolini comenzó una campaña de denuncia y esclarecimiento cívico, personal y, en cierto modo, también desesperada, como él mismo admitió tiempo después. Criticó el agresivo accionar de los estudiantes y cuando estalló la rebelión, los increpó desde las páginas de un semanario con un poema, entre irónico y amargo, que levantó polémicas. Allí los calificó de “niños de papá” y objetó sus choques con la policía, en cuyas filas encontraba más sentido popular que entre los jóvenes aburguesados (“Il PCI ai giovani!”).

Esta situación parecía irreversible. Italia había entrado en la era del aburguesamiento y abrazaba una cultura consumista para la cual la democracia representaba una mera excusa. Sentía que lo rodeaba el más degradado y degradante conformismo que se recuerde, cuya primera condición era una transformación moral cumplida, que se había basado en la más enfática exigencia de tolerancia. En esa revolución de derecha se distinguían dos momentos: uno basado en los modos de producción y otro en el sistema de información. Por supuesto, la televisión había jugado en estas transformaciones un papel de primer orden. “No hay dudas (se lo ve por los resultados) de que la televisión es autoritaria y represiva como no lo fue jamás otro medio de información en el mundo”, afirmó Pasolini (citado en Siciliano 398).

Pasolini pedagogo

A mitad de camino entre un tratado pedagógico y una confesión epistolar, un testamento que asume un claro valor profético para el lector actual es sin duda *Lettere luterane*, la cual probablemente sea la obra literaria más importante de Pier Paolo Pasolini. En ella expone sin tapujos su concepción de vida, su adhesión a los valores de la tradición, la religión, la cultura y la patria; su acérrimo rechazo al *progressismo*, a la sociedad de consumo y a todas las formas de poder. Elogia la auténtica obediencia, aquella que conserva los valores arcaicos y que, entiende, fue desplazada por la sociedad de consumo. Es por ello que elige Nápoles y a Gennariello como alumno. El niño incontaminado que aún sueña con un mundo en el cual la tecnología y la mecanización estén todavía lejos de ser el centro de la vida. Con este “tratado pedagógico”, Pasolini intenta contribuir al encauzamiento de la conducta de los jóvenes que, a su criterio, habían perdido el rumbo. Transcurría el año 1975:

Los hijos que nos rodean, especialmente los más jóvenes, los adolescentes, casi todos son monstruos. Su aspecto físico es casi aterrador y cuando no, es fastidiosamente infeliz. Horrible pelambre, cabelleras abundantes, tez pálida, ojos apagados. Son máscaras de alguna iniciación bárbara. O máscaras de algún grupo de diligentes e inconscientes, sin piedad. Son así y es justo porque no liberarse de las culpas de los padres conduce a una merecida infelicidad. Burgueses o proletarios, todos son hijos del consumismo, frágiles y desencantados, crueles e insensatos, se dirigen a la deriva, a la nada que los cerca y los cercará. Por siempre. (7-8)

Casi apocalíptico es el comienzo de su epistolario pedagógico. En los primeros capítulos de esta composición, dedicada al personaje de Gennariello,² al modo de lector implícito, toma en consideración las fuentes educativas más inmediatas: desde el “leguaje pedagógico” de las cosas, “mudas, materiales, inertes, puramente presentes” (como las mercaderías y los bienes de consumo), a los transmitidos por la familia y los padres “educadores oficiales” y algunas veces también “deseducadores”, al de la escuela y al de la misma “antiescuela”, la polémica política contra la escuela que impone un conformismo igualmente angustiante:

Tus “fuentes educativas” más inmediatas. Pensarás inmediatamente en tu padre, tu madre, la escuela, la televisión. En cambio no es así. Tus fuentes educativas más inmediatas son mudas, materiales, inertes, presentes. Te hablan [...]. Tienen su lenguaje. Hablo de los objetos, de las cosas, de la realidad física que te circunda. (31)

Y esto es así porque cada cosa es un signo lingüístico que expresa y comunica un significado. Todo el mundo es una dimensión semiológica en la cual nos encontramos inmersos, con frecuencia inconscientemente, recibiendo los mensajes enviados por los símbolos y las cosas: “La educación dada a un niño sobre los objetos, las cosas, la realidad física —en otras palabras, de los fenómenos materiales de su condición social— hace de

2 Gennariello es un adolescente de Nápoles, ciudad que representa la cara inmutable de la tradición, donde la lengua permanece pura y genuina como los que la hablan y porque, bajo la mirada de Pasolini, es un oasis tercermundista en el reino de la opulencia y del consumo.

aquel niño corporalmente lo que es y será para toda la vida. Su cuerpo es educado como forma de su espíritu” (36).

El modo de organización de los miembros de una sociedad determina específicas relaciones sociales e interpersonales entre ellos, produciendo un cierto tipo de humanidad. Y al modo de la actualidad pasoliniana: “dado que el modo de producción es totalmente nuevo, la mercadería producida es totalmente nueva como así también el tipo de humanidad que se viene gestando [...]. Han desaparecido los valores y fueron sustituidos por otros. Han desaparecido los modelos de comportamiento y han sido sustituidos por otros” (36).

Recuerda con nostalgia que hacia principios de los años sesenta, abruptamente desapareció el trabajo artesanal, o al menos su espíritu: “No ha cambiado el lenguaje de las cosas [...] han cambiado las cosas mismas. Y han cambiado de modo radical [...]. El mundo presenta eternos, inagotables cambios. Pero en algún milenio sucede el fin del mundo. Y entonces, el cambio es total” (42-43).

Esto ha hecho posible la mutación antropológica, que en Italia ha tenido una clara delimitación geográfica: el norte, emblemáticamente representado por la productividad de Milán y el sur, en su tratado pedagógico; inconcluso por su asesinato, Pasolini imagina dirigirse a un adolescente de Nápoles:

[E]s el fin del mundo que ha ocurrido entre mí, cincuentón y tú, quinceañero. [...] El salto entre el mundo consumista y el mundo paleoindustrial es todavía más profundo que entre el paleoindustrial y el preindustrial [...]. La verdad que debemos decir es que la nueva producción de las cosas, es decir, el cambio de estas, te da una enseñanza original y profunda que no puedo comprender (porque no deseo). Y esto implica una extrañeza entre nosotros que no es solo aquella que por siglos y milenios ha alejado a los padres de los hijos. (43-44)

[M]i cultura (con su esteticismo) me coloca en una posición crítica respecto a las “cosas” modernas, entendidas como signos lingüísticos. Tu cultura, en cambio, te hace aceptar aquellas cosas modernas como naturales y escuchar sus enseñanzas como absolutas. (40-41)

Treinta años más tarde (entre el 12 de mayo y el 21 de octubre del 2006), Alessandro Baricco publicó en el diario italiano *La Repubblica* treinta artículos

en los que analiza el intenso cambio que vive el mundo. Posteriormente, los mismos fueron editados con el título: *I barbari. Saggio sulla mutazione*. El subtítulo, refleja perfectamente la intención de Baricco. Su tesis central es que estamos asistiendo a una transformación de la cultura y de los valores que hasta ahora marcaban las pautas de las sociedades desarrolladas. Para presentar al lector las notas características del cambio e, incluso, la tipología de los agentes que están construyendo la nueva realidad, Baricco ha recurrido a una metodología que, sin ser exhaustiva, resulta ingeniosa y esclarecedora.

En su ensayo, el escritor turinés presenta a la nueva generación como “adolescentes hipertecnológicos y bastante ignorantes que egresan de nuestras escuelas” (*Los bárbaros* 186-190). Al igual que a Pasolini, también le preocupa la educación y el rol de la escuela, de la familia y de toda la sociedad. La nueva barbarie de la cual habla Baricco nace de la pérdida de autoridad de los organismos educativos en primer lugar, de la familia en segundo y de la total indiferencia de una sociedad que no asume la responsabilidad que le corresponde. Los docentes en la escuela, los padres en la casa y en general todos los adultos detrás del mito de la eterna juventud:

Si tuviera que resumirlo, diría lo siguiente: todo el mundo percibe, en el ambiente y por todas partes, esta voz que corre: los bárbaros están llegando. Veo mentes refinadas escrutar la llegada de la invasión con los ojos clavados en el horizonte de la televisión. Profesores competentes, desde sus cátedras, miden en los silencios de sus alumnos las ruinas que ha dejado a su paso una horda a la que, de hecho, nadie ha logrado, sin embargo, ver. Y alrededor de lo que se escribe o se imagina aletea la mirada perdida de exégetas que, apesadumbrados, hablan de una tierra saqueada por depredadores sin cultura y sin historia. Los bárbaros, aquí están. (12)

Para nuestro autor, estas mutaciones traen aparejadas algunas consecuencias, como por ejemplo: la superficialidad ha sustituido a la profundidad; la velocidad a la reflexión; las secuencias al análisis; el *surf* al análisis profundo; la comunicación a la expresión; el *multitasking* en lugar de la especialización; el placer en lugar de la fatiga. En las primeras páginas del libro encontramos una hipótesis. ¿Qué ha sucedido?:

Con la complicidad de una determinada innovación tecnológica, un grupo humano esencialmente alineado con el modelo cultural del Imperio accede a un gesto que le estaba vedado, lo lleva de forma instintiva a una espectacularidad más inmediata y a un universo lingüístico moderno y consigue así darle un éxito comercial asombroso. (60)

Las últimas generaciones se han mostrado bastante frágiles respecto a su relación con los hijos. Desde hace unos treinta años aproximadamente, se perdió aquella postura autoritaria que distinguía a las generaciones anteriores y la relación padres-hijos se tornó más flexible y en algunos casos hasta de paridad. Reflexiona Baricco:

Se ha llegado a tratar el problema de cómo transmitir la civilización. Qué sé yo: se ha llegado a la obvia intuición de que la estructura ochocentista de los museos no era lo apropiado para un chico de catorce años, hijo de Internet. O se ha entendido que tomando aquellas mismas cosas que siempre se realizan en los festivales o en los grandes eventos, se elige aquella estructura de sistema y secuencia sintética que los bárbaros prefieren a cualquier otra. (61)

En la última parte de *Lettere luterane*, Pasolini analiza los medios de comunicación: la prensa escrita y la televisión que define como “estos espantosos organismos pedagógicos carentes de alternativas” (31-33). En este análisis que dedica a los medios de comunicación y a sus formas, a los canales de transmisión privilegiados con los cuales los adolescentes se enfrentaron en la Italia de los años setenta, indudablemente el rol del lenguaje es prioritario.

Más allá de las referencias al lenguaje del poder ligado al consumismo, en *Lettere luterane*, Pasolini expresa su indignación por el discurso de los políticos, sobre todo de los democristianos, entre los cuales identifica a “los responsables directos o hacedores de la tragedia de la tensión y de las bombas” (29). De esos desastres no hablan, mientras se expresan allí donde no deberían hablar:

No solo están en el poder, también hablan. Es su lengua la piedra del escándalo. Cada vez que abren la boca, por conocimiento, por miedo, por

mentiroso, no hacen nada más que mentir. Su lengua es la lengua de la mentira. Porque su cultura es una putrefacta cultura forense y académica, monstruosamente mezclada con la cultura tecnológica, en concreto, su lengua es pura monstruosidad. (29)

Para el escritor friulano los medios de comunicación son los principales responsables de la criminalidad y de las transformaciones sociales de Italia. La televisión y la escuela media obligatoria son “provocativamente” eliminadas del proyecto educativo presentado por Pasolini en *Lettere luterane*, por considerarlas las principales responsables de una educación de masa siempre más cerca de la criminalidad.

La escuela media obligatoria y la televisión dan la ilusión de un falso progreso de la cultura (el subtítulo de *Lettere luterane* es justamente *Il progresso come falso progresso*) y contribuyen a la “iniciación al estilo de vida del pequeño burgués” (169). Estos son los instrumentos de la mentalidad de la pequeña burguesía: no poca cultura porque es improductiva, no excesiva porque es incómoda. Solo la necesaria para desarrollar una masa útil capaz de satisfacer las exigencias de la sociedad italiana y adherirla a su clase política dominante sin dar muchas molestias. Es esta la “retórica progresista” de la democracia cristiana de los años sesenta y setenta.

A diferencia de la escuela, la televisión juega un papel todavía más incisivo, en ciertos aspectos, en cuanto “ejemplo”, y cuyos “modelos” no son tratados, sino representados.

Y si los modelos son aquellos, ¿cómo se puede pretender que la juventud más expuesta e indefensa no sea criminal? Ha sido la televisión que prácticamente (es un medio) ha concluido la era de la piedad y ha iniciado la era del hedonismo. Era en la cual los jóvenes, presuntuosos y frustrados a causa de la estupidez y de los inalcanzables modelos propuestos por la escuela y la televisión, indefectiblemente tienden a ser agresivos hasta llegar a la delincuencia o pasivos hasta ser infelices (que no es una culpa menor). (*Lettere luterane* 170)

En *Lettere luterane* expresa que la función del educador es enseñar a no escuchar “las monstruosidades lingüísticas” (30). “En otras palabras”, apunta Pasolini, “el deber de los intelectuales es recortar las mentiras que a través de

la prensa escrita y sobre todo de la televisión inundan y sofocan aquel cuerpo del resto inerte que es Italia” (30). Se muestra preocupado por ese mundo devenido irreal, abstracto, expresión de un antihumanismo que ignoró al hombre, reduciéndolo a objeto entre los objetos, que perdió el respeto por el lenguaje y las emociones, por la propia existencia y la del prójimo.

Entre 1961 y 1975 algo esencial ha cambiado: ha habido un genocidio, culturalmente se ha destruido un pueblo [...]. Los jóvenes —vacíos de valores y de modelos— así como de sangre se han convertido en larvas de otro modo de ser y de concebir el ser: el pequeño burgués. (154-155)

Está claro que el crecimiento de la información acarrió una serie de transformaciones que fueron modelando la sociedad actual. Es muy simple comprobarlo, solo basta pensar en lo que era el mundo un par de siglos atrás y contrastarlo con el actual. Las diferencias son imposibles de obviar y nos hacen dar cuenta de que las comunicaciones han generado muchos cambios que modificaron el mundo. Lo que nos parece importante destacar es que esta evolución tiene su lado positivo, como así también su costado negativo.

Sobre todo en la primera parte de su obra, *La società trasparente* (*La sociedad transparente*), el filósofo turinés Gianni Vattimo nos muestra que la llegada de los medios masivos de comunicación fue tan importante, que marca este hito como el fin de la modernidad y el comienzo de la posmodernidad, la cual conlleva al surgimiento de una realidad más compleja, una sociedad más pluralista y con ambiciones de emancipación.

En la actualidad los medios de comunicación, en conjunto con la tecnología, han ido creciendo de manera exponencial, con el objetivo de hacer las condiciones de vida más fáciles y con más comodidades que hace un par de decenios atrás. No obstante, no podemos ignorar que la condición “normal” del hombre posmoderno es su inserción en un mundo en el que la intensificación de la comunicación abre la vía a una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad.

Uno de los casos más contundentes en este sentido es el de Alessandro Baricco quien, a través de polémicos artículos publicados en diarios y revistas, de programas televisivos, ensayos e incluso libros publicados en las páginas de Internet y otros eventos populares en vivo en distintas ciudades italianas, realiza una operación de adhesión a la literatura y utiliza los medios como

una herramienta, se sirve del aparato mediático para difundirla. De esta manera, los medios de comunicación son instrumentos y a la vez aparatos semióticos de significación.

Así por ejemplo, en 1995 los artículos escritos para la sección de cultura del diario *La Stampa* de Turín, se publican bajo el nombre de *Barnum. Cronache del grande show* y en 1998 publica sus participaciones en el periódico *La Repubblica* bajo el nombre de *Barnum 2. Altre cronache del grande show*. Su obra *City* es la primera novela lanzada exclusivamente en la red, puesto que la editorial Rizzoli la promociona a través del sitio web *www.abcity.it*, que cuenta además con un fórum para los lectores y, a partir de junio del 2000, con un chat en el que también participa el autor. El éxito de esta iniciativa innovadora permitirá la organización de un espectáculo de lectura musical de algunos pasajes de la novela: el *City Reading Project*, posteriormente llevado al teatro; se trata de un espectáculo concebido como una lectura musical que intenta buscar la dimensión sonora de la página literaria, a través de música y voces de escritores y jóvenes actores de teatro italianos.

El lanzamiento de su novela *Questa storia* se realiza *online* el día 11 de noviembre del 2004 y los tres sitios web *www.fandango.it*, *www.scuolaholden.it* y *www.oceanomare.com* ofrecen a los usuarios la posibilidad de leer las primeras sesenta páginas de la novela durante todo el día. Mientras que su ensayo *I barbari*, objeto de nuestro análisis, primero fue publicado en el diario *La Repubblica* en treinta capítulos, de marzo a noviembre del 2006 y los lectores podían dejar sus comentarios en el foro del diario.

A propósito, Monica Jansen, profesora de literatura italiana en la *Universidad de Utrech*, Holanda opina: “el autor proyecta la lectura como un evento espectacular y emocionante y las estrategias narrativas que utiliza son las de la experimentación lingüística, sintáctica y estilística” (278) y más adelante agrega: “Probablemente *Tierras de cristal* sea uno de aquellos productos de consumo anómalo que, colocados en nuestro tiempo posmoderno intentan vivir del espectáculo antes de oponerle resistencia” (288).

El mismo Baricco sostiene que nuestra época es sobre todo espectáculo, ámbito en que la espectacularidad representa un valor, *el* valor. Es de destacar que si bien en varias oportunidades se pronunció en contra de la espectacularización y la consiguiente comercialización de la cultura, eligió esta misma vía aun con el riesgo de caer en el *kitsch*.

Los bárbaros y la mutación antropológica

En una entrevista, Pasolini expresó que amaba la palabra *barbarie*:

[M]ás que cualquier otra palabra en el mundo, porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del buen sentido, de la prevención, del sentido del futuro. Creo que esto puede parecer irracional y hasta decadente. Me doy cuenta en el momento mismo en que hablo, pero esto no cambia nada. Es necesario saber que mi formación política se enriqueció con los “decadentes” como Rimbaud, Mallarmé, etc. Es necesario restituir a este decadentismo su sentido histórico, sin moralismo. Y en este sentido no es negativo ni positivo. Simplemente es la expresión de un rechazo, de la angustia delante de la verdadera decadencia generada por el binomio razón-pragmatismo, divinidad bifrente de la burguesía. (*Lettere luterane* 179)

La palabra, nacida en la antigua Grecia para distinguir a los griegos de los extranjeros, es decir, de aquellos que poseían una cultura y una lengua distinta, sufrió una evolución en el curso de los siglos. Según Todorov, actualmente la palabra es usada con referencia a los inmigrantes, islámicos, pobres, o a quienes simplemente no conocemos bien (29). En cambio, la definición que Baricco atribuye a dicho concepto difiere bastante de aquella comúnmente utilizada:

Cuando pienso en los bárbaros pienso en la gente como Larry Page y Sergey Brin (los dos inventores de Google: que tenían veinte años, y nunca habían leído Flaubert) o Steve Jobs (Apple en todo el mundo y la tecnología táctil, por lo general los niños) o Jimmy Wales (fundador de Wikipedia, la enciclopedia en línea que ha formalizado la primacía de la precisión de la velocidad) [...]. Se trata de dos fenómenos diferentes: ni siquiera la posibilidad de que Steve Jobs no adorara el *reality show* nos debe confundir. Cuando pienso en los bárbaros pienso en Diderot y D'Alembert (considerados bárbaros por la élite intelectual del Antiguo Régimen) [...]. Cuando pienso en los bárbaros pienso en Mozart (el Don Giovanni que parecía bastante bárbaro al emperador que le pagó). (Citado en “Il mondo”)

Pero independientemente de este nuevo perfil humano, Baricco está fascinado con los bárbaros y profundamente convencido de tener delante de sí un proceso natural, indispensable para el crecimiento de la humanidad: “sin mutación estaríamos aniquilados. Dinosaurios en extinción” (*Los bárbaros* 209). La revolución resultante será en el ámbito de la estética no de la política: “Estaré loco, pero cada tanto pienso que la barbarie es una suerte de vanguardia convertida en sentido común” (145). Por lo tanto, los bárbaros son sinónimo del futuro, de la evolución, “una especie nueva, que tiene las branquias detrás de las orejas y que ha decidido vivir debajo del agua” (13).

De este modo, Baricco no solo acepta la mutación sino que avanza un poco más y asegura que indefectiblemente lo nuevo está en nuestro interior: “los bárbaros son aquellos que representan lo nuevo, los que no comprenden el lenguaje. Es decir [...] los bárbaros somos nosotros mismos, todos nosotros imperceptiblemente destinados a transformarnos continuamente” (citado en “Del Caos”).

A los efectos de un exhaustivo análisis de la mutación genética, el escritor separa un par de movimientos que le resultan comunes a varios de los actos barbáricos relevantes de nuestros tiempos. Baricco investigará a los bárbaros en su “saccheggio di villaggi periferici” (saqueo a poblaciones periféricas), no en su “assalto alla capitale” (asalto a la capital), dedicando una particular atención a las tres categorías en cuestión: el vino, el fútbol y los libros, para diseñar, en el capítulo sucesivo, “Google 1”, el retrato completo de los nuevos conquistadores. Dicho parágrafo merece ser mencionado:

Una innovación tecnológica que rompe con los privilegios de una casta, abriendo la posibilidad de un gesto a una población nueva [...]. El valor de la espectacularidad, como único valor intocable. La adopción de una lengua moderna como lengua base de toda experiencia, como condición previa para todo acontecimiento. La simplificación, la superficialidad, la velocidad, la medianía. El pacífico acomodo a la ideología del imperio americano [...]. La sorprendente idea de que algo, cualquier cosa, tenga sentido e importancia únicamente si consigue enmarcarse en una secuencia más amplia de experiencias. (*Los bárbaros* 95-96)

Los bárbaros privilegian la espectacularidad, considerada como “una mezcla de fluidez, de velocidad, de síntesis, de técnica que genera una

aceleración” (*Los bárbaros* 159). Notamos un cambio en el paradigma cultural, somos el testimonio del trastocamiento de las pautas y patrones morales tradicionales. Afirma nuestro autor que “todo lo que nosotros consideramos arte elevado, fuera del alcance de la corrupción mercantil, nació para satisfacer al conjunto de su público” (156). Mientras que la conexión con la tradición asume características negativas, para él: “ellos van, guardan, toman aquello que les es útil y lo usan para construir sus casas” (169).

Mediante un vocabulario acorde con la materia que describe —tecnología, espectacularidad, modernidad, comercio— Baricco enciende las señales de alarma y analiza este fenómeno en tres espacios sociales en los que el saqueo de los bárbaros se hace más evidente: el vino, el fútbol, Google, la televisión y los libros. A través del consumo del vino, comienza su análisis y muestra cómo los bárbaros están saqueando lo que él denomina las aldeas periféricas a la espera de su asalto final a la capital. También ve al fútbol actual invadido por los bárbaros, las nuevas tecnologías y el espectáculo.

En el mundo de los libros sucede algo semejante. El negocio de la industria editorial de Occidente aumenta constantemente. Para el escritor turinés, la calidad de los libros de referencia no crece porque al bárbaro la idea de calidad le resulta secundaria, lo que realmente le interesa del libro es su capacidad de conexión. Es decir, que el texto esté conectado a zonas limítrofes que proceden del cine, la televisión, la prensa, la espectacularidad que ofrece la fama. En este nuevo espacio, Internet ocupa uno de los lugares centrales.

Baricco parte desde el convencimiento de que el terror a las invasiones bárbaras es tan viejo como la historia de la civilización; que el trastocamiento de los valores es un proceso natural, como lo demuestra la Novena Sinfonía de Beethoven, hoy revalorizada después de ser fuertemente criticada; que esto sea un gran tema para analizar y comprender lo que está sucediendo. Para el escritor, los de esta nueva especie “han pateado el tablero” pero lo más fascinante es que en vez de lamentarnos, también adherimos a esta transformación desde nuestra mente y corazón. Cada uno, en mayor o menor medida, “hemos pateado el tablero”.

Todo el género humano participa de una mutación colectiva. Y para demostrarlo, analiza cuidadosamente lo sucedido con la televisión, la espectacularidad, la comercialización.

De la profundidad a la superficialidad

Como vimos, en el nuevo espacio, el de los bárbaros, que presenta Alessandro Baricco, Internet ocupa uno de los lugares centrales. Google, el invento de Larry Page y Sergey Brin, muestra que lo importante es entrar en secuencia con todos los demás saberes. El *link*, la trayectoria, la secuencia o, en definitiva, el sistema de paso conforman el modelo que encarna Google. Se busca habitar el mayor número de zonas posible, aunque para conseguirlo la atención que se presta a cada zona sea baja, a veces mínima.

Convertidos el saber y la cultura en un “sistema de paso”, el movimiento se transforma en valor supremo capaz de sacrificar el alma de las cosas. Y así es como el bárbaro se inventa al hombre horizontal que surfea la superficie de cualquier realidad. Baricco va más allá y nos demuestra que degradada la reflexión, lo que queda es espectáculo, aceleración y un pasado convertido en ruinas, saqueadas por bárbaros capaces de utilizar un capitel corintio para hacerse una barbacoa.

Viajamos velozmente y deteniéndonos poco, solo escuchamos fragmentos, escribimos en los teléfonos, no nos casamos para siempre, vemos cine sin entrar jamás al cine, escuchamos lecturas en red sin leer libros jamás y todo este andar sin raíces y sin peso genera, sin embargo, una vida que parece sensata y bella: la superficie es todo y en ella está escrito el sentido. (Citado en “Il mondo”)

El pensamiento de los bárbaros suprime el mito de la profundidad, según Baricco. No elimina el sentido, sino que lo redistribuye en un campo abierto al que solamente por comodidad lo denominamos superficialidad, pero que en realidad es una dimensión para la cual aún no hemos hallado un nombre y que sin embargo tiene muy poco que ver con la superficialidad entendida como límite. Lo cierto es que profundidad y superficialidad siempre han convivido, en todas las épocas y geografías y seguramente siempre convivirán.

A modo de conclusión

Alessandro Baricco es el producto de esa sociedad contra la cual arremetió despiadadamente Pier Paolo Pasolini. El escritor contemporáneo es la contra

figura del personaje Gennariello puesto que también es un adolescente en la época en que Pasolini escribe su tratado pedagógico, pero a diferencia del napolitano, Alessandro nació y vive en Turín,³ ciudad del norte de Italia que después de la Segunda Guerra Mundial conoció un intenso desarrollo industrial, compartiendo con Milán el récord del “milagro económico”.

Ese veloz “milagro italiano” que Pasolini dio en llamar mutación antropológica, actualmente aparece como una trágica realidad que ha atravesado las fronteras para extenderse por todo el Occidente, como el escritor friulano lo había expresado premonitoriamente. Lo que el cineasta sintió como “degradado y degradante conformismo” de sus contemporáneos ante las transformaciones políticas, sociales y culturales de los años sesenta y setenta italianos, para el Baricco del nuevo milenio es la natural aceptación del fluir mismo de la vida que nos transporta hacia el futuro. La globalización solo es posible si el mundo acepta pensar el futuro sin prejuicios.

Ambos asisten con preocupación a la falta de autoridad de los padres y de las instituciones educativas en la formación de los niños y jóvenes. Critican fundamentalmente a estas últimas porque advierten la intención de aprovechar la cada vez más creciente adhesión de los jóvenes al empleo de las nuevas tecnologías, aún a costa de sacrificar la calidad de los contenidos curriculares; “surfeamos” sobre ellos, expresa Baricco (186-190). Pasolini se lamentaba porque la humanidad perdió el sentido espiritual de las cosas, o lo que en términos barichianos se traduce en la expresión: “de la profundidad pasamos a la superficialidad”. Fiel a su pasión y compromiso por la realidad de su tiempo, Pasolini expresaba: “En este momento soy apocalíptico puesto que veo frente a mí un mundo doloroso y cada vez más feo. No hay esperanzas y por lo tanto, ni siquiera me imagino un mundo futuro” (“Pasolini ‘apocalíptico’”).

Frente a tan amarga declaración del friulano, Baricco reflexiona: “sin mutación estaríamos aniquilados. Dinosaurios en extinción... porque todo lo que se salve no será de ninguna manera lo que mantuvimos a salvo del tiempo, sino lo que dejamos que mutara, para que se transformara él mismo en un tiempo nuevo” (*Los bárbaros* 209). Los bárbaros, este nuevo estilo de consumo de información y de vida, no constituyen un fenómeno

3 Con el inicio del siglo xx, se abrió para Turín una fase de intenso desarrollo cultural y económico. Después de la Primera Guerra Mundial, la ciudad se convirtió en un centro neurálgico de las primeras luchas sociales y de oposición al fascismo.

pasajero ni al que se le pueda oponer resistencia. Tampoco se trata de un hecho externo a nosotros. Más bien, insiste el autor, es un fenómeno de mutación: somos nosotros mismos quienes estamos mutando. Y por ambas razones es conveniente conformarnos y asumir que el mundo futuro estará habitado por bárbaros.

Obras citadas

Affinita, Gustavo. “Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di no”. *La Repubblica*, 10 de enero del 2007, pág. 9.

———. “Il mondo senza nome dei nuovi barbari”. *La Repubblica*, 21 de septiembre del 2010, s. pág.

Baricco, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Traducción de Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2012.

Jansen, Monica. “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi, di versus allegoria. *Due critiche della modernità. Il dibattito sul postmoderno in Italia*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

Pasolini, Pier Paolo. “Il PCI ai giovani!”. *L'Espresso*, vol. 14, num. 24, 1968, pág. 13.

———. *Lettere luterane*. Milán, Garzanti, 2010.

———. “Pasolini ‘apocalíptico’ su consumismo e media”. Entrevistado por Jean Dufлот. Web, 30 de abril del 2010.

———. *Scritti corsari*. Milán, Garzanti, 2009.

Scalfari, Eugenio. “I barbari non ci leveranno la nostra profondità”. *La Repubblica*, 2 de septiembre del 2010, pág. 38.

———. “Le invasioni barbariche del nostro tempo”. *La Repubblica*, 26 de noviembre del 2006, págs. 1-27.

Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*, Milán, Rizzoli, 1981.

Todorov, Tzvetan. *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*. Traducido por E. Lana, Milán, Garzanti, 2009.

Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Milán, Garzanti, 1989.

Sobre la autora

Edith Beatriz Pérez es profesora y licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste; profesora titular ordinaria a cargo de la Cátedra de Literatura de Europa Meridional en la Facultad de Humanidades de la misma universidad e integrante de equipos de investigación presentados en la Secretaría de Ciencia y Técnica desde el año 2007. Entre sus publicaciones referidas a temas de literatura italiana se destacan los libros: *L'altra terra. L'epopea dei friulani nel Chaco*, traducción y adaptación de la novela *La otra tierra. La epopeya de los friulanos en el Chaco* de María C. de Pompert de Valenzuela (en coautoría con Maura Rosati Petrucci), 2014; *Homenaje al Dr. Aldo Oscar Valesini, a través de su obra, dossier* de artículos publicados por el doctor Valesini en distintos medios nacionales e internacionales, Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, 2016. Becada por la Universidad Nacional del Nordeste con una Pasantía en la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze (Italia).



Reseñas

Acosta Peñaloza, Carmen Elisa y Víctor Viviescas Monsalve. *Topo/grafías. Literatura y región: el caso de Bogotá*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2016, 226 págs.

En este libro el lector encuentra reflexiones sobre la manera como se ha edificado la historiografía literaria en Colombia. El volumen pone el foco en el caso de Bogotá, se piensa esta ciudad y la literatura en vínculo con la idea de región. Los cinco apartados que componen el volumen, tres de Carmen Elisa Acosta Peñaloza y dos de Víctor Viviescas, no se limitan a presentar una revisión de las historias de la literatura de Bogotá, ni se restringen al análisis de cómo esta ciudad aparece en las historias de la literatura nacional, sino que el énfasis en lo regional lleva a los autores a abordar problemas generales de la construcción de la historia literaria y cultural de un país dividido en regiones ubicado dentro de un continente que también cuenta con fragmentaciones regionales; un continente en el que las ciudades capitales se han constituido —desde la invasión española en el siglo XVI—, como centros colonizadores y administrativos de extensos territorios, al tiempo que se han erigido en ejes de la producción letrada.

Los autores nos explican en las primeras páginas de este trabajo que se valen de la sugerente metáfora de la “Topo/grafía” para, desde el propio título del volumen, indicar al lector que ponen énfasis en la relación entre el territorio (*topos*) y los discursos sobre la literatura (*grafos*). El gesto es susceptible de ser leído como una toma de posición: no tratan de pensar lo literario desde marcos etéreos, sino que intentan aterrizarlo en la región, esto es, en el territorio en el que se escribe, se produce, se difunde y se organiza la literatura. En diálogo con la más sugerente crítica cultural latinoamericana y en una línea que se desprende de *La ciudad letrada* de Rama y de *Latinoamérica las ciudades y las ideas* de José Luis Romero, Acosta y Viviescas piensan problemas de la producción de la literatura dentro del marco del territorio regional como conjunto total y contradictorio —para usar las palabras de Antonio Cornejo Polar, recogidas por Ana Pizarro en

el volumen *Latinoamérica: El proceso literario*.¹ Los autores aseguran que la particularidad del *topos* de la ciudad capital que abordan radica en que se edificó, y se autorreconoció, desde el paradigma ciudad-región, lo que implica que se trata de una urbe-centro de expansión de cierto orden con respecto a territorios más amplios, las regiones. Es por eso que Bogotá, afirman Viviescas y Acosta, es susceptible de ser pensada como una ciudad en relación con la idea de región, en los marcos de una investigación sobre la historiografía literaria. Este es el punto de partida crítico-teórico que sustenta y agrupa los cinco ensayos que componen *Topo/grafías*.

En el primero, en “La ciudad y la región versus la ciudad como región: problema de la historiografía literaria”, Carmen Elisa Acosta se ocupa de los discursos que han construido la historia literaria. Para ello, examina la forma como, en marcos continentales, las representaciones de las ciudades-centro han coincidido en la configuración de la urbe como frontera, señalamientos que respalda entablando un coloquio con otros críticos como Alejandro Losada, Carlos Monsiváis, José Luis Martínez, Néstor García Canclini, Susana Zanetti, entre otros. Desde esta postura, en el siguiente texto, “Bogotá como región y sus fronteras: la pregunta historiográfica”, la autora polemiza con críticos como Raymond Williams y Luz Mary Giraldo, así como con imágenes construidas en la propia literatura bogotana, para mostrar los contrastes entre los paradigmas tradicionales sobre la construcción de la literatura como institución —que la autora llama “arcádicos”— y el carácter móvil-múltiple de los fenómenos en los que se produce y se difunde la literatura, contrastes que son evidentes cuando se *territorializa* o *espacializa* lo literario, y ante los que se muestra la necesidad de un replanteamiento de los criterios para mirar el pasado y organizar los acervos.

Otras facetas del problema de la literatura en relación con la ciudad-región de Bogotá aparecen cuando se examinan los procesos de canonización y jerarquización desde el centro-ciudad capital hacia las periferias-regionales, de esto se ocupa Víctor Viviescas. En “Bogotá como centro letrado y las regiones como periferia”, este crítico revisa propuestas como las de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Yusmidia Solano, para explicar cómo las historias de la literatura y la crítica realizan un doble ejercicio de canonización y jerarquización, en el que las regiones son entendidas como espacios

1 Pizarro, Ana. *Latinoamérica: el proceso literario*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2014, págs. 157-175.

periféricos y “la literatura de la región como no plenamente literaria” (115). Pero como lo muestra Viviescas, los procesos de canonización se dan en el juego de fuerzas y tensiones de las que son una manifestación pública las polémicas.² Por eso en el siguiente apartado, “Las polémicas literarias: poder institucionalizador de Bogotá e impugnación desde las regiones”, analiza la forma como se ha dado el combate desde las regiones hacia el centro y la lucha por la institucionalización de nuevas jerarquizaciones en aras de usurpar la centralidad.

Pero los problemas de la historia literaria que se derivan de pensar la producción letrada en relación con el territorio no se limitan al campo de la literatura. Aterrizar lo literario, reflexionar sobre la literatura en relación con lo regional, implica también abrir vías que llevan a reparar en expresiones de la memoria que no han llegado a ganar el reconocimiento de su literariedad. Por eso, al cierre del volumen en “La institucionalización de la literatura, prácticas entre la historia y la memoria”, Carmen Elisa Acosta aborda discursos que no son necesariamente de la historia literaria pero que como esta, actúan en el campo de la construcción de la memoria colectiva. Se mencionan procesos por los que el centro, constituido por la ciudad y la cultura letrada, se ve permeado por las regiones y al tiempo las regiones se apropian del centro, en un movimiento de intercambios y contrapuntos.

Como se puede apreciar, el trabajo excede los marcos de los estudios literarios tradicionales y exige el diálogo con otros saberes como la sociología, la antropología o la cartografía. De esta forma, los autores profundizan en las aristas del problema central de la historia de la literatura y la región, y en el modo como la literatura es configuradora de distintas nociones sobre el territorio. Acosta y Viviescas muestran en *Topo/grafías* que hablar de historia literaria no solo lleva al investigador a revisar los acervos de lo que se considera literatura, sino que también implica detenerse en el papel de la literatura y sus historias dentro de las memorias de distintos procesos sociales. Más aún, el asunto conduce a problemas que exigen un análisis de las prácticas de escritura y lectura, de reproducción de la cultura letrada en relación con la memoria colectiva y con la jerarquización de las

2 Las polémicas que Viviescas analiza son: Tomás Carrasquilla versus el grupo de modernistas finalizando el siglo XIX y comenzando el siglo XX; José Eustasio Rivera contra Eduardo Castillo en 1925 y la que lideró en Grupo de Barranquilla contra escritores andinos a mediados del siglo XX.

producciones culturales. Aparecen así cuestiones que no solo se limitan a lo nacional sino que, como bien lo subrayan los autores, se extienden a marcos continentales. De esta forma el libro realiza un aporte a los análisis de la construcción de la historia literaria y profundiza en cuestiones abiertas por otros estudios realizados en los marcos del grupo de investigación Historia y Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, publicados en dos títulos: *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana* (2007) y *Representaciones, identidades y ficciones, lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana* (2010).³

En cuanto a las imágenes y las representaciones de la ciudad, este trabajo invita a pensarlas dentro de toda su complejidad, y a indagar en lo que esconden lugares comunes presentes en la literatura. A saber, en una de las novelas que habla acerca de Bogotá, en *Sin remedio* (2001), la caricatura apócrifa de un pésimo poeta que se llama Ignacio Escobar se refiere a esta ciudad con los versos: “mala ciudad, mala ciudad / en donde nunca pasa ná / ni para acá ni para allá”.⁴ Así, utiliza modismos regionales para hacer una mofa de una urbe que se supone estática y atrincherada. Ideas similares aparecen con frecuencia en artículos de opinión, polémicas u otras obras ficcionales. Trabajos como el de Acosta y Viviescas complejizan y analizan lo que está detrás de aquellas ideas que reproducen lugares comunes. En *Topo/grafías*, esa ciudad se revela como un espacio donde suceden procesos, que es posible analizar al detenerse en los discursos sobre la literatura y otras prácticas que construyen la memoria colectiva: esto le otorga un valor adicional a este volumen, además de su aporte al área del conocimiento de los estudios literarios. *Topo/grafías* invita a modificar las concepciones estáticas sobre el territorio y sobre la literatura; a abrir la discusión sobre lo literario en relación con problemas del territorio donde estamos parados.

Francy Liliana Moreno Herrera

Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia

3 Indagaciones que han estado en diálogo con una tendencia de la crítica reciente por revisar la historiografía de la cultura nacional. Carlos Rincón, Olga Vallejo, Alfredo Laverde, Ariel Castillo, Diana Guzmán, entre otros críticos, han aportado a esta tendencia abocada a analizar la forma como se han construido los discursos históricos sobre la literatura y la cultura en Colombia. Véanse, por ejemplo, *Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (2001) y *Tradiciones configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana* (2010).

4 Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Bogotá, Punto de Lectura, 2011, pág. 304.

Rodríguez, Enrique, editor. 1^{er} encuentro Colombia: Francia. Literatura, Pensamiento y Artes. Agosto de 2013. Memorias. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013, 205 págs.

Este documento, presentado en formato de memorias, es producto del Primer encuentro Colombia: Francia. Literatura, Pensamiento y Artes, que se llevó a cabo en agosto del 2013 en la ciudad de Bogotá. En términos generales, el encuentro se pensó como un espacio de reflexión y de presentación de algunos problemas teóricos contemporáneos sobre filosofía, estética y política desarrollados en Latinoamérica y Europa. El documento contiene once ponencias que, editadas y revisadas por el profesor Enrique Rodríguez, se dividen en tres capítulos: “Cuestiones estéticas”, “En diálogo con la literatura” y “Sobre leer poesía”. Pese a que el editor establece algunas líneas de continuidad entre las ponencias presentadas, el lector se encontrará con propuestas conceptual y metodológicamente heterogéneas.

A continuación se presenta cada una de las ponencias del encuentro agrupadas en cuatro líneas principales en un orden distinto al sugerido por el profesor Enrique Rodríguez.

Sociedad y cultura en relación con el arte

En esta primera línea el lector encontrará cuatro textos que proponen, desde distintos ángulos, una aproximación a la relación entre fenómenos socioculturales y aspectos estéticos.

En la ponencia titulada “Los grupos Medvedkine, una forma de expresión obrera”, Angélica Mateus presenta un análisis del contexto político y estético de la producción cinematográfica obrera en las ciudades francesas Besaçon y Sochaux a finales del siglo xx. A través de la contextualización histórica y de las citas directas de las voces de los obreros, la autora muestra cómo el cine se convirtió en una herramienta para la lucha y la denuncia del gremio obrero francés. Lo interesante del planteamiento de Mateus es que muestra cómo el cine, tanto en sus aspectos técnicos —su infraestructura— como en sus contenidos, es movilizad por el cambio de las estructuras sociales. En ese sentido, lo que se ve en el fondo de la ponencia de Mateus es la puesta

en funcionamiento de una dialéctica entre arte y sociedad: al tiempo que la sociedad cambia, el arte va registrando ese proceso.

En “La ciudad y el viaje: ir a París para describir Bogotá, tensiones del siglo XIX”, Carmen Elisa Acosta Peñaloza pone a operar esa misma dialéctica, pero desde el análisis de la escritura literaria. En el texto, la autora hace una revisión acerca de cómo los viajes de los escritores colombianos del siglo XIX hacia Francia movilizan la construcción de identidades culturales y reflexiones políticas a través de la escritura. Acosta analiza la experiencia de viaje de tres autores colombianos que, mediante sus narraciones, muestran Bogotá desde Europa: José María Samper, Felipe Pérez y Bernardo Espinosa. Haciendo uso de descripciones formales de los detalles técnicos de los viajes, de las voces de los autores que cuentan sus historias y de datos históricos de la época, la ponencia presenta el contexto en el que la nación se consolidó como una importante materia para la producción narrativa en siglo XIX. Al igual que Mateus, Acosta propone la producción artística —la escritura narrativa— como forma de visibilización de los movimientos sociales e históricos. En el caso del contexto presentado, la escritura narrativa de los viajeros colombianos del siglo XX mostró el proceso por medio del cual América Latina configuró su propia identidad a través de los ojos de sus escritores. La narrativa se consolidó, en resumen, como el espacio para el registro de la toma de conciencia del ser latinoamericano.

La ponencia del profesor Rodolfo Suárez Ortega, titulada “Reflexiones sobre la literatura francófona del Caribe y sobre su traducción: experiencia con la francofonía”, se conecta en dos aspectos con las ponencias precedentes. Por un lado muestra, como Angélica Mateus y Carmen Elisa Acosta, la forma en que el arte —la escritura narrativa— se configura como un espacio para la recreación y la visibilización de movimientos culturales y sociales. Por otro, como Acosta, presenta un panorama de la definición de lo latinoamericano como forma autónoma de pensamiento y de construcción de identidad. Suárez, en su ponencia, reflexiona acerca de la experiencia del contacto de algunos investigadores del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional de Colombia con producciones narrativas de los países francófonos del Caribe. El papel del traductor en la cultura, la importancia de la traducción de literatura francófona del Caribe al español y los retos del traductor contemporáneo frente a la cultura antillana son los temas fundamentales que se abordan en la ponencia. Al tiempo que Suárez presenta un panorama general

de la historia del Departamento de Lenguas Extranjeras, sitúa oportunamente los problemas de orden epistemológico y metodológico a los que se enfrenta el traductor contemporáneo. La traducción, entendida no como la traslación sistemática de un léxico, sino como una interacción cercana al contexto de producción y al desarrollo de una obra literaria, se convierte en un acto de comunicación e interpretación intercultural. Esta ponencia es sumamente rica en voces y acentos —de la academia y de escritores literarios—, que cuenta, a través de una experiencia propia del oficio, los retos y problemas fundamentales de la traducción.

La última ponencia de este grupo se titula “Anarquismo y diversidad cultural en América Latina” de Alfredo Gómez-Muller. Pese a que este texto podría ser una suerte de oveja negra dentro de la línea sugerida —por cuanto su interés no pasa por el establecimiento de la relación entre cultura y arte—, se evidencia una pequeña relación con las ponencias anteriores en tanto que reflexiona acerca de un proceso de orden social y cultural latinoamericano. En la ponencia, Gómez-Muller hace una exposición de lo que implicó el encuentro intercultural entre el marxismo y el anarquismo europeos y las formas de economía inca. El texto muestra un importante número de citas directas de documentos históricos que sirven de marco para la contextualización del proceso de sincretismo de las culturas latinoamericanas y occidentales.

Diálogos entre literatura y filosofía

En la segunda línea temática se ubican dos ponencias que desarrollan su propuesta en el campo de la relación entre filosofía y literatura. Si bien cada una de ellas plantea una serie de autores y de corrientes filosóficas distintas, las dos muestran cómo a partir del encuentro entre filosofía y literatura se construyen herramientas para el análisis de fenómenos estéticos.

El texto de Enrique Rodríguez, “Dufrenne y Lezama: el lector en la fenomenología estética y la poética del origen”, es un ejercicio interesante de comparación de los planteamientos filosóficos de Mikel Dufrenne y José Lezama Lima. Dicho ejercicio, que parte de la premisa de que entre la fenomenología estética (Dufrenne) y la poética del origen (Lezama) se pueden rastrear puntos en común, se desarrolla a través de la revisión del concepto de *lector* en los dos autores. Para Rodríguez, “entre Dufrenne y

Lezama se inicia una trama de tensiones y acercamientos que favorecen al lector o espectador, quien puede generar interpretaciones sugestivas sobre las obras de arte a partir de su contacto con lo sensible” (47). Para efectos de claridad y de contextualización de la comparación, Rodríguez dedica algunas páginas a la presentación de los aspectos filosóficos más relevantes de las dos perspectivas. Una de las tesis fundamentales del texto, matriz de la comparación entre Lezama y Dufrenne, es que en ambas posturas se evidencia una superación de la filosofía moderna —especialmente de sus dialécticas metafísicas: separación sujeto/objeto y sensible/inteligible— para conceder importancia a la sensibilidad y a la corporeidad como formas de construcción del conocimiento. El logro más interesante del texto de Rodríguez es que presenta la perspectiva fenomenológica como una potente herramienta para la crítica literaria, ya que permite la apertura de un nuevo lugar del pensamiento para el estudio de los fenómenos estéticos y culturales.

Por su parte, el profesor Víctor Florián, en “Foucault: literatura y pensamiento”, logra mostrar un panorama similar. En su ponencia propone una contextualización de las principales fuentes filosóficas que alimentaron el trabajo desarrollado por el filósofo francés Michel Foucault sobre lenguaje y literatura.¹ Florián presenta, en sus generalidades, el desarrollo de la propuesta estética de Foucault en textos como *Las palabras y las cosas* (1966) y en *De lenguaje y literatura* (1994), así como las influencias más notables de algunos filósofos y críticos de la literatura en su pensamiento. De este modo, sitúa en un mismo espectro de influencias a Nietzsche, Blanchot, Klossowski, Bataille, Deleuze y Artaud, quienes abrieron un campo de posibilidades para hablar, en la crítica literaria, de ontología del lenguaje, autonomía del signo y pensamiento del afuera. Dichas categorías son retomadas por Florián para presentar un panorama general del concepto de literatura y pensamiento en Michel Foucault.

1 Las ponencias de Florián y Rodríguez, al tiempo que coinciden en un aspecto metodológico —la proposición de la relación entre literatura y filosofía como marco para el análisis estético—, también lo hacen en un aspecto conceptual. Las dos perspectivas filosóficas que enmarcan sus ponencias hacen parte de una línea que, en términos generales, pone en tela de juicio el sistema de la filosofía moderna y sus categorías. Baste únicamente indicar sobre este punto que, aunque la perspectiva fenomenológica dista ampliamente de los estudios foucaultianos, hay un interés común por la deconstrucción y la puesta en crítica del funcionamiento de dicha tradición.

Problemas contemporáneos de investigación en dramaturgia

Los textos “Teatro rapsódico como perspectiva crítica del teatro latinoamericano — Una reflexión de la propuesta teórica de Jean-Pierre Sarrazac” de Víctor Viviescas e “Investigar las dramaturgias latinoamericanas contemporáneas entre Colombia y Francia” de Nina Jambrina se ubican en la tercera línea de las memorias del encuentro. Estas dos ponencias no solo coinciden en un aspecto temático —la investigación de las dramaturgias latinoamericanas contemporáneas— sino además, en un aspecto conceptual y metodológico: ambas sitúan una ruptura clara en el tratamiento crítico de las obras dramáticas (en Viviescas “la crisis del drama” y en Jambrina el “dispositivo de desvío”) y acuden a fuentes teóricas similares para el desarrollo de sus tesis.

En su texto, Víctor Viviescas propone una reflexión acerca de la dramaturgia latinoamericana contemporánea a partir de la categoría de teatro rapsódico. Según el autor, el teatro rapsódico es “una denominación que formula Jean-Pierre Sarrazac para nombrar, más que una modalidad del teatro, el devenir mismo del teatro occidental, específicamente del teatro europeo, como consecuencia de la crisis del drama” (108). En este orden de ideas, la denominación de teatro rapsódico no es simplemente una nominalización de un periodo transitorio en la historia de la dramaturgia —entendido como una superación dialéctica de lo precedente que, en este caso, sería el drama clásico—, sino que se convierte en una herramienta crítica para el análisis y explicación teórica de la crisis del drama.² La interpretación de la crisis como una ruptura dialéctica y como superación teleológica impide ver su estructura compleja, su desarrollo histórico y sus consecuencias.³ Para Sarrazac, según expone Viviescas, la crisis del drama inaugurada en el siglo XIX es una crisis permanente: una definición y puesta en crítica constante de los límites y de las posibilidades de la dramaturgia. El teatro rapsódico —o rapsodización del drama—, en ese contexto, posee

2 En el desarrollo del texto, Viviescas ofrece un panorama de la categoría crisis del drama, entendida como el cambio de algunas características estéticas y formales que modifican la escritura dramática europea del siglo XIX y comienzos del XX, y que ponen bajo crítica la forma y los paradigmas de la teoría clásica del drama.

3 Viviescas localiza dos posturas teóricas de interpretación de la crisis del drama. La primera, de Bajtín, según la cual el drama es sustituido por la forma novelesca (la “novelización del drama”). La segunda, de Peter Szondi, quien postula que la forma dramática ha sido superada por la épica. En los dos casos, dice Viviescas, hay una superación dialéctica al estilo hegeliano que no permite ver con amplitud las características del fenómeno.

las mismas características del drama —sin sustituirlo ni agotarlo— pero explora constantemente distintos niveles de formalización y de creación de la escritura y de la puesta en escena.

De esta manera, tras hacer una presentación juiciosa del concepto de teatro rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac y sus consecuencias en el orden de las escrituras y de las prácticas dramatúrgicas, Viviescas concluye con una revisión del teatro latinoamericano contemporáneo como campo de estudio y de funcionamiento de dicho concepto.

Por su parte, Nina Jambrina muestra el contexto del cambio de paradigmas de la producción dramatúrgica latinoamericana que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo xx. A partir de los años sesenta, anota Jambrina, se generó una transformación en la escritura dramática latinoamericana que puso en crisis las formas canónicas de composición y los contenidos de las obras. La generación anterior a la ruptura —inmersa en el régimen de la tradición clásica—, ponía todo su interés en la eficacia política del teatro y en su carácter verosímil y racional; sus producciones, en consecuencia, eran sumamente dogmáticas y profundamente ideológicas. Como respuesta a ese panorama, empezaron a proliferar una serie de escritores que cambiaron el horizonte de la escritura dramatúrgica; en ellos, según Jambrina, se evidencia una preocupación por lo experimental y lo performativo en la escritura —juegos del lenguaje, complejidad en los niveles de la ficción, elementos lúdicos, risa—, al tiempo que se ponen en entredicho los esquemas axiológicos del teatro. Este cambio es ocasionado, según la autora, por una “poética del desvío”, concepto que desarrollará ampliamente en su ponencia.

Jambrina, al igual que Viviescas, orienta el contexto del problema teórico desarrollado hacia una reflexión del teatro latinoamericano. Ambos, como se alcanza a notar, parten de la contextualización de una crisis en la escritura dramática —rupturas que coinciden no necesariamente en las coordenadas temporales, pero sí en los esquemas conceptuales—, para luego revisar sus implicaciones y alcances en las producciones dramatúrgicas latinoamericanas contemporáneas.

Reflexiones teóricas y estéticas sobre obras literarias

Finalmente, en esta línea se ubican tres ponencias que, a diferencia de las expuestas hasta el momento, se interesan por presentar una lectura y

un análisis directo de algunas obras literarias. El interés común de estos textos es el de brindar ciertas claves de lectura de producciones de escritores latinoamericanos.

La primera ponencia se titula “De la historia a la ficción: o el traspaso de fronteras genéricas. Acercamientos comparatistas entre *El general en su laberinto* de García Márquez, *La mujer habitada* y *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli” de María Enríquez. En su texto, Enríquez presenta un marco para la reflexión de la relación entre realidad y ficción presente en estas tres obras. Para la autora, pese a que el género narrativo ficcional —la novela en particular— y la escritura formal de la historia comparten un mismo objetivo cognitivo, se distancian ampliamente en sus perspectivas y finalidades. A lo largo de la ponencia se desarrollan las categorías “nueva novela histórica” y “novela híbrida” como campos de posibilidades para el análisis de la ficcionalización de la historia en la novela contemporánea latinoamericana. Una de las conclusiones más importantes de Enríquez es que la diferencia entre el texto histórico y la ficcionalización narrativa de la historia estriba en el uso y desarrollo de las técnicas narrativas. Para la autora,

[E]n el caso de la novela histórica, las estrategias narrativas adoptadas por el escritor serán las que se suelen usar en la narrativa y pueden presentar una mayor variedad. Con lo cual el novelista no cumple directamente la función de historiador, él avanza enmascarado detrás de las voces narrativas que maneja a su antojo [...]. De cualquier forma, las voces narrativas son las que transportan la historicidad, son los vectores, los puentes, entre la realidad histórica y la ficción. (69)

Enríquez concluye su propuesta con un análisis minucioso de las técnicas narrativas presentes en las obras de García Márquez y de Gioconda Belli mencionadas en el título del texto.

Por último, en “El niño ciego y la lluvia”, de Alejandro Pérez, y “‘Sin título.’ Carne, espíritu y viajes sobre papel”, de Catalina Sierra, con un tono más personal y haciendo menos énfasis en cuestiones de orden teórico, los autores analizan algunos poemas de ocho escritores colombianos. Por un lado, Alejandro Pérez presenta una lectura de algunos poemas de Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis y Manuel Arango, interesado en mostrar, principalmente, la forma en que la lluvia aparece como motivo

en sus escrituras. Por otro, Catalina Sierra, aludiendo a su propia experiencia lectora, se acerca a tres poemas de Piedad Bonnett, Hugo Jamióy y Raúl Gómez Jattin para comentar, por medio de pequeñas notas, la experiencia general de su encuentro con la poesía. Estos dos textos contrastan con el total de las demás ponencias del documento de las memorias por cuanto no usan de forma directa elementos de la teoría literaria para sustentar sus apreciaciones. Cada una de las reflexiones que plantean tiene como punto de partida y de llegada sus propias experiencias lectoras.

Como se mencionó en un principio, la heterogeneidad de las propuestas presentadas en este documento de memorias dificulta el ejercicio de agrupación sistemática en una sola línea temática. Además, por economía textual, y en parte debido a la precariedad de tiempo para la presentación de las ponencias, los autores muestran de manera muy sucinta el panorama de los problemas propuestos. Sin embargo, cabe decir que, pese a la brevedad, cada uno de los textos muestra una reflexión juiciosa de su tema. Además, comparten el esfuerzo por mostrar un panorama general de los desarrollos actuales de la academia latinoamericana y europea. En ese orden, el lector de este documento encontrará una síntesis productiva de algunas de las tendencias contemporáneas de la investigación en los dos continentes, así como puntos de partida fértiles para investigaciones posteriores.

Juan Nicolás López

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Pacheco, Carlos. *La comarca oral revisitada*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2016, 372 págs.

Hace veinticinco años, Carlos Pacheco publicó su tesis doctoral titulada *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992). Desde ese momento, el trabajo del profesor venezolano recorrió los ámbitos académicos de Latinoamérica y logró convertirse en un referente en los estudios sobre oralidad, por lo cual no solo fue reconocido internacionalmente, sino que también logró agotar el tiraje de esta primera edición. Podría decirse que este recorrido favorable del profesor Pacheco se vio culminado con la elaboración de una segunda edición revisada y ampliada de esta investigación inicial. Esta nueva visita a la comarca oral constituye tanto una actualización, como una revisión del interés del autor por el lugar de los procesos de transculturación de las culturas orales en el continente latinoamericano.

Para lograr esto, el profesor Pacheco divide su libro en dos partes: la primera corresponde a su tesis doctoral; la segunda está conformada por una serie de conferencias alrededor de las mismas preocupaciones, y un capítulo final en el cual se reflexiona sobre el lugar de los estudios sobre oralidad en los contextos actuales suscitados por las nuevas tecnologías de la comunicación. Desde una visión general, las dos partes giran alrededor de la obra de cuatro novelistas latinoamericanos del siglo xx: José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos; sin embargo, también hay reflexiones de carácter general sobre las culturas orales desde la perspectiva de los estudios literarios y la obra crítica de Antonio Cornejo Polar. De esta forma, el autor logra ofrecerle al lector sus reflexiones iniciales sobre estos escritores y la manera en que estas evolucionaron posteriormente, así como hacer un llamado de atención sobre la importancia de la oralidad en los estudios literarios de América Latina.

En diálogo con lo propuesto por Ángel Rama en *Transculturación narrativa* y Walter Ong en *Oralidad y escritura*, Pacheco parte del presupuesto de la oposición entre unas formas populares, caracterizadas por la oralidad, y unas formas hegemónicas, letradas, manifestadas por medio de la escritura (268). Bajo esta perspectiva, la sociedad latinoamericana surge como consecuencia

de un choque entre las culturas orales, propias de los pueblos indígenas, y la escrita traída por los españoles durante los procesos de conquista. Por este motivo, resulta tan significativo para el autor el “diálogo de Cajamarca”, recogido por Guamán Poma de Ayala en su *Primer nueva corónica y buen gobierno*, pues logra significar el origen del desencuentro, del “choque civilizatorio” que marcaría el desarrollo histórico-cultural de lo que hoy en día se reconoce como Latinoamérica (26).

Ahora bien, es necesario señalar que, desde la perspectiva del autor, estas culturas orales subsisten aún en la actualidad, por lo que constituyen una cultura “otra” que ha producido incesantemente textos con un alto valor estético. De este modo, Pacheco es enfático al afirmar que la oralidad no se trata de la utilización privilegiada de un modo verbal de comunicación, causado por la carencia o el retraso de estas culturas, lo que denomina como un “prejuicio letrado característico del etnocentrismo occidental”, sino que se debe tratar como una “auténtica economía cultural” (43). Este concepto, recurrente a lo largo de todo el libro, es definido por el profesor venezolano como “[e]l desarrollo de peculiares procesos de conocimiento, concepciones del mundo, sistema de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, de ciertos productos culturales con características específicas” (54).

Con este concepto el autor busca mostrar que la preeminencia de un modo de expresión verbal implica la existencia de formas de pensamiento particulares de cada uno. Por ejemplo, mientras las culturas orales presentan una afinidad con un pensamiento de índole mítico y mágico, las escritas, lo hacen con uno de características racionales.

Por lo anterior, los análisis de Pacheco sobrepasan la simple oposición entre dos modos de expresión y se sitúan en el conflicto sociocultural generado por las economías orales y escritas en Latinoamérica. De esta forma, el lector no encontrará en el libro una idealización de la oralidad y un rechazo a las culturas letradas; por el contrario, desde el primer capítulo, el autor se muestra muy crítico respecto a aquellas posturas que comprenden la escritura como una degradación o alejamiento de una verdad original. Sin duda, esto representa uno de los grandes aciertos del acercamiento propuesto. En este sentido, resulta importante la reconstrucción histórica de los estudios sobre oralidad que se realiza en el primer capítulo, en especial

la del debate entre Derrida, en *De la gramatología* (1967), y Lévi-Strauss, en *Tristes trópicos* (1955). Según explica Pacheco, ante la idea de este último de que la escritura poseía una violencia intrínseca, aquel señala que esta sería una consecuencia del lenguaje mismo, por lo que critica la afinidad del antropólogo francés con la teoría del “buen salvaje” de Rousseau.

Lo anterior puede apreciarse en el caso relatado por Pacheco sobre la etnia desana que corresponde a los habitantes del Amazonas. Este ejemplo se trae a colación en los capítulos finales de las dos partes, lo que demuestra la importancia que tiene para el autor, además permite ver su posición frente a estas culturas orales. Así, se relata la forma como Tolamán Kenhíri, ante la inminente pérdida de los conocimientos de su tribu, buscó en la escritura “un instrumento adecuado para [...] preservar aquel tesoro de sabiduría e identidad” (207). Lejos de censurar el medio utilizado por el joven indígena, el profesor venezolano lo celebra y lo coloca como un “modelo de transculturación ideal” (209). En esta medida, el autor rechaza cualquier tipo de valoración moral que lleve a preferir una economía cultural, por lo cual las reconoce simplemente como modos diferentes de relacionarse con el mundo. Con esta postura, el autor busca sobre todo impulsar un acercamiento más crítico en favor de una mejor comprensión disciplinar de su objeto de estudio.

Sin embargo, todo esto no es el punto fuerte del libro del profesor Pacheco. En los capítulos intermedios, se dedica a explicar la manera como los cuatro escritores (Rulfo, Guimarães, Roa y Arguedas) realizan un proceso similar de transculturación de las “comarcas orales” en las que se desarrollan. Para lograrlo, el autor acierta en establecer los lazos generales que unen a estos escritores en el segundo capítulo de la primera parte. Así, acoge la división que hace Arguedas de los escritores latinoamericanos del siglo xx en “cortázares” o escritores urbanos, profesionales, y los “rulfianos” o escritores no profesionales, rurales. Entre estos últimos, se encuentran los cuatro escritores ya mencionados y Gabriel García Márquez; mientras que, entre los primeros, además de Cortázar, se ubican otros como Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, etc. Como indican sus categorías, los escritores profesionales se caracterizaron por vivir de su escritura; los otros, poseían un oficio alterno.

Resulta necesario aclarar que esta división no tiene el objetivo de afirmar la existencia de estas categorías en el campo literario latinoamericano. Por

el contrario, el autor busca mostrar que, para un autor como Arguedas, era evidente la existencia de un grupo de escritores, un equipo intelectual, con preocupaciones parecidas y que, además, utilizaban recursos técnicos similares. Sobrepassando las reflexiones del escritor peruano, Pacheco llama la atención sobre la manera en que este grupo logró coordinarse sin nunca tener un contacto directo. Así, señala que, a pesar de las distancias geográficas, las obras de estos escritores son “uno de los más elocuentes puntos de engarce y también de colisión entre lo que [...] podría designarse como las concepciones y las prácticas de las culturas hegemónicas [...] y las de culturas subordinadas” (80). Con el objetivo de justificar esta preocupación común, el profesor venezolano utiliza el concepto de regiones “sui géneris, sin contigüidad espacial” acuñado por Cornejo Polar. Estas consisten en zonas “dispersas en el continente, pero vinculadas por el parentesco de sus bases históricas, de sus estructuras sociales [...] de su tipo de composición etnocultural o de su dinámica de relación con otras regiones” (89).

Fuera de esto, en el capítulo segundo, Pacheco identifica una serie de características comunes a estos cuatro escritores. La primera de ellas consiste en que todos ellos crecieron en un ambiente en el que predominaba una economía oral: Rulfo en el alto Jalisco, escuchando las historias contadas por su tío; Guimarães en el Sertón brasileiro; Roa, inmerso en la constante diglosia del español-guaraní, y Arguedas, entre indígenas peruanos que servían a su madrastra. Sin embargo, esto no se reduce solamente a un dato biográfico. Como señala el autor, estos narradores fueron conscientes de la importante influencia de estas experiencias en su práctica literaria, lo que los llevó a “aproximarse a estas culturas con marcado respeto y aprecio por sus valores intrínsecos” (82).

Por otro lado, este equipo intelectual comparte estrategias narrativas, temas y modalidades de construcción de personajes y de sus discursos. Así, por ejemplo, podemos ver el uso del monodialogo, concepto acuñado por Rama para explicar una transgresión a la forma clásica del diálogo, que consiste en que uno de los participantes se suprime del texto, aunque sigue actuando de forma activa en la estructura del relato. Si bien Pacheco analiza esto sobre todo en la obra de Guimarães, *Gran sertón: Veredas*, en el capítulo cuarto de la primera parte, reconoce además que Rulfo, en *Pedro Páramo* y en cuentos como “El hombre” o “Luvina”, y Roa, en la segunda edición de *Hijo de hombre*, utilizan recurrentemente este recurso. Según el autor,

esta técnica, al enfocarse en personajes que representan la cultura oral, les permitió a los escritores poner de relieve esa otredad. De esta forma, estos textos imponen al lector “urbano, letrado y occidentalizado [...] la exigencia de abrirse a lo otro a la diferencia de lo evocado por el texto” (129). El profesor venezolano acierta en poner como gran ejemplo la novela del brasileño, puesto que, en ella, el monodílogo es la técnica que estructura el texto. En este, Riobaldo —el sertanero— es entrevistado por un etnógrafo quien, sin embargo, nunca aparece en la obra más que por las marcas textuales en el discurso de aquel. Como apunta el autor, Guimarães no solo busca centrar toda la atención en la voz del otro, sino que también intenta representar la incomunicación con el representante de la cultura letrada.

Otro aspecto en común consiste en la búsqueda de un “efecto de oralidad” en sus narraciones; es decir, los escritores se esfuerzan para que sus textos se sientan como si se estuvieran escuchando, no leyendo. Sin embargo, el esfuerzo por ficcionalizar sus comarcas orales no consiste en la copia de sus formas de hablar, sino en la creación de “un discurso altamente elaborado con el fin, precisamente de evocar en el lector/oyente una impresión de oralidad” (94-95). Para analizar este caso, Pacheco elige la obra de Rulfo, a quien le dedica el tercer capítulo y el noveno, pues en su obra encuentra una minuciosa construcción de un lenguaje de características orales. Apoyado en recursos tales como la aliteración, Rulfo logra construir un lenguaje escrito altamente oralizado, a partir del cual genera en el lector un extrañamiento, producto de su enfrentamiento con la ficcionalización de una cultura ajena. Según el autor, esto le permite a Rulfo representar, entre otras cosas, el choque entre los campesinos jaliscienses y los representantes letrados. Esto puede apreciarse en la decepción del maestro que va a Luvina, en el cuento epónimo; en la incomunicación entre el representante del gobierno y los campesinos en “Nos han dado la tierra”, y en la satirización de la figura del gobernador por parte del pueblo en “El día del derrumbe”.

Ahora bien, según Pacheco, el carácter transculturador compartido por los textos de estos escritores está puesto, sobre todo, en que la ficcionalización de sus comarcas se produce en formas netamente occidentales y modernas: el cuento y la novela. En otras palabras, las culturas orales sufren un proceso transculturador en cuanto estos narradores las interiorizan y las ponen en formas propias de la cultura letrada. Precisamente, esto es una muestra del “carácter heterogéneo” que el autor reclama para estas obras (86). Apoyado

de este otro concepto de Cornejo Polar, el profesor venezolano logra mostrar cómo en estas ficciones se ponen en tensión dos sistemas socioculturales diversos.

Al igual que las anteriores estrategias, Pacheco aprovecha la obra de Roa, en particular *El trueno entre las hojas*, *Hijo de hombre* y *Yo, el supremo*, para profundizar en este aspecto. Así, en los capítulos v y x, el autor parte del análisis de las obras del escritor paraguayo, en las cuales se marca de forma pronunciada el carácter heterogéneo de dos universos culturales: el guaraní y el hispanocristiano. Según el profesor venezolano, el narrador se apropia de ciertos elementos de esta cultura oral, entre la que destaca una concepción de la muerte como “moriencia”; es decir, la consciencia de la muerte permite concebir el “ideal de vida como misión” (178). Esto lleva a los personajes a adoptar objetivos poco realizables como, por ejemplo, la del dictador en *Yo, el supremo*. Precisamente, este personaje busca la creación de un lenguaje oral que sustituya la escritura, que ha degradado a la sociedad. De la misma forma que con Rulfo y Guimarães, Pacheco logra mostrar cómo en el centro de la obra del narrador paraguayo se encuentra el conflicto entre la ciudad letrada y la comarca oral, lo que se muestra en la configuración de personajes escindidos y tensionados entre las dos culturas: El Supremo que combate la escritura desde la misma escritura y el protagonista de *Hijo de hombre*, quien no puede comunicarse con los habitantes de su pueblo natal, luego de abandonarlo para vivir en Asunción.

En este orden de ideas, en el capítulo xi dedicado a Alfredo Armas Alfonso, Pacheco busca confirmar con éxito la extensión de sus hipótesis al escritor venezolano. Podría afirmarse que, con la inclusión de este escritor, se completa el equipo intelectual analizado por el autor. En la búsqueda de agruparlos en una categoría, propone la utilización del término “neoregionalistas”, aunque advierte que este término ya había sido usado en la historiografía literaria para nombrar otro fenómeno (89). Sin embargo, el profesor venezolano insiste en que estos escritores realizan una superación del regionalismo decimonónico, en tanto que ya no se busca describir lo rural desde lo folclórico bajo los prejuicios letrados.

De esta forma, Pacheco sostiene que la obra de estos transculturadores constituye realmente una neoculturación positiva y creativa, verdaderos puentes para la comprensión de esa otredad que son estas culturas orales. En palabras del autor, “[p]odría decirse que el rasgo común a todos los

miembros de este equipo intelectual es la comprensión de la literatura como una misión de vida de carácter utópico que [...] representa también la única esperanza de salida para el dilema de su dualidad cultural” (217).

Si bien estos análisis constituyen el grueso del libro de Pacheco, no hay que olvidar que, en los capítulos restantes, el lector puede percibir una preocupación por el lugar de la oralidad en los estudios literarios. De esta forma, el autor propone la necesidad de construir una metodología que supere el prejuicio letrado de concebir la literatura solamente como un fenómeno escrito. Este problema es mayor en el territorio latinoamericano ante la constatación de una fuerte y constante producción de textos orales importantes y ante la extendida existencia de culturas orales. Frente a esto, el profesor venezolano llama la atención sobre la necesidad de superar el dualismo oralidad/escritura, aún más en un presente en el cual la tercera gran revolución comunicacional plantea retos que deben ser afrontados.

Sin lugar a dudas, la actualidad de las reflexiones de Pacheco reside precisamente en esta preocupación por el futuro inmediato de los estudios literarios. De esta forma, tanto para el lector especializado como para el que se inicia en estos temas, este libro ofrece un panorama bastante completo de la tensión problemática entre oralidad y escritura en el continente latinoamericano. Además, por lo menos en el ámbito colombiano, complementa y dialoga con la creciente preocupación por las producciones de carácter oral que aún subsisten en nuestro país, la cual se hace patente con las investigaciones recientemente publicadas por el profesor Adrián Freja. Estas páginas son un aporte valioso a las disciplinas preocupadas por los fenómenos culturales latinoamericanos, aunque, por desgracia, Carlos Pacheco no alcanzó a ver esta edición terminada.

Óscar Yesid Zabala Sandoval

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Candido, Antonio y Ángel Rama. *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia*. Editado por Pablo Rocca. Montevideo, Estuario, 2016, 171 págs.

Epistolario, documento y también homenaje, *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia* es un volumen imprescindible para la reconstrucción de la historia intelectual del continente y para el análisis de su crítica literaria. La compilación de cartas intercambiadas por estas dos grandes figuras de la cultura latinoamericana anuda una serie de tópicos característicos de la época (ascenso de las dictaduras militares, experiencia del exilio, trabajo intelectual en coyunturas urgentes) y los relata a contraluz, bajo el amparo del diálogo, la anécdota, la confesión y el soliloquio, en una escritura que aúna esperanzas y frustraciones, realizaciones e imposibilidades.

Un proyecto latinoamericano cuenta con la edición, las notas y el prólogo de Pablo Rocca, quien desde hace años viene investigando el campo intelectual uruguayo a través del estudio detenido de las principales publicaciones culturales de la segunda posguerra. En torno a la obra de Rama, ha publicado una antología de sus ensayos, participó en varios debates sobre su praxis y recientemente preparó junto a Haydée Ribeiro Coelho un libro con la correspondencia entre el crítico y el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro y su esposa Berta. En ese sentido, esta nueva intervención se articula con su tarea de reconstrucción del archivo cultural latinoamericano, focalizado en las relaciones entre intelectuales del Cono Sur. Y en cuanto iniciativa de recuperación documental, la obra cumple con su imperativo de divulgación y reinterpretación.

Como se indica debidamente, el texto introductorio escrito por Rocca se apoya en las hipótesis ya enunciadas en su tesis de doctorado, centrado en la función que la literatura brasileña adquiere en los discursos de Ángel Rama y de Emir Rodríguez Monegal. El sexto capítulo del trabajo en cuestión versa sobre la relación entre el primero de ellos y Antonio Candido. Su título, “Un equipo latinoamericano”, hubiera encuadrado mejor con el contenido de este libro, ya que la lectura del epistolario demuestra que la idea de un único y homogéneo proyecto de cuño latinoamericano, concebido y llevado

adelante por ambos críticos, debería al menos matizarse. Carta tras carta, se rastrea hasta qué punto el ánimo integrador es asumido fundamentalmente por Ángel Rama y luego secundado por Antonio Candido. Es el primero quien solicita todo el tiempo recomendaciones bibliográficas sobre literatura brasileña; quien insiste en la importancia de su traducción, edición y circulación por el ámbito continental; quien invita a su colega a escribir y participar en *Marcha*, Biblioteca Ayacucho, *Escritura*; quien fantasea con una versión en Brasil del emprendimiento venezolano. Candido devuelve la cortesía varias veces, pero la asimetría persiste y es notable. Tal como el mismo Candido lo reconoce en los anexos del libro, ha sido su par uruguayo quien lleva adelante la agenda de la integración latinoamericana, asumiéndola como “su gran objetivo, su gran tarea” (170).

Más allá de este punto, el prólogo de Rocca introduce con eficacia y solvencia la correspondencia que los dos intelectuales mantienen durante décadas. Sus operaciones son pertinentes y brindan elementos productivos para reconstituir las circunstancias históricas, las diversas coordenadas biográficas e institucionales que sostienen la comunicación y los puntos de confluencia de ambos pensamientos. El intercambio de hipótesis de lecturas en torno a la literatura brasileña y latinoamericana del siglo xx, la vinculación entre conceptos como el superregionalismo y la transculturación narrativa y las búsquedas metodológicas en torno a las relaciones entre literatura y sociedad son algunos de los ejemplos escogidos, con buen criterio, por el editor. La nota que antecede las cartas también adquiere un valor relevante. En ella se percibe el rol que Amparo Rama, la hija del crítico uruguayo, tuvo en la obra. Como infatigable promotora de su legado intelectual, no solo se ocupó de traducir las cartas de Candido, sino que facilitó todos los textos para la publicación, ya que era la principal responsable de los papeles personales de su padre. La nota también informa sobre las dificultades del editor para acceder al repositorio institucional de la Biblioteca Ayacucho, lo que explica en parte la ausencia de una gran porción del epistolario vinculado a la editorial venezolana, impulsada y dirigida en sus primeros años por Rama. Es de esperar que el llamado de atención de Pablo Rocca facilite una mayor apertura de los archivos a las investigaciones en curso sobre el tema.

En la epístola escrita en abril de 1960, meses después del primer encuentro personal en Montevideo, Candido refiere que el uruguayo, en el breve tiempo transcurrido, ya le envió un par de libros, ejemplares de *Marcha* y

una invitación para colaborar en la publicación, mientras él todavía no le ha respondido. La segunda carta del libro, escrita por Rama antes de recibir la respuesta de Candido, es también sugerente. Expresa ansiedad y premura y se esfuerza por conseguir esa colaboración (“asidua”) para *Marcha* que el brasileño ya ha rechazado. En los breves párrafos que la conforman, Rama insiste tres veces en su deseo de que su colega le mande material sobre las letras de su país y se describe a sí mismo como alguien que no “deja pasar impunemente la ocasión” (41). La camaradería exhibida entre ambos, la satisfacción de contar con un interlocutor dedicado y talentoso y el interés por mantener vivo el contacto resaltan desde las páginas iniciales de la compilación. Lo mismo se puede afirmar respecto a la asimetría entre el tono profesoral y erudito de Candido y la pasión y la urgencia de Rama: son retóricas que el tiempo y la historia alteran sin terminar de borrar.

Es una lástima el hueco temporal que existe entre estas primeras cartas (cinco en total, escritas entre 1960 y 1962) y la breve serie de 1967, con ambos críticos ya insertos plenamente en sus cátedras universitarias de São Paulo y Montevideo. En el medio, quedan sin registrar años clave de sus trayectorias: los que rodean la publicación de *Literatura e sociedade*, y otros célebres textos de Candido, y los que bordean el ascenso de Rama como figura central de la crítica latinoamericana, en consonancia con su compromiso con la Revolución cubana y su análisis de los nuevos narradores que surgen hacia la década de 1960. Las cartas de ese 1967 sugieren un futuro que no fue —con ambos intelectuales instalados en sus países— desarrollando sus campos de estudios y compartiendo sus producciones y proyectos. Entre ellos se destaca la revista del Departamento de Literatura Hispanoamericana que Ángel Rama dirige, ante la cual Antonio Candido reacciona con expresiones de admiración.

El brasileño, además, se demora en la valoración del ensayo de Rama sobre la narrativa de Mariano Azuela (hoy, un texto canónico en la bibliografía sobre las novelas de la Revolución mexicana) e indica su interés en pensar el problema del caudillismo para un curso de posgrado de literatura comparada que revise el tratamiento de este tema en las obras de Conrad, Valle-Inclán, Moravia, Azuela y Veríssimo. Vale la pena destacar el abanico de nombres en los que Candido inserta a Azuela y contrastar el trabajo crítico sobre la figura del caudillo que se desprende de su enunciado con la “remozada galería de dictadores” que Rama diseña años después, al analizar la representación

del dictador en su libro *Los dictadores latinoamericanos*, de 1976. El cotejo hace visible la disidencia en el corpus y también en los objetivos de la crítica: el primero diluye las nacionalidades de los autores en pos de estudiar un problema político en un determinado subgénero literario —“la novela de tema latinoamericano” (46)— y el segundo se vuelca sobre el trabajo de novelistas del continente para reconstruir en sus textos un posible arquetipo identitario continental, cifrado en la imagen del dictador. Más allá de esta confluencia, diferida por años, la carta de Cándido de noviembre de 1967 arroja otro dato importante: el reconocimiento del valor del proyecto de integración de Ángel Rama, la explicitación de sus objetivos estratégicos y la declaración sobre el rol que la literatura cumple en la cruzada:

Ahora estás en el puesto en el que puedes trabajar en la dirección de tu viejo ideal de tramar a los países de América Latina para su mutuo e indispensable conocimiento. ¿Qué seremos si no estamos unidos frente a nuestro terrible vecino septentrional? La unión se procesa en todos los niveles, y el de la literatura tiene un valor que no se puede menospreciar. (47)

La confianza en el poder de la letra, como elemento de unión y de denuncia, como acto de creación y herramienta de conocimiento, se mantiene inquebrantable para ambos críticos a lo largo de varios años, en oscuras épocas de dictaduras y persecuciones. Se trata de una fe que hermana sus intervenciones a pesar de las relativas disonancias: resulta difícil imaginar a Rama suscribir la idea de su colega de que solamente desde el seno de una cátedra universitaria se pueden tender las redes de integración entre los escritores y los críticos de América Latina. Al menos, los esfuerzos y logros del uruguayo durante los años previos refutan con creces la necesidad de esta inscripción académica.

Las cartas que siguen a la serie modifican la imagen y documentan las empresas y desplazamientos que atraviesan la década de 1970 de ambos críticos. Rama inicia este segmento del epistolario con un texto escrito en Puerto Rico, donde se desempeñaba como profesor visitante. Pronto cambia su dirección postal a Caracas, donde se instala varios años, luego de que la dictadura militar que toma el poder en Uruguay hacia 1973 le impida el retorno a su patria. Aunque el tópico del exilio no se despliegue aquí con tanta amargura como en el libro autobiográfico *Diario: 1974-1983*, en los textos finales de la

correspondencia —escritos tras la expulsión de los Estados Unidos en 1983—, Rama no puede sino expresar el cansancio frente a la serie de forzosas mudanzas que debe emprender hasta los últimos años de su vida: “Será mi tercer exilio (Venezuela, USA, los primeros) y desearía ardientemente que fuera el último. Tampoco tengo ya edad para muchos más” (143). En contraposición, Candido firma la mayor parte de sus cartas en São Paulo y el desplazamiento que se puede rastrear en el libro sigue una lógica más esporádica e institucional, que incluye viajes por distintas facultades de Brasil y del mundo con fines académicos y un viaje a Cuba para participar del concurso de Casa de las Américas en 1979. Lo que no deja de apuntar el brasileño es su preocupación por los diversos hechos políticos de la región, como la represión política en su país, el golpe militar en Chile, la diáspora intelectual en todo el continente y el estallido del conflicto de Malvinas.

Esta parte del epistolario se encuentra más completa, pues se perfilan en ella las gestiones y participaciones de ambos críticos en reuniones científicas, eventos culturales y volúmenes colectivos claves en la conformación de la crítica literaria latinoamericana. Así, se puede leer cómo la propuesta original de Rama, para que Candido participe del proyecto de la UNESCO *América Latina en su literatura*, termina paradójicamente con la inclusión del clásico ensayo del brasileño, “Literatura y subdesarrollo”, y con la ausencia del uruguayo en las páginas del libro que él había impulsado a producir. Rama aduce como razones de su negativa final serios problemas de salud y un extraño (en él) “desinterés por el trabajo intelectual” (52). Hacia 1973 otro evento los involucra: un coloquio en la Universidad de Bonn, organizado bajo los auspicios de Rafael Gutiérrez Girardot, cuyas ponencias centrales son publicadas en el volumen *Literatura y praxis en América Latina*. Nuevamente, se puede percibir en las cartas el proceso de realización del evento, desde su nacimiento como iniciativa de un encuentro de críticos en Santiago de Chile en 1971, quienes se proponen armar un congreso centrado en el impacto de los procesos de transformación social en la producción literaria. El último proyecto que reúne a Candido y a Rama a principios de la década de 1980 es otro intento de concretar la nueva historia de la literatura latinoamericana. Se trata de los célebres encuentros en Campinas y Caracas, cuyos aportes centrales se han publicado en textos como *La literatura latinoamericana como proceso*, un libro dedicado a la memoria de Ángel Rama, que continúa el

proceso de elaboración colectiva culminado años después con la publicación de *América Latina: palavra literatura e cultura*, dirigido por Ana de Pizarro.

Además de los trabajos en común, el otro elemento que aparece con mayor fuerza en esta parte del epistolario es la atención permanente de Rama y Candido sobre los ensayos que cada uno de ellos produce a propósito del estudio de la literatura desde el marco sociológico y cultural. Sobresale la ponderación por parte del brasileño, en cartas fechadas en 1973 y 1982, del libro de su compañero uruguayo, *La generación crítica*, al que indica como un modelo acabado de ensayo sobre los procesos de politización de los intelectuales en determinadas coyunturas nacionales. Rama demuestra un interés análogo por otros dos artículos de Candido; el crítico celebra “Dialéctica del malandraje” como un texto “espléndido” (95), a la vez que se lamenta por no haberlo tenido en cuenta para escribir su propio ensayo “Literatura y clase social”, y sobre “El paso del dos al tres”, Rama connota la relevancia mediante el pedido de una traducción del original para incluirlo en las páginas de *Escritura*, la revista académica que él funda y dirige en Venezuela.

Pero son dos cartas de noviembre de 1973, firmadas por el uruguayo, las que arrojan mayor luz sobre la confluencia de las búsquedas críticas de cada uno. En la primera, Rama propone como conferencia para un ciclo organizado por Candido en la Universidad de São Paulo su reciente trabajo acerca de los procesos de transculturación narrativa, al cual se refiere como “un tema en que estoy metido y me apasiona” (61). Esa misma pasión por las novelas de Arguedas, Rulfo, García Márquez y las transformaciones técnicas e ideológicas que introducen en el linaje regionalista es la que empuja a Rama a celebrar en una segunda carta el ensayo de Candido “Literatura y subdesarrollo”. En las hipótesis del crítico brasileño acerca del viraje desde una visión utópica del atraso hacia una conciencia lacerada por el subdesarrollo en los escritores latinoamericanos, Rama encuentra la confirmación definitiva de su propia interpretación sobre los narradores de la transculturación. El énfasis en el carácter historiográfico de ambos abordajes ayuda a delinear el sentido original de la noción de transculturación narrativa que se lee en estas cartas, no como una teorización abstracta sobre intercambios culturales heterogéneos, sino como una feliz invención crítica sobre un fenómeno literario puntual. Por otro lado, el juicio de Candido adquiere aquí un valor legitimador y la concordancia con él es entendida

por el uruguayo como un hecho que refrenda la validez plena de su agenda de integración: “Tenía razón yo cuando insistía en que debemos formar ese equipo latinoamericano, coherente y serio, de estudiosos, capaces de trabajar a la par de sociólogos y antropólogos, en la tarea de pensar a nuestra cultura y a nuestra América” (64).

La revisión de *Un proyecto latinoamericano* estaría incompleta sin la mención a la ubicación central que la Biblioteca Ayacucho adquiere en el epistolario. Aunque tanto el papel de Rama al frente de la editorial venezolana como la responsabilidad de Candido en la selección y preparación de los textos de los autores brasileños en la Colección Clásica son bien conocidos y han sido estudiados con agudeza (por ejemplo, por la ya mencionada especialista brasileña Haydée Ribeiro Coelho), el diálogo entre los críticos aporta nuevos elementos sobre el trabajo de edición. Por una parte, se puede leer la prevalencia de la mirada de Ángel Rama en la concepción de la empresa y el grado en que sus ideas sobre la cultura de América Latina pautan el diseño del catálogo y la ejecución del proyecto. Al comentarle con satisfacción y expectativa a su colega la creación de la comisión que da comienzo oficial al trabajo editorial en 1974, el crítico señala los principales rasgos de la Biblioteca Ayacucho: una colección cerrada de trescientos números, que reúne los textos más importantes escritos en “Nuestra América”, entendida esta en su conformación española, portuguesa y francesa, desde los tiempos precolombinos hasta la contemporaneidad (70).

Candido responde celebrando la idea y, como resultado, acepta el ofrecimiento de Rama de sumarse como asesor de la parte brasileña. Luego de varias epístolas en las que se exponen las dificultades de la organización, el tedio del trabajo burocrático, la lenta pero firme conformación de los núcleos operativos, el crítico uruguayo le envía a su colega en 1975 una invitación con membrete oficial de la Biblioteca Ayacucho, en la cual se exponen con una retórica ampulosa los principales rasgos del emprendimiento. El texto es un compendio de citas de Rama: la referencia militante a la noción martiana de Nuestra América, la recuperación de los antecedentes de Rufino Blanco Fombona y Pedro Henríquez Ureña, la idea de una “aportación cultural original” de la comarca latinoamericana y la necesidad de restituir y difundir el pensamiento y la creación literaria propia no hacen sino reforzar los vínculos programáticos entre el proyecto integrador de Rama y la génesis de la Biblioteca Ayacucho (79). Otra faceta que se revela en el epistolario es

el arduo trabajo colectivo que exigió la preparación de los diversos tomos. La red de escritores, críticos, traductores, asesores y prologuistas unidos por la colección exhibe parte de su vasta complejidad y extensión en la ingente dedicación de Antonio Candido al proyecto; su participación en él excede con creces la elaboración del listado tentativo con los títulos más relevantes de la literatura brasileña. Además de eso, el crítico gestiona, muchas veces sin éxito, viajes de especialistas a Caracas, reuniones de expertos en su propio país, traducciones, contratos, derechos de autor, cronologías y demás tareas que ameritan que Rama lo llame “nuestro hombre en Brasil” (86). En este sentido, el anexo del libro que compila las cartas de Rama y Gilda de Mello e Souza ilustra también el colosal trabajo realizado por la especialista brasileña para conformar un volumen con las obras más representativas de Mario de Andrade que sea capaz de transmitir la vastedad, complejidad y genialidad de la obra del escritor para los lectores de habla hispana.

Para concluir, queda por resaltar las instancias finales del diálogo, interrumpido por la muerte de Rama en 1983 a raíz de un accidente de avión en España. Sus años finales lo encuentran en un nuevo desplazamiento hacia París, en donde piensa instalarse con su mujer Marta Traba para investigar la cultura latinoamericana del siglo XIX. La persecución ideológica que debe enfrentar en Estados Unidos se contrapone con la solidaridad que despierta su causa entre los colegas e intelectuales latinoamericanos, quienes denuncian en distintos medios la injusticia que pesa sobre el uruguayo. Antonio Candido es uno de los que se moviliza por su amigo, encargándose de publicar en Brasil textos del mismo Rama y otros de su autoría para informar sobre el proceso, tal como se lee en la serie de cartas escritas hacia fines de 1982. El gesto conmueve a Rama, quien se dirige a su colega con un sentido agradecimiento, en un tono íntimo y sincero: “Gracias Antonio por tu corazón y tu temple, suave y preciso. Gracias porque existes y eres mi amigo. Gracias por el mundo mejor que ambos queremos” (141).

El epistolario bien podría haber concluido con esta enorme demostración de amistad y reconocimiento entre ambos, aunque las cartas posteriores tampoco carecen de atractivo, sobre todo la última de Ángel Rama, fechada en octubre de 1983. En ella, el uruguayo se ilusiona con la posibilidad de un nuevo encuentro con Candido y construye una utópica imagen final de ambos, amigos y colegas, junto a sus esposas en París, investigando a la par y colaborando en una nueva instancia de realización de aquella postergada

historia social de la literatura latinoamericana que atraviesa toda la correspondencia. Es que gran parte del valor de *Un proyecto latinoamericano* reside sin lugar a dudas en estos pliegues detenidos e íntimos, confesionales y certeros, alejados del ritmo electrizado del día a día, la vocación militante o la entonación erudita. Esos trazos biográficos destellan en el libro con una voluntad de sentido que supera cualquier intento de catalogación ideológica o disciplinar de Ángel Rama y Antonio Candido, y le restituyen al estudio de sus trayectorias intelectuales parte de la complejidad inabarcable propia de dos subjetividades en pleno e intenso devenir histórico.

El aporte que el libro hace a los estudios latinoamericanos es múltiple e indudable. Los investigadores preocupados por la teoría y la crítica literaria pueden rastrear aquí fundamentos, intersecciones y reformulaciones de un vocabulario crítico todavía vigente. Los degustadores del género biográfico y epistolar pueden encontrar en el libro un riquísimo contrapunto de escrituras y experiencias históricas que registran e imaginan, a dos voces, sucesos y devenires de personas, disciplinas e instituciones. Por otra parte, las conversaciones y gestiones en torno a la Biblioteca Ayacucho captarán la atención de los estudiosos de los proyectos editoriales, quienes las entienden como polisémicas intervenciones culturales. Pero es indudable que los principales destinatarios de la obra son los lectores interesados en la historia intelectual del continente. A ellos el volumen les abre un valiosísimo y hasta ahora inédito material de archivo, que permite ordenar y caracterizar las empresas de integración, redes entre escritores y emprendimientos culturales de una agenda coherente y programática, aunque siempre sometida a los embates impredecibles de la historia. En este extenso diálogo, las figuras señeras de Antonio Candido y Ángel Rama revelan los avatares e inflexiones de un proyecto y de un legado intelectual que estuvo constituido por talentos, obstáculos, voluntades, amenazas y certezas que marcaron una época y que aún refulgen en las venideras.

Facundo Gómez

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

López Baralt, Mercedes. *Miguel Hernández, poeta plural*. 1.^a ed. Alicante, Publicacions Universitat d'Alacant, 2016, 201 págs.

Recientemente he tenido la suerte de realizar una estancia predoctoral en la Universidad de Puerto Rico (Recinto Río Piedras) gracias a la beca homónima que me fue otorgada por el Gobierno Vasco / Eusko Jaurlaritz (País Vasco, España), con la cual he podido llevar a cabo varias entrevistas a diversos investigadores de literatura hispanoamericana (especialmente, sobre la historia literaria del Caribe hispano), intelectuales y escritores autóctonos. Entre ellos se hallaba la profesora y miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Real Academia de la Lengua Española, doctora *honoris causa* y profesora *emeritus* por la Universidad de Puerto Rico, Mercedes López-Baralt,¹ quien amablemente me invitó a un encuentro sobre la literatura boricua desde una perspectiva diacrónica, así como sobre su propia y vasta génesis textual al respecto.² No obstante, dicho encuentro tuvo que esperar, ya que López-Baralt se disponía a viajar a España para presentar en diversas ciudades peninsulares (como Madrid, Granada o Alicante —cuya universidad publicó, por otro lado, la obra aquí reseñada—) su último libro de investigación literaria: *Miguel Hernández, poeta plural*.

Y, a pesar de que mi línea de investigación se halle más próxima a la literatura hispanoamericana, en cuanto supe de su existencia, no dudé en hacerme con un ejemplar y leer el trabajo de la doctora, que pasó a convertirse, en mi modesta opinión, en uno de los mejores trabajos de análisis literario que haya leído a lo largo de este año. En efecto, la obra de la puertorriqueña pone de relieve su gran y exhaustiva labor de investigación a lo largo de varios años y tiene una considerable ventaja para todos los lectores que no tenemos la suerte de habitar en la Isla del Encanto: la obra contiene en sus páginas una extensa y valiosa información sobre los diversos trabajos académicos realizados

1 Con independencia de dichas prestigiosas distinciones, López-Baralt es también doctora por la Universidad de Cornell y profesora honoraria de la Universidad de San Maros en Lima.

2 Entre su extenso corpus de obras publicadas destacan *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*; *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como reescritura*; *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América* y *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*.

en Puerto Rico acerca de la figura y el trabajo de Miguel Hernández. Por esto, el texto es un auténtico tesoro, indispensable para todo investigador y amante de la producción de este poeta que no pueda viajar a la isla caribeña para acceder a toda la información allí publicada. Si bien esta obra puede ser de gran valor para el profesional de la literatura escrita en español, el contenido recopilado por la doctora también puede ser un factor de rechazo para el lector medio que se aproxime tímidamente a las hojas del libro, ya que buena parte de la obra se estructura sobre una vasta cantidad de material recogido por López-Baralt durante años para conocer con profundidad el estado de la cuestión y establecer relaciones dialogísticas con otras autoridades. No obstante, cuando se ojea el índice con detalle y la división de la publicación en claros apartados bien diferenciados y, cada uno de ellos con sus correspondientes citas y anexos, el miedo se desvanece para dar lugar a cierta atracción, cuanto menos, en el amante del corpus poético de Miguel Hernández. El exhaustivo y extenso contenido de la obra se convierte así en aliciente a la vez que en desventaja comercial aunque, una segunda revisión de las características formales de la obra y la propia escritura —sugerente y elaborada, con un ritmo similar al de una novela de ficción narrativa—, bien puede motivar la lectura tanto del docto como del lector no académico.

El trabajo comienza, entonces, con una serie de paratextos que advierten el gran acervo cultural de la autora y su amor por la belleza en forma de palabra: así hallamos citas de Manuel Tuñón de Lara o José Carlos Rovira acerca de la producción hernandiana y, por supuesto, versos del propio Miguel Hernández, los cuales conforman una sutil elección que apunta a la generalidad del trabajo que anteceden. Asimismo, el libro está dedicado, entre otros, a la hermana de López-Baralt, Luce, también profesora e investigadora de gran relieve en el actual panorama intelectual puertorriqueño (e hispano-caribeño por extensión), cuyo apoyo y ánimo constante han construido la base sobre la que Mercedes ha elaborado su estudio. La obra se abre así con un capítulo introductorio del porqué de la publicación, bajo el título “Miguel Hernández, poeta plural”, en el cual la escritora repasa su autobiografía para dar a conocer a sus lectores el modo en el que llegaron a ella los primeros versos de Hernández y, con ello, su devoción posterior por el alicantino. Todo esto se escribe a partir de un dulce recuerdo a bordo de un autobús madrileño, lo cual resulta sumamente atrayente para el lector,

pues está plasmado, además, de forma ciertamente cinematográfica, tal y como ocurre en el siguiente párrafo:

Mi primer amor, que en aquel momento no sabía que le esperaban años de cárcel por su disidencia política, me acababa de regalar la tercera edición de Espasa Calpe de *El rayo que no cesa* (1959), que aún conservo. Y me leyó, en un autobús que recorría las calles de Madrid, estos versos [de Hernández] que se grabaron a fuego en mi corazón. [...] Y Miguel no se fue nunca de mi vida, a partir de aquel encuentro no por casual menos necesario. (13-14)

La imagen que presenta al lector es cautivadora e invita a continuar con la lectura gracias a la acertada retórica en la que López-Baralt envuelve su primer contacto con el poeta que, por otro lado, viene acompañado de antiguas fotografías que completan y enriquecen su testimonio. Para López-Baralt las imágenes pasan así a convertirse en argumentos *per se* de su pronta devoción por la poesía española llevada a cabo en el dramático contexto bélico que supuso la Guerra Civil en España (mismo contexto de Lorca, a quien la autora ha dedicado gran parte de su producción investigativa).

En el siguiente capítulo, también introductorio a la obra aunque más inclinado a la impronta diacrónica de Hernández en la Isla que al recuerdo del primer contacto de López-Baralt con los versos hernandianos, bajo el título explícito de “*Imagen de tu huella: El poeta universal en la otra orilla (Puerto Rico)*”, la autora repasa la influencia de los textos del español en la Isla del Encanto, haciendo especial énfasis en su impronta en el panorama artístico e intelectual de dicha isla, a medida que también da detalle de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en el país caribeño para contextualizar la recepción de la obra del artista en Puerto Rico. La recopilación informativa que ejerce la autora al respecto resulta encomiable por la vasta cantidad de fechas, sucesos de índole intelectual y político, y la explicación de las diversas influencias académico-artísticas que Hernández acarreo para Puerto Rico (y de forma secundaria, también su impronta en España, en el resto de Latinoamérica y en los Estados Unidos). Por ello la introducción resulta, en el conjunto de los dos primeros capítulos, de sumo interés tanto para el profesor de literatura como para el lector medio interesado en la obra del poeta español.

El siguiente apartado cambia de perspectiva por completo y pasa a centrarse en los estudios académicos llevados a cabo en la tierra antillana, cuya escritura es producto de un ejercicio de investigación profunda y exhaustiva que permite a los lectores de todo el mundo acceder a los estudios hernandianos realizados en Puerto Rico a través de una ordenada recopilación que hace las veces de base de datos. Así, el presente capítulo, “Bibliografía puertorriqueña sobre Miguel Hernández”, se subdivide en ocho apartados, claramente detallados, cuyos títulos ya dan cuenta del contenido: “Libros sobre Miguel Hernández”, “Ensayos sobre Miguel Hernández”, “Tesis sobre Miguel Hernández”, “Poemarios que homenajean al poeta”, “Poemas de Miguel Hernández grabados en CD”, “Poemas de Miguel Hernández musicalizados y cantados por artistas puertorriqueños” y “Canciones de autores puertorriqueños sobre Miguel Hernández”. A propósito de los últimos apartados sobre la musicalización que diversos cantantes han realizado (no únicamente puertorriqueños) de la poesía de Miguel Hernández, López-Baralt recrea con gran detalle este aspecto. Esto trasciende su objeto de estudio principal, la palabra escrita, hacia otras formas artísticas, como el caso mencionado de la música o el cine.

Los siguientes capítulos comienzan a adentrarse con mayor profundidad en el análisis netamente filológico de una selección de libros y poemas, canónicos en su mayoría, pertenecientes a las diferentes etapas que la crítica literaria establece en cuanto a la génesis textual de Hernández, en los que la autora revisa los estudios llevados a cabo sobre estos (el número de citas a pie de página resulta parlante *per se* en cuanto a su extensión y pertinencia para sus exposiciones). La autora va estableciendo ciertos diálogos con referencias a autoridades en disciplinas tan dispares como la sociología, la historia o la filosofía —como Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss o Stephen Gilman— y desde una perspectiva más vinculada a la génesis artística *stricto sensu* —como Octavio Paz, García Lorca, Pablo Neruda o los músicos Joaquín Sabina o Serrat—. En efecto, las fuentes que emplea la doctora ponen de manifiesto la visión interdisciplinar y poliédrica para generar su texto, lejos de apegarse férreamente a los estudios exclusivamente nacionales —ni en lo referente a su país, Puerto Rico, ni al del escritor analizado, España—, ni a los netamente filológicos, lo que, en suma, tiende a enriquecer la obra en su totalidad y abre nuevas vías de comunicación

dialógicas entre López-Baralt y otros investigadores en la materia. Sirva como muestra de dicha exposición el siguiente párrafo en cuanto al análisis de la obra cumbre de Hernández, *El rayo que no cesa*:

Para Juan Cano Ballesta (*La poesía de Miguel Hernández*, 1962) y Marie Chevallier (*L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, 1974), *El rayo que no cesa* es un libro de poesía amorosa aun transida de un sentido cristiano de culpabilidad. Agustín Sánchez-Vidal lo percibe como un poemario en torno a la ausencia: Miguel parece girar en el vacío, lejos de Orihuela, de su novia Josefina, de su amigo Sijé [...]. Hoy la Elegía sigue viva, no solo en el corazón del hispanista o el lector culto, sino en la conciencia popular. Gracias a Serrat, quien la catapultó a la fama para siempre. (87-90)

Ahora bien, el mayor aporte de la publicación reside en su particular visión —innovadora y consecuencia de un gran acervo cultural—, de la producción hernandiana, lo que hace de *Miguel Hernández, poeta plural* una de las obras de reciente publicación más destacadas en cuanto al estudio de la génesis homónima. De hecho, es la revisión que hace la profesora de dichas etapas, consensuadas por la comunidad literaria en cuanto al corpus del poeta, la raíz que da origen al nombre de la publicación, en tanto que sus páginas se convierten en espacio de reflexión sobre la subversión de cada etapa (a saber: la pastoril, la amorosa o la bélica, entre otras), desdibujando los límites teóricos de cada una de ellas para poder así describir la figura de Miguel Hernández como un autor netamente plural, lejos de una férrea clasificación limitada (y limitante) de las etapas por las que evoluciona su poesía. No existe, pues, un límite teórico posible en la visión de López-Baralt, sino que cada etapa se torna plural como lo es, en su conjunto, la producción hernandiana.

De este modo, la selección de López-Baralt para argumentar su innovadora reflexión recae sobre *Perito en lunas*, “Elegía”, *El Rayo que no cesa*, *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* y, por último, *Cancionero y romancero de ausencias* (los títulos de los libros y poemas siguen el orden de aparición en el libro de la puertorriqueña). La temática que encierran los textos, sumamente diversa, y los versos en su conjunto le permiten a la escritora

analizar la producción literaria en toda su complejidad, intertextualidad y retórica intratextual. Como ejemplo de esta exposición basta con ver cómo el mero título de la obra *Perito en Lunas* evoca una suma de emociones y movimientos literarios en el análisis de la doctora: “*Perito en lunas*: sugerencias de vanguardia, autorreferencialidad, irracionalismo verbal y poesía pura se entrecruzan en las dos voces del título del libro” (69). Otro ejemplo está en el capítulo dedicado al análisis del *Cancionero*, en el cual la autora recrea una cosmovisión que parte de lo anodino a la “palabra pictórica”: “Miguel recrea, logra la transformación de lo cotidiano en una impresionante imagen insólita que le debe mucho a su experiencia inmediata de la naturaleza” (170). Lo cierto es que, en su visión poliédrica del *Cancionero*, López-Baralt ofrece también una lectura del componente sexual “asociado a las metonimias rectoras de la pormenorización petrarquista de la amada, como el pelo, la boca y el vientre” (171).

Por otro lado, se debe resaltar cómo esta obra enriquece su enfoque con el detalle de los acontecimientos políticos acaecidos en la España que vivió (y sufrió) el poeta, así como los llevados a cabo a nivel mundial (particularmente en Puerto Rico y, asimismo, en los Estados Unidos dada la especial relación que estos mantienen con la Isla desde su independencia de España y la posterior firma del Estado Libre Asociado en 1952). Por último, cada capítulo presenta, además, apéndices que ofrecen información sobre la genética textual y material complementario a las obras hernandianas, de gran interés científico para el académico y de —sugiero— enriquecimiento cultural para el lector medio. La obra pasa así a convertirse en un objeto de gran valor filológico e histórico.

Miguel Hernández, poeta plural resulta ser, en última instancia, una obra de imprescindible lectura para el hispanista, por su vasta información literaria y la exhaustividad de su diverso contenido bibliográfico; es una amena y enriquecedora aproximación para el lector no académico sobre la vida y obra del poeta español en un momento en el que los estudios hernandianos parecen haber heredado un cierto consenso que ha dado lugar a revisiones que pecan de falta de innovación y transgresión en el análisis y la difusión académica y editorial de su obra. Por último, lejos de recurrir a estructuras barrocas que resulten complejas o vacías en su significado, López-Baralt maneja su pluma con una sutil y correcta retórica que invita a una lectura continuada y atenta. Además, los añadidos mencionados que

acompañan a su texto ponen de relieve el inmenso esmero, exhaustividad y la cuidada dedicación con los que la doctora boricua ha elaborado su más reciente trabajo.³

Endika Basáñez

Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, España

3 Tal y como se indica en la obra reseñada, la autora se encuentra en preparación de la obra *Solo el misterio nos hace vivir: Lorca y la poética del enigma*. En efecto, durante mi encuentro con ella pude comprobar su apasionada devoción por la génesis del poeta, cuya obra recitaba de memoria, y por todo el imaginario que encierran los poemas lorquianos.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

*“ACTUALIDAD DEL PENSAMIENTO CRÍTICO SOBRE
LA LITERATURA LATINOAMERICANA”*

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 21, n.º 2 (2019)

**Fecha límite para envío de artículos:
30 de noviembre del 2018**

**Lanzamiento de la publicación:
1 de julio del 2019**

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

Cuarenta años han pasado desde que Roberto Fernández Retamar postuló la tarea de construir una teoría literaria latinoamericana para la literatura, lo que se desprendía de su constatación de que “toda teoría literaria es la teoría de una cierta literatura”. Veinte años también han pasado desde la crítica que hacía Antonio Cornejo Polar al anterior proyecto por afincarse en la teoría y no en la crítica, y por desconocer la heterogeneidad, la hibridez y la pluralidad de las literaturas hispanoamericanas. Frente a este hecho, en nuestro presente, ¿cómo pensar la literatura latinoamericana desde Latinoamérica?

El presente número monográfico de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, coordinado por el grupo de investigación Historia y Literatura, se propone hacer un balance de la teoría crítica de la literatura latinoamericana y un inventario de propuestas para pensar el porvenir. En su interrogación, esta convocatoria incorpora de manera amplia las propuestas que provengan de la teoría literaria, de la crítica y de la historiografía, siempre indagando sobre la singularidad que aporta el pensar situado desde Hispanoamérica y/o Latinoamérica como lugar histórico, geográfico y cultural.

Se considerarán textos sobre:

- Balance crítico del pensamiento latinoamericano de la literatura.
- Perspectivas actuales para pensar la literatura latinoamericana.

- Perspectivas críticas latinoamericanas para pensar la literatura.
- Temporalidades y localizaciones de la teoría crítica.
- Globalidad y localidad en la perspectiva epistemológica de la teoría literaria.
- Diálogos e interacciones transdisciplinarias de historia, teoría y crítica.
- Literatura y territorio: localizaciones y determinaciones.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés, portugués o francés), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 8.000 y 12.000 palabras, 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 del 2018. 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*

“CURRENCY OF CRITICAL
THOUGHT ABOUT LATIN AMERICAN
LITERATURE”

SPECIAL ISSUE

vol. 21, n.º 2 (2019)

Deadline for submission: November 30, 2018

Publication date: July 1, 2019

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Objective and topic of the issue

Forty years have passed since Roberto Fernández Retamar formulated the task of constructing a specifically Latin American literary theory, based on the argument that “every literary theory is the theory of a certain literature”. Now twenty years have passed since Antonio Cornejo Polar’s criticism of this project, which, he claimed, took theory and not criticism for its starting-point, and ignored the heterogeneous, hybrid and plural character of Hispanic literatures. In the face of this fact, and from our present perspective, how can we think about Latin American literature from within Latin America?

The forthcoming monographic issue of the journal *Literatura: teoría, historia, crítica*, which is being coordinated by the research group History and Literature, aims to draw up a balance of critical theory on Latin American literature, and an inventory of proposals for thinking about the future. This call for papers embraces all proposals coming from the fields of literary theory, criticism and historiography, so long as they explore the singularity of thinking from the vantage point of Hispanic America or Latin America as a historical, geographical and cultural place.

We will consider texts on:

- A critical balance on Latin American thought about literature.
- Current approaches for thinking about Latin American literature.
- Latin American critical approaches for thinking about literature.
- Temporalities and localizations of critical theory.
- Globality and locality in the epistemological approach to literary theory.
- Transdisciplinary dialogues and interactions between history, theory and criticism.
- Literature and territory: localizations and determinations.

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 between 8,000 and 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, 2018. 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*

“ATUALIDADE DO PENSAMENTO
CRÍTICO SOBRE A LITERATURA
LATINO-AMERICANA”

EDIÇÃO ESPECIAL

vol. 21, n.º 2 (2019)

Data limite para envio de artigos:

30 de novembro de 2018

Lançamento da publicação: 1 de julho de 2019

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

Já passaram quarenta anos desde que Roberto Fernández Retamar propôs a tarefa de construir uma teoria literária latino-americana para a literatura, o que se depreendia de sua constatação de que “toda teoria literária é a teoria de uma certa literatura”. Vinte anos também passaram desde a crítica que Antonio Cornejo Polar fazia ao anterior projeto por se apoiar na teoria e não na crítica, e por desconhecer a heterogeneidade, a hibridiz e a pluralidade das literaturas hispano-americanas. Diante disso, em nosso presente, como pensar a literatura latino-americana a partir da América Latina?

O presente número monográfico da revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, coordenado pelo grupo de pesquisa História e Literatura, propõe-se a fazer um balanço da teoria crítica da literatura latino-americana e um inventário de propostas para pensar sobre o futuro. Este edital incorpora de maneira ampla as proposições que derivarem da teoria literária, da crítica e da historiografia, sempre questionando sobre a singularidade que o pensar situado a partir da América Hispânica contribui como lugar histórico, geográfico e cultural.

Serão considerados textos sobre:

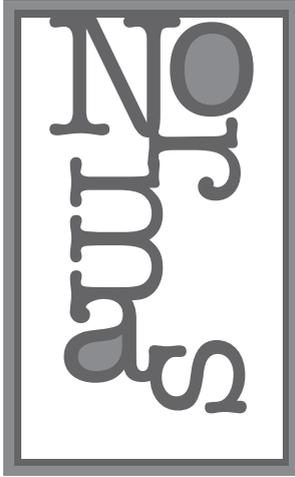
- Balanço crítico do pensamento latino-americano da literatura.
- Perspectivas atuais para pensar a literatura latino-americana.
- Perspectivas críticas latino-americanas para pensar a literatura.
- Temporalidades e localizações da teoria crítica.
- Globalidade e localidade na perspectiva epistemológica da teoria literária.
- Diálogos e interações transdisciplinares de história, teoria e crítica.
- Literatura e território: localizações e determinações.

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, de 8.000 a 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 2018. 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 los que se hace una aproximación crítica a uno 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 Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. 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 *curriculum 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, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y 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 especificarse 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 procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyen en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación 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, separando cada ítem con un 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?

El seguimiento correcto del estilo de citación MLA 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.).

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.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 9, 2007, págs. 79-122.

Artículo electrónico

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 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 apliquen en sus escritos. Asimismo, la revista no recibe borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. 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 postulados simultáneamente 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.

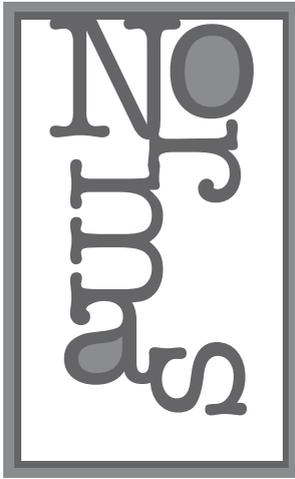
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el 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 ninetieth 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 proper monitoring of MLA citation style implies that authors follow in detail the conventions and orthographic signs where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.).

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.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 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?

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.).

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 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.

Suplantación. 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

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



ILyD

Instituto de Investigaciones
Literarias y Discursivas



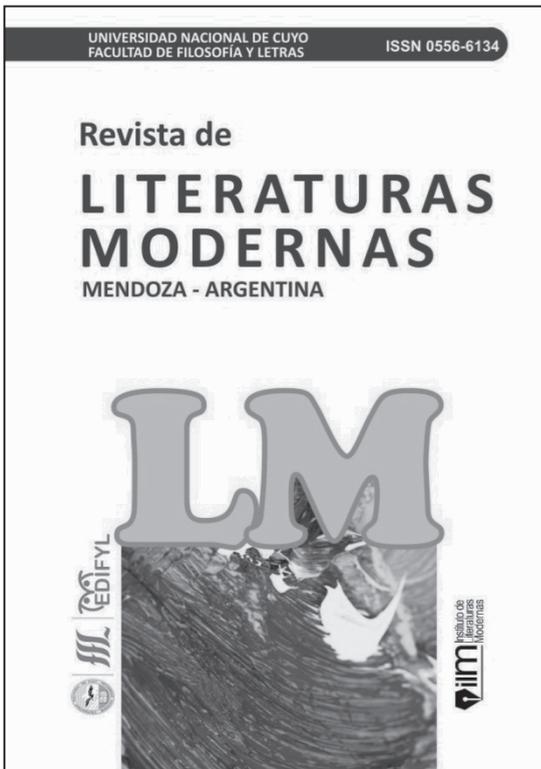
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y 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

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. 19, N.º 2 • July-December 2017

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 26, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co

revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 30, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 26, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 44, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Historia

www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 19, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXVI, N.º 163 • abril 2017

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 30, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 40, N.º 1 • enero-junio 2017

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

N.º 17 • enero-diciembre 2017

Revista de Psicoanálisis

www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

**Todas nuestras revistas académicas
se pueden consultar en línea
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 Salmona (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlalibreria.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. 20, n.º 1 / 2018



EL TEXTO FUE COMPUESTO
EN CARACTERES MINION.
SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ
EN DIGIPRINT EDITORES EU