

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 21, N.º 1, ENERO-JUNIO 2019

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

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co

Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Carmen Elisa Acosta Peñaloza
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Paneso (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Jarmila Jandová (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Bernardo Subercaseaux (*Universidad de Chile*), Fabio Jurado (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Cristo Figueroa (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Luz Mary Giraldo (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Liliana Ramírez (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Francia Goenaga (*Universidad de los Andes, Colombia*), Maria Cândida 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 (*Instituto Caro y Cuervo y 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*), Camilo Bogoya (*Université d'Artois, Francia*), Byron Vélez (*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*).

Asistentes editoriales

Nicolás Sepúlveda Perdomo (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Daniela Acosta Celis (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*).

Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

Vicerrector de sede Bogotá

Jaime Franky Rodríguez

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo

Vicedecana Académica

Nohra León Rodríguez

Vicedecano de Investigación y Extensión

Jhon Williams Montoya

Director del Departamento de Literatura

Jorge Enrique Rojas Otálora



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

Director de Centro Editorial: Camilo Baquero Castellanos
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Coordinación editorial: Laura Morales
Coordinación gráfica y Diagramación: Juan Carlos Villamil N.
Corrección de estilo: Ana Virginia Caviedes
Traducción de resúmenes al inglés: Rosario Casas
Traducción de resúmenes al portugués: Ronanita Dalpiaz
Impresión: DGP Editores SAS

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.unlalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

≈

La Librería de la U
www.lalibreriadelaun.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

13 · Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo

Criticism and Poetics in the Essays of Ángel Crespo

Crítica e poética nos ensaios de Ángel Crespo

CHING-YU LIN

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao, Macao, China

**35 · Versiones griegas y españolas de “Calila y Dimna”,
más un ejemplo de ornitología fantástica**

Greek and Spanish Versions of “Kalila and Dimna”,

with an Example of Fantastic Ornithology

Versões gregas e espanholas de “Calila e Dimna”,

mais um exemplo de ornitologia fantástica

DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

61 · La colección Literatura de Quiosco en *Mnemosine*, *Biblioteca Digital de la Otra Edad de Plata* (1868-1936): hacia la redefinición del canon literario a través de metadatos

The “Literatura de Quiosco” Collection in Mnemosyne,

Digital Library of the Other Silver Age (1868-1936): Toward

the Redefinition of the Literary Canon through Metadata

A coleção “Literatura de Quiosco” em Mnemosine, Biblioteca Digital de la Otra Edad de Plata (1868-1936): para a redefinição do cânone literário através de metadados
DOLORES ROMERO-LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
JOSÉ LUIS BUEREN GÓMEZ-ACEBO
Biblioteca Nacional de España, Madrid, España

93 · Construction déterministe du personnage féminin chez Émile Zola et Miguel De Carrión

Construcción determinista del personaje femenino en las obras de Emile Zola y Miguel de Carrión
Deterministic Construction of Female Characters in the Works of Emile Zola and Miguel de Carrión
MARGARITA LÓPEZ MENDEZ
Université Paris Diderot, Paris, Francia

117 · El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria

Criollismo in Spanish America: Reflections on the Legacy of a Century-Old Literature
O crioulismo na América de fala hispânica: revisita e reflexões sobre o patrimônio de uma literatura centenária
DAVID ROZOTTO
University of Waterloo, Ontario, Canadá

143 · Isaías Lerner: diferentes metodologías en la crítica literaria cervantina

Isaías Lerner: Different Methodologies in Literary Criticism on Cervantes
Isaías Lerner: diferentes metodologías na crítica literária cervantina
JORGE SAGASTUME
Dickinson College, Carlisle, Estados Unidos

**167 · La lucha por la palabra en *Las últimas familias* de
Tomás Guevara: traduciendo la alteridad**

The Struggle for the Word in Las últimas familias

by Tomás Guevara: Translating Alterity

A luta pela palavra em Las últimas familias de

Tomás Guevara: traduzindo a alteridade

ARMANDO LUZA

El Colegio de México, Ciudad de México, México

MARIO SAMANIEGO

Universidad Católica de Temuco, Temuco, Chile

**197 · Políticas de la creación. El surrealismo como supervivencia en las
lecturas de Walter Benjamin, Maurice Blanchot y George Bataille**

Politics of Creation. The Persistence of Surrealism in the Readings

of Walter Benjamin, Maurice Blanchot, and Georges Bataille

Políticas da criação. O surrealismo como sobrevivência nas leituras

de Walter Benjamin, Maurice Blanchot e George Bataille

VERÓNICA STEDILE LUNA

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

225 · Larco: museo, memoria, *déjà vu*

Larco: Museum, Memory, Déjà vu

Larco: museu, memória, déjà vu

JUAN DANIEL CID HIDALGO

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

**253 · *Los Moriscos* (1845) de Juan José Nieto: evaluación
estética de la Guerra de los Supremos (1840-1845)**

Los Moriscos (1845) by Juan José Nieto: Aesthetic

Evaluation of the War of the Supremes (1840-1845)

Los Moriscos (1845) de Juan José Nieto: avaliação

estética da Guerra de los Supremos (1840-1845)

ÓSCAR ZABALA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

279 · **“Du bon usage des ‘espaces autres’”**

“Acerca del buen uso de los ‘espacios otros’”

“On the Good Use of ‘Spaces Otherwise’”

ROBERT HARVEY

Stony Brook University, Nueva York, Estados Unidos

297 · **Uma visão crítica da juventude japonesa no período pós-guerra:
análise do conto “Um trabalho estranho” de Kenzaburō Ōe**

Una visión crítica de la juventud japonesa en el periodo posguerra.

Análisis del cuento “Um trabalho estranho”, de Kenzaburō Ōe

A Critical Appreciation of Japanese Youth during the Postwar Period.

Analysis of the Story “Um trabalho estranho” by Kenzaburō Ōe

WALDEMIRO FRANCISCO SORTE JUNIOR

Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Brasília, Brasil

321 · **Leer y escribir la vida. Aproximaciones
a una perspectiva biopoética**

Reading and Writing Life. Approaches to a Bio-Poetic Perspective

Ler e escrever a vida. Aproximações a uma perspectiva biopoética

JULIETA YELIN

Conicet — Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

339 · **Sedlmayer, Sabrina. *Jacuba é gambiarra; Jacuba is a gambiarra***

LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

346 · **Dumoulié, Camille. *Literatura y filosofía.***

La gaya ciencia de la literatura

JUAN DAVID ESCOBAR

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**357 · Moreno Blanco, Juan, editor y compilador. *Gabriel
García Márquez, literatura y memoria***

MANFRED AYURE FIGUEREDO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**365 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría,
historia, crítica* vol. 22, n.º 2**

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 22, n.º 2

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 22, n.º 2

Appel à contributions *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 22, n.º 2

373 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

416 · Anuncios



Artículos

Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo

Ching-Yu Lin

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao, Macao, China

cylin@must.edu.mo

Los ensayos de Ángel Crespo suponen un ejercicio de lectura y relectura, fruto de un enorme arsenal intelectual. El presente estudio se centra en el pensamiento crítico de Crespo que desemboca en la expresión de su propia creatividad a través de la poesía. Desde una óptica filológica, el ensayista español opta por revisar la tradición literaria degustando el sabor de los clásicos con objeto de alcanzar un horizonte universal, al tiempo que dignifica las diferentes lenguas y expresa un anhelo de preservar el conocimiento. En su crítica se percibe una postura que va más allá de la contradicción con la que elabora sus idearios y compone sus versos. Para el autor, las experiencias artísticas se consideran una práctica poética que implica distintos materiales, espacios y sentidos.

Palabras clave: Ángel Crespo; crítica; poética; ensayo; arte.

Cómo citar este artículo (MLA): Lin, Ching-Yu. "Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 13-33.

Artículo original. Recibido: 14/03/18; aceptado: 30/05/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Criticism and Poetics in the Essays of Ángel Crespo

Ángel Crespo's essays involve a practice of reading and rereading, as a result of his vast intellectual background. The article focuses on Crespo's critical thought, which results in the expression of his own creativity through poetry. The Spanish essayist reviews the literary tradition from a philological perspective, taking pleasure in the classics in order to attain a universal horizon, while, at the same time, dignifying the different languages and expressing a desire to preserve knowledge. His criticism reveals a position that goes beyond the contradiction inherent to his ideas and his poetry. According to the author, artistic experiences are a poetic practice that involves different materials, spaces and senses.

Keywords: Ángel Crespo; criticism; poetics; essay; art.

Crítica e poética nos ensaios de Ángel Crespo

Os ensaios de Ángel Crespo supõem um exercício de leitura e releitura, fruto de um enorme arsenal intelectual. O presente estudo se concentra no pensamento crítico de Crespo que desemboca na expressão da sua própria criatividade através da poesia. A partir de uma ótica filológica, o ensaísta espanhol opta por revisar a tradição literária degustando o sabor dos clássicos com o objetivo de alcançar um horizonte universal, ao mesmo tempo em que dignifica as diferentes línguas e expressa um desejo de preservar o conhecimento. Em sua crítica, nota-se uma postura que vai mais além da contradição com a qual elabora seus ideários e compõem seus versos. Para o autor, as experiências artísticas são consideradas uma prática poética que implica diferentes materiais, espaços e sentidos.

Palavras-chave: Ángel Crespo; crítica; poética; ensaio; arte.

EL ENSAYO ES UN GÉNERO que encierra variaciones de forma expresiva y técnica que se corresponden con la libertad de pensar y de criticar. Con un espíritu de crítica que no se produce sino mediante una lectura y relectura, el ensayista lleva a cabo una misión de recopilación de saberes reproduciendo fragmentos textuales, a la par que duda, juzga e interpreta conceptos valiéndose de críticas ajenas. En Ángel Crespo observamos un papel de poeta-ensayista que desempeña durante su trayectoria creativa en el terreno de la poesía. Sus fecundas actividades literarias y artísticas le permiten realizar una gran variedad de críticas culturales en sus ensayos, como también una práctica poética. En el presente estudio nos centraremos en sus tres obras ensayísticas: *Por los siglos* (2001), *El poeta y su invención* (2007) y *Las cenizas de la flor* (2008) para abordar ciertos aspectos fundamentales del ideario poético crespiano. Nos preguntamos ¿de qué manera el autor manchego desarrolla sus críticas modernas, o posmodernas, en las que tiene en cuenta el valor de la tradición al defender la dignidad de lengua, palabra y obra? ¿De qué forma se relacionan sus quehaceres poéticos con perspectivas vanguardistas que no carecen de observaciones acerca de lo clásico? En lo que concierne a la poética, nos proponemos indagar cómo el autor logra unir elementos contrarios partiendo del recurso de la intertextualidad. Además, nos llaman mucho la atención las no pocas referencias al campo del arte, que aparece como un camino entrecruzado con la poesía. Empero, no es nuestro objetivo comparar los detalles teóricos entre el arte y la poesía, sino poner en manifiesto cómo las experiencias artísticas responden acertadamente a las poéticas en Ángel Crespo.

Lo clásico y la conciencia filológica

En los discursos ensayísticos de Ángel Crespo siempre se ha hecho evidente una intención de actualizar la tradición y saborear los clásicos por medio de la poesía al compás de sus experiencias vitales. La valoración de la tradición proviene de una concepción erudita tanto en el ámbito del disfrute existencial como en el de la conciencia intelectual.¹ En Crespo, la

1 En *Las cenizas de la flor*, el prologuista trae a colación la respuesta de Ángel Crespo en una carta respecto de la cuestión de la erudición. El autor manchego no niega dicho rasgo, aclarando en estos términos: “pero mi erudición no me impide vivir, sino que me ayuda a vivir y hacer, además, de trampolín para saltar, a veces, e irónicamente, en un

erudición consiste en un impulso de explorar y progresar como fundamento de su espíritu creador. Por lo tanto, el erudito debe enriquecer el terreno de conocimiento, ligando el pasado a la modernidad para manifestar su modo de estar en el mundo. Los ensayos crespianos que hacen referencias a obras clásicas escritas en distintas lenguas, acompañadas de su historia remota, olvidada o desconocida por el lector, ponen en relieve el compromiso del autor, quien cultiva con mucho afán el ámbito filológico. Según T. S. Eliot, tanto los poetas como los críticos se responsabilizan precisamente de conservar y perfeccionar la lengua y la escritura partiendo de la “madurez mental” (*Sobre poesía* 57). El poeta inglés sostiene que esta madurez requiere de historia y conciencia histórica, que “no puede estar plenamente despierta sino allí donde hay otra historia que la del pueblo del poeta” (Eliot 64). En otras palabras, el poeta-crítico, consciente de que “cada lengua pide un tratamiento literario diferente” (Crespo, *El poeta* 49), se esfuerza por difundir el valor de la escritura y por atender a una tradición viva, que presenta sin discriminación las experiencias propias y ajenas, los saberes pasados y presentes, para reflexionar a dónde va el desarrollo de la literatura de su pueblo en el futuro. Vale la pena decir que el retorno a lo clásico no viene a competir con lo moderno ni a reemplazarlo, sino a abrir las puertas a lo universal y marcar un camino de conocimiento y descubrimiento, de permanencia y renovación.

En líneas generales, los ensayos crespianos muestran su pasión por el clasicismo de los escritores y obras de España y Europa, amén de sus indagaciones sobre los poetas toscanos Dante y Petrarca, al unir el contexto histórico y político de antaño a los datos anecdóticos de varios literatos célebres. Prueba de ellos es el comentario sobre Giacomo Casanova, aventurero intrépido que apunta las memorias de su experiencia española durante la Ilustración en su obra autobiográfica, titulada *Historia de mi vida*. Crespo, por un lado, afirma el valor de la narración casanoviana, que revela magistralmente “los elementos morbosos” (*Por los siglos* 128) de la sociedad de esa época; por otro, nos cuenta ciertas anécdotas de nuestro viajero italiano, tales como los rituales impuestos arbitrariamente por la Iglesia, la imposibilidad de

vacío que me horroriza porque me atrae” (Palacios 22). El vacío al que se refiere no está lejos de ser un desasosiego intelectual al que Crespo se enfrenta en su labor poética de presentar enfoques distintos y complementarios de nuestro conocimiento y de nuestra realidad.

acceso a la alta sociedad española para los extranjeros y la indignación hacia un capellán, quien atentó contra el arte modificando un cuadro en el que la Virgen amamanta a su hijo. Finalmente, como se encontraba desanimado y humillado por el ambiente xenófobo y conservador durante su estancia en la España de Carlos III, abandonó la idea de seguir luchando en un país lleno de hostilidad. Otro ejemplo lo observamos en el artículo titulado “Exaltación y moderación política del Duque de Rivas”. Valiéndose de la obra del historiador Ferrer del Río en la que se anotan ciertos juicios sobre este escritor romántico, Crespo no solo repasa unos sucesos políticos que afectaban en mayor medida a la vida de don Ángel de Saavedra, sino que también muestra de qué manera su idiosincrasia intelectual y sus vicisitudes vitales fueron transformándolo. Crespo resalta el entusiasmo característico del Duque de Rivas aclarando que no es sinónimo de carencia de profundas y meditadas opiniones, más bien, es una de las posibles maneras de exteriorizarlas (*Por los siglos* 140). Basta con observar sus discursos alentadores y sus creaciones literarias tan impactantes como la tragedia titulada *Lanuzza*, es indudable que Saavedra era un “amante acérrimo de la libertad” (146). Empero, a raíz de los exilios, frente al carlismo fue adoptando una postura moderada, inspirada en el liberalismo-conservadurismo de Edmund Burke que abogaba por un equilibrio entre la libertad y la gobernabilidad y por un espíritu conciliador.

Apelando a numerosos escritores clásicos, Crespo trata de destacar las observaciones poliédricas desde las que emerge la realidad que la palabra poética ocupa. Así, sostiene en estos términos:

Yo no conozco otra que la poesía —ya en verso, ya en prosa— y alego para justificarla las visiones del mundo de Lucrecio, de Virgilio, de un Dante, de un Ariosto, de Cervantes y de Milton, tan distintos entre sí, pero tan abiertos, todos ellos, a una visión totalizadora y unitaria de la realidad. (*Las cenizas* 91)

Tanto en su creación poética como en su transcreación crítica de la lectura y relectura, Ángel Crespo se inclina por promover una actitud respetuosa hacia las letras. Esta tendencia la observamos en su primera etapa creativa en la que muestra sus afectos a la palabra preocupándose por la pérdida de esta. Nos advierte con tono imperativo:

Pero tú, mi palabra,
no te puedes perder.
La sangre de mi espíritu
no se puede perder. No te puedes perder, no nos podemos
perder, palabra mía.
¿A dónde irás, iremos? (*Poesía*, vol. 1 38-39)

Es la palabra la que reúne el yo enunciadador a su pueblo, concediéndoles el lugar espiritual en el que un individuo se asocia a la colectividad. La palabra a la que se refiere Crespo se encarna en la poética, destinada a recuperar la identidad.

Cabe señalar que la inquietud que se expresa en los versos con respecto al acervo espiritual de la escritura se convierte en una sólida defensa que realiza en los ensayos. En *Las cenizas de la flor*, Crespo menciona una de sus anécdotas en la que emprendió un viaje por los Pirineos de Huesca en busca de la *fabla* a raíz de leer una obra lírica del poeta aragonés Franchó Nagore. Resulta que la mera curiosidad por los dialectos aragoneses se transforma en una reflexión sobre las lenguas locales que se hablan en España. Crespo pone en relieve la importancia de la conservación del patrimonio verbal apreciando las lenguas minoritarias, puesto que todas ellas son aptas para la poesía. A su parecer, la primera tarea que deben cumplir sus compatriotas es la de “conocer y amar los idiomas españoles, sin exclusión de ninguno de ellos” (*Las cenizas* 127).

Ahora bien, nuestro autor afirma que el ensayo es un género que brinda una oportunidad de vivir con la diversidad, de manera que opta por poner en práctica una técnica de prolongación para cumplir el “acto de solidaridad histórica” (Cerdeja, *Palabras sobre palabras* 138). En lo que concierne a la apreciación de la lengua vernácula, Crespo extiende sus tentáculos de conocimiento al introducir un fragmento biográfico de Hendri Spescha, poeta suizo que promovía con vehemencia la enseñanza del *romanche* y colaboró en la redacción de libros escolares para niños. Por añadidura, traduce un poema de Spescha en el que este defiende la palabra y la cultura autóctona por medio de la voz poética. Leamos la siguiente estrofa:

A veces nos hallamos en la orilla.
Cuando la hondura se convierte en voz,

un gran escuchador somos, y
cada ola que a la orilla roza
produce un eco. (*Las cenizas* 309)

Crespo no olvida asumir el papel binario de poeta-crítico, combinando la significación y la imagen lírica,² subrayando lo etéreo de la voz poética que da noticia “sin tener que valerse de *les mots de la tribu*” (*Las cenizas* 310), puesto que en la poesía, las palabras de la tribu no son herramientas de la escritura, sino más bien un eco que no aísla a ningún receptor y se escucha con la misma admiración, de ahí la unidad y solidaridad histórica y cultural.

Prosiguiendo el mismo hilo conceptual, el autor hace un comentario de otro poeta suizo, Peder Cadotsch, que compone sus versos en la lengua surmirana que se habla en montañas y aldeas. En este caso, Crespo expone una “escritura heurística”³ en la que a partir de las interrogaciones da pie a su concepción esencial, a la par que responde a su propia trayectoria. Se hace a sí mismo una pregunta: ¿por qué entre los poetas insignes se cuentan varios representantes del grupo de lenguas retorromanas? El autor comparte sus disquisiciones asegurando que el amor de los poetas por sus respectivas lenguas ha sido estimulado por un pueblo que se siente orgulloso y afirmado culturalmente (*Las cenizas* 307). Por otra parte, es preciso mantener contacto con las literaturas universales, que implican un recorrido de tierra en tierra, de pueblo en pueblo y de aldea en aldea. Este concepto corresponde al carácter sintético, una errancia salvífica y un *leitmotiv* de Anteo que destaca Crespo en sus obras líricas.⁴

2 Georg Lukács se explaya en la división de los medios de expresión entre la poesía y la crítica, indicando que la primera posee imagen, mientras que la segunda, la significación. En concreto, la poesía requiere de cosas, pero en la crítica se hallan conexiones, conceptos y valores (20).

3 Según Martín Cerda, hay dos tipos de escritura: la testimonial y la heurística. Esta es “todo discurso (biográfico, conceptual o ficticio) que está dispuesto, explícita o implícitamente, como una búsqueda, exploración o interrogación sostenida y que, en consecuencia, no puede avanzar si no es corrigiéndose, censurándose, comentándose y, en algunos casos extremos, suprimiéndose” (*La palabra quebrada* 123).

4 En Crespo el sentido de la patria no estriba en el espacio geográfico, sino más bien en su raigambre cultural. Recordemos que en “Amanecer en Lisboa”, poema en prosa recogido en *Colección de climas* (1975-1978), el poeta comienza con los siguientes versos: “Dichosos los países que se debaten con sus sombras / cuyos habitantes miran, se mueven y profieren con / dignidad, / y te recuerdan a otros y a ellos mismos / cuando tú andabas preguntando por tu propio país y no / tenías patria” (*Poesía* vol. 2 132). Se trata de un entrelazo sugestivo con diversos ambientes extranjeros donde el poeta está al tanto de su

Tras intentar recobrar el valor de la lengua, Crespo explora una dimensión desconocida del libro al tomar como un ejemplo la poesía y la vida de Henri Michaux, poeta francés que muestra su amor por los libros identificándose con su personaje antiheroico llamado Pluma. El autor traduce un fragmento del poema titulado “Retrato de A”, cuya letra A supone la máscara del autor que con pluma revela la esencia del libro:

El libro es flexible, está desprendido. No es una
costra. Emana. El más sucio, el más espeso emana.
Es puro. Está hecho de alma. Es divino. Y además
se entrega. (*Las cenizas* 274)

Aquí se puede entrever un intercambio entre el sujeto del autor-lector y el objeto del libro, puesto que no es el autor quien se dedica a su escritura, más bien, es el libro que se consagra a cualquier persona que lo obsesione y lo lea con ecuanimidad.

En lo que atañe al discurso de la dignidad del libro, en *Por los siglos* valiéndose del perfil de Loup de Ferrières, un bibliófilo del siglo IX, Crespo nos da a conocer el espíritu intelectual y ciertas tácticas que se llevaban a cabo en la antigüedad a fin de proteger adecuadamente el patrimonio de conocimiento. En su ensayo, siendo un lector de críticas y estudios de otros especialistas prestigiosos de la historia medieval, Crespo pone de manifiesto tanto su voluntad de entender, como sus opiniones. Conviene decir que nuestro autor comparte un gusto afín al de la figura histórica del paladín erudito, empeñado en enriquecer el arsenal de los saberes, al mismo tiempo que indica algunas problemáticas de esa época antigua que nos hacen reflexionar sobre la actualidad. El autor resume las perspectivas del historiador Jacques Le Goff en torno a la función tergiversadora de los libros del pasado, de modo que nos brinda una oportunidad para pensar sobre el lugar en el que ocupan los libros en nuestra modernidad:

posición errante pensando en su propia cultura y la otra en la que se encuentra inmerso, al tiempo que elige con libertad una patria que le fascina “en el sentido de una cultura determinada dentro de una civilización” (Balcells 100). Se ha de aclarar que la noción de la patria crespiana consiste en una fórmula para activar la interacción entre lo propio y lo ajeno, lo moderno y lo tradicional.

Le Goff asegura que los libros de la época carolingia eran artículos de lujo, que su velocidad de circulación era ínfima —¿y cómo podría ser otra— y que no se hacían para ser leídos, sino para engrosar los tesoros de las iglesias o de los ricos. Más que un bien espiritual, habría sido un bien económico. “Así —concluye— el renacimiento carolingio, antes que sembrar, atesora”. (Crespo, *Por los siglos* 30)

En lo tocante a las personalidades de Loup de Ferrières, Crespo hace buen uso del material epistolar de este y agrega comentarios de otro estudioso llamado Maurice Hélin. La primera carta nos enseña unas líneas autobiográficas de Loup en las que confiesa su afición a la lectura, a pesar de que esta inclinación personal sea atribuida a un comportamiento profano. Escribe en estos términos: “El amor a las letras es innato en mí desde la primera juventud, y no he despreciado lo que la mayor parte de nuestros contemporáneos llaman sus ocios supersticiosos o superfluos” (*Por los siglos* 34-35). En palabras de Maurice Hélin, nuestro héroe posee la llamada “energía de un conductor de hombres” (34), por lo que osa emplear el lenguaje más firme ante la autoridad en aras de asegurar el legado sapiencial que se deposita en su abadía. Por lo demás, no se puede pasar por alto la abnegación con la que hacía cotejos entre distintos ejemplares de textos para subsanar errores y evitar las corrupciones textuales.

En este ensayo, Crespo intenta justificar la iniciativa que toma el bibliófilo para conseguir un espíritu de igualdad entre los saberes de letras, destacando las circunstancias desfavorables, llenas de prejuicios y estragos culturales de la época. Dadas las depredaciones de los normandos, que desembocan en la destrucción de libros, Loup se vuelve sumamente cauteloso en cuanto a su préstamo y devolución. Buena prueba de ello es una de sus cartas, traducida por Crespo, cuyo destinatario es el abad británico Altsig a quien el bibliófilo pidió con sutileza que le enviara los libros solicitados de manera prudente, entre los cuales se contaba una obra profana que Loup deseaba poseer y leer. En la carta se pueden observar su angustia por el posible pillaje de los enemigos y las medidas que propuso para evitar la pérdida de los libros. Merece la pena leer una parte de ella:

[O]s pido encarecidamente que me enviéis por medio de correos muy seguros a la casa de San José, que acaba, por fin, de sernos devuelta, las siguientes

obras para remitirlas a Lantramne, que os es bien conocido, copiarlas aquí y devolvéros las lo más pronto posible [...] Si no podéis enviarlos todos pero, sin que os sirva de molestia, queréis remitirnos algunos de ellos, recibireis de Dios la recompensa de la caridad que habréis hecho, y por nuestra parte, a cambio de un servicio tan grande, haremos cuanto podamos por vos y por lo que de nosotros solicitéis. (Crespo, *Por los siglos* 40-41)

En efecto, más que anécdotas de un personaje histórico apasionado por el conocimiento, lo que Crespo desea revelar es su propia trayectoria poética en la que muestra un esfuerzo consciente de “crear una cultura universal mediante la adición, no mediante la resta” (Crespo, *El poeta* 49). El modelo del bibliófilo que se constata en críticas ajenas, citaciones de textos originales y traducciones de correspondencia representa una especie de praxis poética en pro de objetividad y creatividad. No es inoportuno decir que la ensayística crespiana consiste en una relectura provocativa de la que él mismo participa en busca de lo heterogéneo y lo heterodoxo, tal y como hacían el bibliófilo y los poetas retorromanos mencionados anteriormente, cuya rareza es representada por Crespo en sus ensayos críticos como una búsqueda de aquellos “lugares recónditos” no señalados por la crítica canónica (Pont Ibáñez 74).

Más allá de la contradicción

La concepción de la poesía y el acto de poetizar son elementos esenciales en los que se explaya el autor en varios de sus ensayos. Desde las ópticas literaria y filosófica, se exponen dos itinerarios que parecen bifurcarse, pero son en realidad convergentes, el de razón y el de intuición. En Crespo, la poesía acoge una realidad entera, que comprende un proceso de síntesis de todos los conocimientos y una ampliación del mundo del conocimiento. Para alcanzar una visión dinámica se requiere la inteligencia en la que razón e intuición conviven sin que esta se someta a aquella. A este respecto, Crespo pone en relieve la alianza sutil entre el poetizar y el filosofar para manifestar su ideario poético. Como bien se sabe, la filosofía engloba disciplinas relativas a lo racional, tales como la epistemología, la metafísica, la lógica, entre otras. En el ensayo titulado “Los poetas y los filósofos” de *Las cenizas de la flor*, se refiere a la coincidencia entre ambos, yuxtaponiendo el caso de Dante,

poeta que ama la filosofía, y el de Platón, que sabe hacer poesía al filosofar (77-78). Sin filosofía y teología no se puede entender la obra de Dante. Del mismo modo, sin recursos tales como metáforas, imágenes y alegorías de los que se vale para acceder al misterio “donde reside la verdad de la verdad”⁵ (*Las cenizas* 78), el pensamiento filosófico termina por ser una historia a secas y no puede perdurar ni vivificar nuestra época moderna.

Abogando por la unión entre razón e intuición, el autor denuncia expresamente ciertas lacras de la cultura crítica y la lectora. Para esta última, existe una especie de extravío del lector que presta más atención al virtuosismo crítico sobre las obras líricas que a la búsqueda del contenido de los versos. En cuanto a la cultura crítica, a Crespo no le parece natural que haya críticos que no piensan en el trabajo del poeta tanto como en el suyo (*El poeta* 29). El crítico ha de apreciar y adentrarse en la obra poética que tiene en su mano para efectuar los actos de reproducir, cuestionar, interpretar y cristalizar, puesto que crítica y creación son la misma cosa. A este punto añade que “lo que suele faltarle a nuestra crítica —y a muchos lectores de la poesía— es el sentimiento de misterio y, en consecuencia, la capacidad de expresarlo en términos comparativos y valorativos” (*Las cenizas* 35).

Estamos ante una crítica que versa sobre la cultura de crítica, ligada al conocimiento poético. La razón crítica no se limita a poner al descubierto las deficiencias en las que ella misma incurre posiblemente, sino más bien revela con un dejo imaginario la esencia de la palabra poética que se caracteriza por la constante interacción de elementos contrarios. Así, el propio Crespo nos advierte que “para hablar con sensatez y conocimiento de causa de la poesía es preciso tener la seguridad de que la palabra poética es capaz de convertir en una flor inmarcesible las cenizas de la que el poeta ha tenido el valor —o quizá la crueldad— de quemar” (*Las cenizas* 37). La misma noción aparece en su poema: “Como estos versos con y sin palabras / que estás quemando tú, / que tú estás, mientras arden, perpetuando” (*Poesía*, vol. 3: 222). Dicho de otra manera, antes de utilizar la razón crítica, se ha

5 En el ensayo “La mentira veraz” coleccionado en *Las cenizas de la flor*, el autor aborda el discurso de la mentira poética desde los puntos de vista mitológicos, filosóficos y lingüísticos. A su juicio, todos los mitos son mentiras poéticas en las que hay “verdades tan profundas que aparentan no serlo, verdades cubiertas” (186). Recurriendo a la idea del lingüista Rudolf Steiner y de Nietzsche, Crespo asevera que la mentira reside en el corazón de lenguaje con el que el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es, por lo que el mentir se puede considerar un genio del hombre o un arte.

de recurrir a la ausencia y pérdida, que se fragua con el fuego poético, para mostrar una vitalidad interior derivada de la visión poética; como el aforismo señalado por Crespo: “lo discursivo puede ser poético, siempre que el discurso pague los vidrios rotos” (*Con el tiempo* 23). Se hace evidente que lo que aborda el poeta no es un antagonismo entre razón e intuición ni entre discurso e imaginación, sino más bien una fusión sugerente con la que llega a descubrir una nueva relación con sus límites.

La crítica se establece como una práctica que expone tanto los límites del horizonte epistemológico como una transformación de sí mismo en relación con lo extraño, lo disperso y lo heterónimo. Por lo tanto, Crespo nos invita a repasar los rasgos característicos de algunos poetas portugueses, así como la metamorfosis poética y la operación alquímica que lleva a cabo Jorge de Sena para negar lo que aparece en una naturaleza exterior, hecha de muerte, y unirse a dios a través del acto de “trans-substanciar” (*Por los siglos* 221) que desemboca en la inmortalidad. Otro ejemplo notable es la crítica sobre los poetas heterónimos de Fernando Pessoa, que pone en práctica un “trascendentalismo panteísta”, aparte del “proceso de despersonalización, apoyado por la imaginación y la inteligencia” (Crespo, “Los poetas heterónimos” 150). Crespo cita la afirmación de Álvaro de Campos, uno de los heterónimos pessoanos: “Cuanto más sienta yo, cuanto más sienta como varias personas / [...] / más análogo seré a Dios” (*El poeta* 173). Se supone un criterio de índole pagana en el que la voz provocativa, destinada a no estar de acuerdo consigo misma, se sirve de la voz ajena para acoger el mundo con su imaginación. Es precisamente esta imaginación la que le impulsa a alejarse de la circunscripción y a descartar del egocentrismo, indicándole una vía abierta que conduce a la verdad.

En cierta medida, la escritura del heterónimo equivale a las odas de Ángel Guinda, el poeta aragonés, “maldito” y solitario quien manifiesta con ironía que el poeta es un “condenado a la claridad y al canto” (*Las cenizas* 333). Este se identifica con un guerrero, destinado a batallar y ganar, dando prueba de que la destrucción ha de preceder a un nuevo orden. Crespo menciona una estrofa de la composición de Guinda en la que la voz poética expresa a la vez alianza y confrontación:

Así expando mi voz,
dijo en el aire no un canto, filosofía, religión,

sino algo menos pero mucho más: dejo cuanto he vivido
y viviré por mí, por ti, con todos
los pueblos del universo que avanzan por la fuerza
de la alianza o del enfrentamiento. (Guinda citado en *Las cenizas* 335)

Recurriendo a Wittgenstein, Crespo sostiene que el lenguaje de los retraídos o de los solitarios es solo entendido por un individuo debido a sus referencias de los acontecimientos mentales interiores. Como los poetas solitarios se preocupan por no poder ser debidamente comprendidos, se engolfan en las ideas “hasta el extremo de querer vengarse diciéndolas en un lenguaje incomprensible para quienes las desdeñaron” (*Las cenizas* 339). Así, digamos que ese “algo menos pero mucho más” al que se refiere insinúa precisamente una trayectoria de lucha personal en la que el poeta se provoca a sí mismo contradiciéndose, multiplicándose y renovándose con el objetivo de presentar una inmensidad y síntesis que aparecen ocultas en esa expresividad chocante, derivada de la fricción entre todos los elementos contrarios.

Cabe señalar que en la forma en que se desarrollan los ensayos críticos de Crespo se concibe un gesto ajeno al especialista que tiende a hablar por hablar, explicando el entorno y los fenómenos sociales con el pretexto de “la mentalidad de la época”. El autor recuerda una de las conversaciones mantenidas entre Luis Buñuel y el padre Arteta Luzuriaga cuando el artista habló de las guerras religiosas que causaban desgraciadamente conflictos y matanzas entre los católicos y los protestantes. El padre atribuyó esta historia trágica a la mentalidad de la época como la única razón por la que se produjo este acontecimiento sangriento. En las opiniones de Crespo, no se debe confundir la mentalidad con la brutalidad. Por añadidura, el autor la considera una “invitación de autocomplacencia” (*Las cenizas* 55) por la que ya no hay porqué juzgar ni preocuparse de la época que nos toca vivir. Digamos que el subterfugio de la supuesta mentalidad no solo muestra una postura condescendiente con la que uno se queda reacio a dudar y denunciar, sino que también revela un carácter reduccionista. En el ensayo titulado “El elefante en la oscuridad”, el autor pone el dedo en la llaga al mencionar el bárbaro especialista de Ortega y Gasset, que “no es sabio porque ignora formalmente cuanto no entra en su especialidad” (Ortega y Gasset 142) y “pretende reducir lo real a los estrechos límites de su saber parcializado” (*Las cenizas* 90), de ahí un criterio extraviado de la verdad.

En su estudio sobre el pensamiento poetizante de Crespo, Bruno Rosada trae a colación el término de *Aufhebung*, utilizado por Hegel para referirse al proceso de sublimación cuando una tesis y una antítesis interactúan, y el concepto heideggeriano de *Verwindung*, “una superación que arrastra consigo la contradicción en que ha tropezado sin resolverla” (Rosada 49).⁶ La ensayística crespiana nos deja percibir una intervención continua de la poética en la crítica a fin de manifestar sus múltiples experiencias creativas, ligadas a la materia y al espíritu, a la forma y al contenido. Es precisamente este dinamismo de la contradicción el que deja paso a la transformación de la crítica poética en una recreación del pensamiento poetizante. Es preciso leer el ensayo titulado “Entre lo deseado y el deseo”, en el que el autor ilustra una aparente división emocional que conduce a la unidad en la poesía, al tiempo que lleva a cabo tanto una relectura de los versos de Dante y de Camoens, como una autolectura de sus propios poemas para justificar su concepción al respecto. Crespo opina que la voz poética no busca más allá de lo que a uno le limita, sino más allá de sí. En otras palabras, se trata del deseo de decirse a sí mismo a la hora de escribir de lo otro. En el ensayo el autor recuerda una acepción de “desear”, recogida en el Diccionario de la Real Academia Española, la cual incluye los actos de necesitar, investigar y estudiar, en los que existe un objeto deseado. No obstante, Crespo refuta este concepto declarando que el deseo que no trasciende a lo material no lleva a buen fin (*El poeta* 99). A continuación, el discurso planteado en el ensayo se torna en una expresión de conocimiento de alma, producto de las palabras poéticas.

Con el soneto de Camoens, Crespo nos muestra una fuerza centrípeta del deseo con la que se produce el “alma andrógina”,⁷ a la cual se encuentra

6 Por lo que concierne al término *Verwindung*, Bruno Rosada cita el poema titulado “Imitación del agua” de *Ocupación del fuego* para comprobar una composición repleta de contradicciones posiblemente inagotables, de ahí una muestra de energía salvífica: Igual que el agua no conoce el agua pero se reconoce por el fuego —si lo rechaza, o la convierte en niebla—, así yo, que me ignoro a mí mismo, me acerco a ti, que me rechazas o te convierto en nieblas. (Crespo, *Poesía* vol. 3: 210)

7 Crespo indaga en el alma andrógina en su ensayo titulado “La diosa barbuda”, refiriéndose a que la humanidad actual procede de la mutilación de los hombres primitivos, como consecuencia de nuestra búsqueda constante de fracción complementaria. El autor toma

ligada la cosa amada: “Se vuelve el amador la cosa amada en virtud de su mucho imaginar; y yo no tengo más que desear, pues tengo en mí la cosa deseada” (*El poeta* 100). Esta relectura de la obra del poeta portugués le inspira a Crespo una autocrítica de un poema recogido en *Lira secreta*. He aquí dos estrofas citadas en el ensayo:

¿Quién que lanza una flecha no va en ella?
Pues donde van nuestros deseos
vamos nosotros, como el sol,
sin salir de su esfera, nos incendia,
y como son nuestras miradas
otra manera de entregarnos.

Entre lo deseado y el deseo
no hay distancias, ni apenas diferencia

—si va recta la flecha a su destino,
y aunque nunca lo alcance. (*El poeta* 103)

Crespo hace una comparación entre el soneto camoniano y su propia composición, esclareciendo que su poética es centrífuga, “la de quien lanza una flecha hacia un blanco lejano que es su deseo y, saliendo de sí mismo, va en esa misma flecha” (*El poeta* 103). En concreto, la flecha poética es el deseo que viene a deshacer la distancia entre sujeto y objeto, al igual que el estado de suspensión del arco armado al que se refiere José Ángel Valente en su ensayo crítico. Debido a la máxima tensión y quietud, se puede entrever el punto de absoluta concentración en que “el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el movimiento y la inmovilidad” (Valente 322-323). A fin de cuentas, la crítica de Crespo ratifica la idea de que la poesía llega a desdibujar el contorno de dualidad al entregarse una y otra vez a la transformación, a la destrucción y reconstrucción.

como ejemplo el carnaval en el que los hombres se disfrazan de mujer y las mujeres de hombre. De ninguna manera esta predilección debe ser menospreciada, ya que implica un “procedimiento mágico de la simpatía” en el que se recupera el vigor perdido por la humanidad (*Las cenizas* 96).

Experiencias artísticas

La crítica de arte ocupa un lugar fundamental en los quehaceres poéticos de Ángel Crespo, no es que el poeta procure interpretar sus obras líricas desde la perspectiva creativa de artistas eminentes con la que él mismo está de acuerdo, sino que toma en consideración las experiencias artísticas como una forma de poetizar y un saber poético. Los pintores y escultores no crean obras verbales, pero, no obstante, transmiten sus experiencias específicas y su lenguaje visual para aproximarse a un sentido que desafía lo explícito. Pilar Gómez Bedate nos advierte que en la visión del arte de Crespo “la poesía no sólo se hace con palabras: también los artistas visuales, los músicos y los científicos, llevan a cabo una labor de creación poética” (13). Por consiguiente, en la crítica crespiana el pensamiento poetizante puede surgir en un muro, en un lienzo blanco, en un sonido ininteligible y en un espacio silencioso.⁸

Obsérvese la historia de contacto de nuestro autor con el terreno artístico-literario, desde el postismo o postsurrealismo al que se incorporó en 1945 gracias a sus fundadores Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, pasando por el realismo mágico, que comenzó en 1950, hasta integrarse en las vanguardias internacionales a partir de los años sesenta. En repetidas ocasiones Crespo menciona la presencia de dos clases de vanguardias, las dogmáticas, predominantes con anterioridad a la Guerra Mundial, y las no preceptivas de los últimos decenios. Las primeras se caracterizan por propuestas teóricas y manifiestos, mientras que las segundas no se atienen a lo programático, más bien, “se justifican mediante una acción, una actuación generalmente inconformista” (Crespo, *Por los siglos* 164). Esta acción, a través de la que se manifiesta el posmodernismo, debe ir acompañada de una actitud revisionista, de paciencia y diligencia. Con estas herramientas, los artistas y escritores retornan constantemente al pasado para cuestionarse acerca de los legados de sus precursores, examinar el lugar donde se sitúan en el presente y profetizar lo que la obra artística podrá aportar en el futuro. Crespo se considera a sí mismo un partícipe de la “vanguardia general”, atribuida a una verdadera continuidad de la tradición (*El poeta* 56). Dentro de ella, la labor poética —al igual que una práctica de la esencia vanguardista en la

8 Octavio Paz señala que “la poesía nace en el silencio y en el balbuceo, en el no poder decir, pero aspira irresistiblemente a poder recuperar el lenguaje como una realidad total” (339).

que se expresan lo inexpresable y lo hermético tradicional—, en palabras de Crespo, le ha ayudado a aceptar su condición de poeta (*El poeta* 37).

El autor llama al postmodernismo: el neobarroquismo, haciendo un resumen de sus características de acuerdo con las propuestas del crítico italiano Omar Calabrese para darnos a conocer un gusto particular del arte de nuestra modernidad. En primer lugar, se promueve una mezcla de géneros a fin de romper los límites. En segundo lugar, se procura un refinamiento técnico en el uso de los materiales. Finalmente, se aprecia el placer de la obcecación, del enigma y de lo místico. La última sección titulada “Un arte nuevo, sin límites” de *El poeta y su invención* gira en torno precisamente a dichos principios para mostrar una “combinación de empatía e inteligencia crítica” (Gómez Toré 175). Se recogen críticas de distintos géneros artísticos, tales como pintura, escultura y fotografía, destacando la idea principal del *Manifiesto blanco* de Lucio Fontana, citada en el primer ensayo de la sección como preludio: “La materia, el color y el sonido en movimiento, son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte” (*El poeta* 360).

En esta sección hay una crítica pormenorizada de la pintura de Orús en la que Crespo pone énfasis en el nexo entre la invención y el inconsciente mediante versos de Pessoa. No cabe duda de que tanto los poetas como los artistas aportan sus inventos para “ganar terreno a lo inefable y a lo indefinido” (*El poeta* 387). Empero, se trata de una invención pura, no intencionada ni gratuita, una trayectoria involuntaria que ilustra el poeta portugués:

Todo comienzo es involuntario
Dios es su agente.
El héroe se ayuda, vario
Pero inconsciente. (Citado en Crespo, *El poeta* 388)

En una palabra, es un *numen* o una inspiración surgida originalmente de la naturaleza, en vez de proceder de un esfuerzo o de una imitación. El pincel que maneja el pintor involuntariamente “con la siniestra mano”⁹ viene

9 El poema titulado “Con la siniestra mano”, recogido en *El aire es de los dioses* (1978-1981), versa sobre un deseo que le pide el poeta a los dioses que sea capaz de versificar desde la intuición, descartando la destreza derivada de una intencionalidad racional. El epíteto de “siniestra” supone una experiencia original, ajena a lo que se proyecta en la costumbre. Esta experiencia se caracteriza por los atributos de “fluidez, indeterminación y multiformidad” (Ardanuy 137).

a esbozar una manifestación artística libre de verosimilitud, de descripción y de rigurosidad. A esto hemos de añadir que en *Las cenizas de la flor* el autor ofrece un ejemplo contrario al respecto. Así, indaga en el fracaso que sufre Édouard Manet, “el pintor de intenciones” que imita con mucho afán a Goya y a Velázquez sin poder liberarse de su disciplina académica, en tanto que muestra “más especulaciones de taller que productos de la experiencia” (*Las cenizas* 115).

A través de la pintura de Orús, el autor propone una crítica que nos permite apreciar los tonos de la obra artística y de la poética a la vez. El hecho de que hable de la pintura relejando los versos resulta ser una prolongación de experiencia poética de la que gozan tanto el autor como el lector. Veamos la “doble percepción” señalada por Crespo en nombre del espectador-lector con la que consigue descubrir coincidencias entre los paisajes del pintor aragonés y la descripción del “Infierno” y del “Purgatorio” de la *Comedia* de Dante. Además, Crespo tiene presente las indagaciones poéticas con las que el pintor experimenta y una hipótesis del por qué se ve obligado a abandonarlas. A su parecer, “todo artista verdadero teme fundadamente su propia indiscreción”¹⁰ (*El poeta* 408). Supone que es este temor ante el poder simbólico de la escritura el que le motiva a Orús a destruir todos sus versos, aunque no se pueda saber la verdadera razón de su comportamiento. En este caso, se puede inferir que para el pintor en cuestión la experiencia poética consiste en una revelación más desnuda de lo esencial del alma que la experiencia artística.

En otros ensayos Crespo presenta distintas formas artísticas en función de tres elementos: materia, color y sonido. Vale la pena leer el artículo titulado “El fuego verde” en el que analiza sobre el universo misterioso de las

10 Remítase al poema titulado “Un artista elusivo”, coleccionado en *El Fuego Verde*. Crespo destaca la idiosincrasia excéntrica del artista utilizando el epíteto de “elusivo”:

[...] igual que un artista
elusivo que siempre trabaja
con lo que otros han olvidado,
te propone el objeto inédito
y en apariencia repetido,
curva lo que otro hacía recto
acumula un color, ensaya

una esfera que no se cierra. (Crespo, *Poesía* vol. 3: 293)

Se trata de una visión o cosmovisión particular que posee el artista ante lo exterior a la hora de crear sus obras, al tiempo que se insinúa una mirada retrospectiva o autocrítica con la que se expresa su vertiente emocional.

plantas expuesto por el fotógrafo catalán Toni Vidal. Crespo hace hincapié en la intención del fotógrafo de buscar el origen de las formas mediante las plantas, afirmando que “este fuego verde es el más fecundo creador de formas iniciales y modélicas de cuantos arden bajo las más diferentes apariencias” (*El poeta* 410). Además, Crespo opina que las imágenes vegetales representan la paradoja de que su infinita variedad está hecha de infinitas repeticiones, de ahí que se conecten el sentido de tradición y de innovación. Utilizando el mismo título, el autor escribe los siguientes versos recogidos en el poemario *El Fuego Verde* (1992-1994): “La llama verde que adopta no quemar, incendio sin tiempo que se propaga para refrescar la memoria del aire, para obligar al agua a nuevos cauces, a la tierra a sus danzas estáticas” (Crespo, *Poesía* vol. 3: 308). Asimismo, en el ensayo “Ejemplar Villarobelado” de *Las cenizas de la flor* se aborda el tema de cómo las plantas y flores conceden al hombre su capacidad intuitiva y creadora.

En lo que respecta al sonido, Crespo nos invita a escuchar la voz de la madera en la escultura de Kan Masuda y contemplar una “forma de intuita belleza original preparada para la vibración” (*El poeta* 414). En su crítica de las esculturas sonoras del artista japonés contemporáneo, Crespo intercala dos hilos conductores para introducir tanto una experiencia artística ligada a su propia condición de filólogo, como una perspectiva estética acerca de obra y espacio. Por un lado, repasa de forma paralela la terminología que se utiliza en los países asiáticos para denominar instrumentos de percusión, por ejemplo, los vocablos sino-coreanos *ban* y *mu-yu* y los japoneses *taiko* y *wadaiko*. Vale la pena decir que el lenguaje sonoro de la madera, en sentido concreto, lo difunde la obra escultórica gracias al ímpetu filológico del autor, en tanto que el uso y la etimología de la lengua viene a patrocinar el valor de arte o viceversa. En sentido abstracto, la información léxica que nos ofrece el autor se convierte en otra experiencia literario-artística de traducción de signos y conceptos culturales. Por otro lado, el autor, en calidad de espectador, propone el claustro de los Jerónimos como uno de los espacios ideales para la instalación de las obras del maestro japonés, afirmando que son “músicas hermanas, la occidental del claustro y la oriental de sus huéspedes temporales” (*El poeta* 415). En resumidas cuentas, Crespo intenta proporcionar una variedad de experiencias artísticas, a la par que lleva a cabo una crítica integral, entrelazando de esta manera dos mundos en términos de lengua, obra y espacio.

Conclusión

La crítica de Ángel Crespo supone una afirmación de la tradición y de la lengua, así como una defensa de la conservación del conocimiento. No se limita a rendir culto a las obras líricas de los maestros clásicos, puesto que nos recuerda que antes de tomar la pluma se ha de dar reconocimiento a la lengua nativa. Crespo presenta sus anécdotas personales en las que va tomando en consideración la cuestión de las lenguas minoritarias, así como la del dialecto regional. Recurriendo a los ejemplos de algunos poetas retorromanos empeñados en escribir en lengua vernácula sin perder el contacto con la literatura internacional, se nos muestra una actitud positiva y abierta hacia el patrimonio verbal de su tierra sin rechazar lo ajeno. Además, la conciencia filológica de Crespo se torna en una conciencia de la historia que dispensa una reflexión de las letras y libros, al partir de una muestra de la pasión clásica del bibliófilo. No cabe duda de que sus ensayos nos presentan una perspectiva integral, que proviene de la interacción de elementos contradictorios tales como tradición y modernidad, razón e intuición, crítica y poética, verdad y mentira, sujeto y objeto. El autor pone de manifiesto un espíritu poético de sintetizar con el que se puede evitar percepciones parciales y prejuicios, seguidamente, destaca experiencias artísticas de distinta índole vinculándolas a la experiencia poética. Se puede llegar a la conclusión de que la crítica crespiana es una práctica poética que muestra su visión totalizadora recogiendo una enorme variedad de formas y contenidos expresivos.

Obras citadas

- Ardanuy, Jordi. *La poesía de Ángel Crespo: Límite, símbolo y transcendencia*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Balcells, José María. “Las salvaciones líricas de Ángel Crespo”. *Caligrama: revista insular de filología*, vol. 3, 1991, págs. 93-110.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada, ensayo sobre el ensayo*. Universitarias de Valparaíso, Valparaíso Chile, 1982.
- . *Palabras sobre palabras*. Santiago de Chile, Dibam, 1997.
- Crespo, Ángel. *Con el tiempo, contra el tiempo*. Madrid, El toro de barro, 1978.
- . *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

- . *Las cenizas de la flor*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2008.
- . “Los poetas heterónimos y el neopaganismo portugués de Fernando Pessoa”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 425, 1985, págs. 147-151.
- . *Poesía*. Vols. 1, 2, 3. Valladolid, Fundación Jorge Guillén (Junta de Castilla y León), 1996.
- . *Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea)*. Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Eliot, Thomas Stearns. *Sobre poesía y poetas*. Traducido por Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992.
- Gómez Bedate, Pilar. Prólogo. Crespo, *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, págs. 11-15.
- Gómez Toré, José Luis. “Ángel Crespo, ensayista”. *Turia: Revista cultural*, núm. 92, 2010, págs. 169-178.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas*. Traducción de Manuel Sacristán, México, D.F., Grijalbo, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Palacios, Amador. Prólogo. Crespo, *Las cenizas de la flor*, págs. 11-30.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1983.
- Pont Ibáñez, Jaume. “Ángel Crespo, crítico literario: poética y pensamiento crítico”. *Campo de Agramante*, núm. 19, 2013, págs. 71-82.
- Rosada, Bruno. “Historia y cotidianidad en el pensamiento poetizante de Ángel Crespo”. *Cuaderno de estudio y cultura*, núm. 5, 1995, págs. 49-52.
- Valente, José Ángel. *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

Sobre la autora

Ching-Yu Lin es doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca (España). Fue docente en la Universidad de Lenguas Extranjeras Wenzao y en la Universidad Católica Fu Jen (Taiwán). Actualmente es profesora e investigadora en la Facultad del Colegio Internacional Universitario de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao. Sus líneas de investigación son la literatura hispánica y la enseñanza del español. Ha publicado los libros *Redacción temática en español* (2015), *Selección de lecturas en español* (2016), *Conversaciones en español: Nivel intermedio* (2018) y numerosos artículos en revistas especializadas. Sus investigaciones actuales giran en torno a la poesía española de la Generación del 50.

Versiones griegas y españolas de “Calila y Dimna”, más un ejemplo de ornitología fantástica

David Hernández de la Fuente

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

dahdelafuente@filol.ucm.es

La presente contribución pretende, en primer lugar, trazar un breve panorama histórico-cultural comparado sobre las versiones de la historia de Calila y Dimna en la literatura griega y española, a fin de ofrecer un estado de la cuestión sobre las vías paralelas, pero diferenciadas, por las que la fábula penetra en la literatura europea. En segundo lugar, a partir del estudio de las dos tradiciones literarias mencionadas, el artículo propone algunas líneas de investigación en el campo de la tradición clásica, centrándose en un ejemplo particular del vocabulario y de la traductología referido a un ave fantástica.

Palabras clave: Calila y Dimna; tradición clásica; cuento oriental en la literatura española; cuento oriental en la literatura griega.

Cómo citar este artículo (MLA): Hernández de la Fuente, David. “Versiones griegas y españolas de ‘Calila y Dimna’, más un ejemplo de ornitología fantástica”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 35-60.

Artículo original. Recibido: 17/02/18; aceptado: 16/04/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Greek and Spanish Versions of “Kalila and Dimna”, with an Example of Fantastic Ornithology

The article starts out with a brief, comparative historical-cultural overview of the versions of the story of Kalila and Dimna in Spanish and Greek literature, in order to provide an account of the parallel yet differentiated ways in which the fable enters into European literature. Then, on the basis of the study of those two literary traditions, it proposes a few paths for research in the field of the classical tradition, focusing on a specific example of vocabulary and translation practice having to do with a fantastic bird.

Keywords: Kalila and Dimna; classical tradition; Oriental stories in Spanish literature; Oriental stories in Greek literature.

Versões gregas e espanholas de “Calila e Dimna”, mais um exemplo de ornitologia fantástica

A presente contribuição pretende, em primeiro lugar, traçar um breve panorama histórico-cultural comparado sobre as versões da história de Calila e Dimna nas literaturas grega e espanhola, a fim de oferecer um estado da questão sobre as vias paralelas, mas diferenciadas, pelas quais a fábula entra na literatura europeia. Em segundo lugar, a partir do estudo das duas tradições literárias mencionadas, o artigo propõe algumas linhas de pesquisa no campo da tradição clássica, centrando-se em um exemplo particular do vocabulário e da tradutologia referidos a uma ave fantástica.

Palavras-chave: Calila e Dimna; conto oriental na literatura espanhola; conto oriental na literatura grega; tradição clássica.

Introducción

EN SUS MUCHAS VERSIONES Y traducciones, en ámbitos lingüísticos, culturales y cronológicos muy distintos —y, en concreto, en su versión castellana—, la historia del repertorio fabulístico conocido como “Calila y Dimna” ha sido tradicionalmente un rico campo de investigación. La bibliografía que se maneja sobre la tradición de esta obra es enorme y no es posible dar aquí más que resumida cuenta, a modo de introducción, de la recepción de esta obra en el marco del legado de la literatura sánscrita y, más precisamente, del *Panchatantra*. Ya desde sus orígenes más remotos, la historia sobre la transmisión de esta colección de fábulas presenta un enorme interés. La versión local de Cachemira es especialmente relevante para la tradición del relato, pues fue la única que pasó a Occidente gracias a una primera traducción al *pehlevi* o persa medio por el médico persa Perzoe o Burzōy durante el reinado de Cosroes Anushirvān (501-579), como un encargo del rey sasánida (De Blois). Esta traducción persa del original indio, que lleva el título en *pehlevi* de *Karirag ud Damnag*, sirvió de base para las versiones posteriores en tiempos del primer Cosroes. A partir de las versiones siríaca y árabe se puede tener una idea de cómo era la forma de ese texto que se tradujo del sánscrito. Según la leyenda persa —que se recoge también en el *Libro de los Reyes* de Firdusi— el médico pidió permiso al rey para ir en busca de una hierba mágica para resucitar a los muertos. El médico regresó sin la hierba que buscaba, pero, a cambio, trajo consigo un libro de sabiduría que se puso a traducir con el permiso del rey: un libro que, en la tradición india y persa, representa un auténtico espejo de príncipes para la educación en los principios básicos de las relaciones humanas. Así ha pasado a la literatura castellana, con el tema principal del pactismo para conseguir la confianza entre los hombres, como ha visto Ruiz Gálvez.

Como es sabido, a partir de esa versión persa, hoy perdida, se tradujo el relato al árabe en el siglo VIII por Ibn al-Muqaffa', el célebre escritor zoroastriano (su nombre persa era Rōzbiḥ) convertido al islam que fue ejecutado por el califa Al-Manṣūr. Su traducción, bajo el título *Kalila wa-Dimna*, es considerada la primera obra maestra de la prosa literaria árabe y una de las más influyentes en la educación moral del mundo islámico. Así lo acredita su posible influencia en la escuela filosófica conocida como Hermandad de Pureza (*Ikhvān al-Ṣafā*); esta podría incluso deber su nombre a una de las fábulas de *Kalila*, la de la paloma torcaz, que sirve como alegoría y ejemplo

de la unión entre los amigos para superar los peligros (De Callatay). La historia de “Calila y Dimna” es uno de los más intrincados y apasionantes episodios de la literatura comparada y ha sido estudiada desde sus orígenes indios hasta sus estribaciones en diversas literaturas (Keith-Falconer *et al.*; Montiel; Niehoff-Panagiotidis).

En todo caso, la importancia de la mediación árabe va mucho más allá, pues las traducciones europeas premodernas de la colección surgen precisamente de esta versión en árabe. De esta lengua fue traducida de nuevo al siríaco en el siglo X o XI (Schulthess) y penetró en la Europa medieval a través de tres caminos diferentes, siempre por la mencionada tradición: una traducción griega en el Imperio Bizantino y dos familias de versiones que se realizaron en la Península Ibérica, una castellana y otra hebrea, de las que se hablará más adelante. En el 2003, un trabajo modélico de Niehoff-Panagiotidis, bajo el título *Übersetzung und Rezeption. Die byzantinisch-neugriechischen und altspanischen Versionen von “Kalila wa Dimna”*, estudió por separado estas versiones; lamentablemente sus conclusiones no fueron suficientemente difundidas entre los hispanistas y la crítica hispanohablante en general. Cabe decir que la comparación entre tradiciones distantes, una vía de investigación que se abría a través de este trabajo, no ha sido suficientemente explotada en cuanto a las posibilidades de comprensión de esta obra.

Así, el propósito de esta contribución es, en primer lugar, trazar un breve panorama histórico-cultural que sirva de historia comparada sobre las versiones de la historia de Calila y Dimna en la literatura griega y española, a fin de ofrecer un estado de la cuestión sobre las vías paralelas pero diferenciadas por las que la fábula penetra en la literatura europea. En segundo lugar, a partir del estudio de las dos tradiciones literarias mencionadas, propone examinar de qué manera versiones aparentemente separadas en el tiempo, el espacio y las fuentes, pueden iluminarse mutuamente en aspectos puntuales; esto con un ejemplo particular del vocabulario y la traductología referidos a un ave fantástica: el ave *Catra* o *Catreo*.

Versiones griegas y españolas en la tradición comparada

En la primera vía de entrada en la literatura europea, llamémosla oriental, se enmarca la versión griega. Aunque esta puede tener su origen en la época de los Comnenos, sus reelaboraciones proseguirán por toda la

historia de Bizancio hasta la propia caída de Constantinopla. Del segundo grupo de versiones, el occidental, hay una primera que es obra de un par de escritores hebreos que se relacionan con la Península Ibérica en el medievo: la traducción de un cierto “rabino Joel” en el siglo XII, que seguramente habría trabajado sobre manuscritos árabes españoles, y la traducción hebrea en verso por Jacob ben Eleazar de Toledo (Navarro Peiró 24). Esta rama hebraico-española tendrá gran importancia para la transmisión de las fábulas al resto de literaturas europeas, pues de ella deriva una influyente traducción al latín: la versión que hizo Juan de Capua —un judío converso— del texto del rabino Joel fue publicada con el título *Directorium humane vite alias parabole antiquorum sapientum* (c. 1262-1268). Esta traducción latina a cargo de Juan de Capua (véase la edición de Puntoni), difundida posteriormente con gran éxito por el invento de Gutenberg, se convirtió en la fuente de la mayor parte de las versiones europeas posteriores. En ella encuentra el origen, por poner algunos ejemplos, la versión alemana de Anton von Pforr (*Das Buch der Beispiele der alten Weisen*, 1483) y la versión italiana del florentino Anton Francesco Doni en *La Moral filosofía* (1552); esta traducción se convirtió a su vez en el fundamento de la versión inglesa de 1570 por Sir Thomas North, con el título *The Fables of Bidpai: The Morall Philosophie of Doni*. Por último, las historias de “Calila y Dimna” pasarían al repertorio fabulístico moderno cuando La Fontaine publica en 1679 la segunda edición de sus fábulas, en cuyo prólogo reconoce la influencia de la colección india. La segunda versión española medieval, aparte de la hebrea, es, por supuesto, la de Alfonso X el Sabio a la cual nos referiremos con más detalle enseguida.

Antes es conveniente trazar un esquema general de la colección de fábulas que comienza con el viaje a la India de un sabio persa, de nombre Berzebuey, Bidwag, Bidpai o Pilpai, en busca de la hierba de la eterna juventud. Al fracasar, el sabio regresa a Persia con un libro de sabiduría, el *Calila y Dimna*, que contiene una serie de valiosas lecciones morales y políticas. Por ello, decide emprender la tarea de traducirlo y ofrecer su contenido a su rey. El libro presenta así una unidad coherente gracias al diálogo entre un rey y un filósofo; además, presenta varias fábulas de animales que comienzan con una antigua leyenda de un buey que se extravía y acaba en el reino de un león. Pero el título se debe a los dos protagonistas —dos chacales o lobos cervales— de la historia de desconfianza que empieza con la historia del

buey y que se entrelaza con otras fábulas en el libro. Así, en el marco de la historia principal, los propios personajes relatan nuevas fábulas y se unen a otras, en un esquema muy propio de la narrativa oriental: la interpolación de unas historias dentro de otras.

Algunas de las historias del *Panchatantra* pueden encontrarse también en la tradición griega representada por las fábulas de Esopo que, como es bien sabido, tienen puntos de relación con la tradición oral india. Más allá de Esopo (c. 620-560 a. C.), su corpus fabulístico contiene raíces de parentesco más antiguas que lo aproximan a los Jataka budistas y al *Panchatantra*, como atestiguan una docena de fábulas en común de los repertorios grecolatinos.¹ En la tradición clásica y bizantina se puede rastrear el origen de estas fábulas en casos individuales como la historia de Barlaam y Josafat, o las de Calila y Dimna.² Pero la llegada de estas fábulas a Europa en el siglo XI se produce también a partir de la literatura griega en distintas versiones del persa y del árabe, y, antes del Humanismo, en una familia oriental que produce a su vez traducciones al latín, italiano y antiguo eslavo.

En el caso griego —uno de los primeros capítulos de la transmisión del *Panchatantra*—, es curioso constatar cómo la primera traducción a una lengua europea se produce en un ambiente cultural similar al que se da en la Península Ibérica por parte de traductores situados en una sociedad de frontera, en los márgenes culturales entre Oriente y Occidente y entre varias lenguas y culturas. La primera operación de transferencia cultural de las fábulas, tanto en el mundo bizantino como en el ibérico, se produce en el ámbito hebreo. En el caso de la literatura griega fue un erudito judeo-bizantino de Antioquía, Simeón Set, acaso iniciado en la antigua fabulística grecolatina, el que vino a cerrar el círculo de la recepción del *Panchatantra* en el mundo griego. También es otra curiosa coincidencia que este autor cultivase la medicina, como el sabio traductor persa de la leyenda fundacional de “Calila y Dimna”. Simeón Set, llamado Magíster de Antioquía, fue un sabio y médico bizantino contemporáneo del polígrafo Miguel Pselo. Parece que ejerció como protovestuario, puesto funcional de la corte bizantina en tiempos del emperador Constantino VIII, y que acabó desterrado por el emperador Miguel el Paflagonio en 1034 por cuestiones políticas, tras lo cual se refugió en un monasterio donde se dedicó a su obra literaria y

1 Véase en general el trabajo clásico de Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina*.

2 Véase Rodríguez Adrados, “Influjo”.

médica. Simeón dedicó un libro a Miguel VII Ducas, lo que sitúa su *floruit* en torno al año 1071, fecha de acceso al trono de este emperador. El trabajo que le dio más fama fue sin duda la versión griega de estas fábulas indias, titulada *Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης*, dedicada al emperador Alejo I Comneno (1081-1118) acaso por un encargo. Contiene una traducción parcial del texto árabe de Ibn al-Muqaffa', pues omite su marco literario general y muchas de las fábulas de la versión que sirve de fuente (Condylis-Bassoukos, segunda parte). La versión de Simeón Set acomoda la trama con habilidad al contexto cultural bizantino, al modificar los nombres de los personajes, introducir citas y adagios del acervo cultural helénico y dejar, además, muchas secciones sin traducir. De hecho, el *Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης* ha tenido una cierta influencia en la literatura helénica posterior: como curiosidad se puede añadir que el nombre del segundo protagonista es común para perros en la Grecia moderna (*sabueso*).

A partir de esta traducción griega, de la que dio noticia ya Juan Antonio Pellicer en su *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles* (160-161), se produjeron a su vez otros textos en lenguas del entorno cultural bizantino, resultando en una doble versión latina, otra italiana y otra eslava (Rystencko). Interesa especialmente la versión latina del *Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης*, una traducción del *Coronarius et Vestigator* por el jesuita P. Poussin en 1666, según recoge J.-P. Migne en su *Patrologia Graeca* (143). Poussin tradujo la obra incidentalmente, bajo el título *Specimen Sapientiae Indorum veterum*, como apéndice de su edición de la vida de Miguel Paleólogo de Jorge Paquimeres (Keith-Falconer *et al.*, lx). Hubo otra traducción latina poco posterior, de 1697, publicada junto al texto griego de Simeón (Stark).

La versión italiana de la traducción bizantina, en segundo lugar, corrió a cargo de Giulio Nuti y se publicó en Ferrara en 1583 bajo el título *Del governo de' regni sotto morali esempi di animali ragionanti tra loro*. El libro fue reeditado por Emilio Teza en 1872 y se cuenta con una reimpresión de esta última edición publicada en Bolonia en 1968.

En cuanto a la versión eslava, por último, es anónima y se conserva en unos manuscritos parisinos, editados por Rystencko en 1909. A esta primera versión griega siguieron varias ampliaciones que completan las omisiones intencionales de Set y, siguiendo el texto árabe en un proceso que le devuelve al texto parte de su sabor oriental, finaliza con la caída de Constantinopla. En efecto, la traducción de Simeón Set fue completada posteriormente por

Eugenio de Palermo y luego Teodosio Zigomalas preparó una transposición a la lengua griega vulgar (Sjöberg), como se verá más en detalle. La obra experimentó, así, un curioso recorrido cultural que abarca todo el medievo griego, desde el siglo *x*i al *xv*, y todo el mundo de influencia bizantina, desde Sicilia hasta Anatolia, en las distintas e interesantes recensiones de la colección fabulística.

El primer refundidor del relato fue Eugenio de Palermo (c. 1130-1202), un almirante y funcionario de origen griego en la Sicilia Normanda; poeta y traductor en varias lenguas, árabe, latín y griego. Entre sus obras atribuidas hay una traducción del árabe al latín de la *Óptica* de Ptolomeo, los versos sibilinos de la Sibila Eritrea del griego al latín y la refundición de la traducción griega de “Calila y Dimna”. En la mayor parte de la tradición manuscrita, estudiada por Niehoff-Panagiotidis, la traducción es atribuida a Simeón Set, pero en la *recensio eugeniana* —que no se localiza solo en manuscritos italianos, sino también en el oriente griego— sirve de introducción al texto un epigrama que afirma que la traducción del árabe estuvo a cargo de un “sabio, famoso y gran emir del rey de Sicilia, Calabria y príncipe de Italia”. En el prefacio de esta recensión, el editor afirma que usó “la traducción de personas que sabían bien el árabe” y, de sus numerosas variantes textuales, se desprende que hubo al menos dos traductores diversos y que seguramente Eugenio completó las partes que no había traducido Simeón, añadiendo tres secciones introductorias, además de cambiar detalles internos.

El siguiente traductor fue Teodosio Zigomalas, quien adaptó la versión griega de Simeón Set a la lengua popular del siglo *xvi*. Zigomalas fue funcionario del patriarcado y erudito de cuya vida se conocen algunos detalles gracias a los intercambios epistolares con el humanista protestante alemán Martin Crusius, impulsor de los estudios neogriegos en Tubingia. Nacido en 1544 en Nauplia, Teodosio fue copista de manuscritos en Constantinopla, fue nombrado en 1574 protonotario y en 1591 δικαιοφύλαξ de la Gran Iglesia Constantinopolitana, ya bajo dominio turco. Probablemente murió durante la epidemia de peste de 1607 en Constantinopla. Entre las obras que se le atribuyen hay una *Historia política de Constantinopla* de 1391 a 1578, colecciones de leyes bizantinas y listas de dignidades, catálogos de manuscritos y algunas paráfrasis de obras literarias en lengua popular de extraordinario interés para la historia de la literatura griega de esta época. La traducción de estas obras a la lengua vulgar —entre las que se encontraba el *Στεφανίτης*

καὶ Ἰχνηλάτης, que data de 1584³ — se debía a una petición de Crusius, de la que nacerá su obra *Turcograecia* (Basilea, 1584), fundamental para conocer el estado de la lengua y cultura griega después de la caída de Constantinopla, en su curioso proyecto de unir la Reforma luterana y la Iglesia Ortodoxa con el trasfondo de la expulsión de los turcos. Con la traducción de Zigomalas la colección de fábulas llegaba al griego moderno en un hilo transmisor que no habría de cesar, pues más adelante se producirían otras traducciones y actualizaciones en la lengua neogriega de esta popular fábula, como la de Dimitrios Prokopiou en 1721, hasta llegar a la época contemporánea.

En cuanto a las versiones españolas de “Calila y Dimna”, se puede fijar un comienzo en la primera mitad del siglo XIII con la labor de dos traductores al hebreo que tienen relación con el mundo hispánico. De la primera versión de la obra al hebreo da noticia Anton Francesco Doni en su prólogo a *La moral filosofía*, que es la única fuente para proponer como autor a un desconocido “rabino Joel”. Esta traducción hebrea, que ha llegado incompleta en un manuscrito parisino de la Bibliothèque Nationale de France editado por J. Derenbourg en 1881, incluye dos capítulos que son adiciones árabes tardías a la versión de Al-Muqaffa’ (y que aparecen en la versión castellana de Alfonso X), lo que ha llevado a pensar que el rabino Joel quizá trabajara en la Península Ibérica o al menos lo hiciera a partir de algún manuscrito árabe procedente de ella (Lacarra, “Exemplario” 17). El rabino Joel habría procedido como el bizantino Simeón, adaptando la leyenda a las peculiaridades culturales judías, cambiando los nombres, como el del filósofo, al que llama Sendeban, e insertando citas bíblicas, nueva prueba de la gran adaptabilidad cultural del texto original. El gran valor para la historia de la cultura y de la transmisión de estos cuentos, atribuibles a la versión de Joel, reside en el hecho de que fuera traducida al latín, como ha sido ya mencionado, por Juan de Capua en su *Directorium Humanae Vitae*, que tuvo una extraordinaria difusión posterior.

La producción de la segunda versión hebrea sí se puede localizar con certeza en España, a cargo del toledano Jacob ben Eleazar (1170-1233), quien

3 Hay un trabajo de Loukia Stefou que estudia y edita esta versión de Zigomalas, producto de una tesis doctoral en la Universidad Libre de Berlín, que ha sido recientemente publicado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; el volumen cuenta con un prólogo de J. Niehoff-Panagiotidis sobre la cuestión de la tradición cultural y traductora del Calila. Cf. Loukia Stefou, *Die neugriechische Metaphrase von Stephanites und Ichnelates durch Theodosios Zygomalas*.

compone una versión en prosa rimada de alto valor literario y ha llegado también incompleta.⁴ La versión de Eleazar no sigue al pie de la letra su modelo árabe e intercala pasajes o citas bíblicas con más libertad creativa que la primera traducción, de suerte que Derenbourg la calificó de “centón bíblico” (ix). Sin embargo, resulta de gran interés porque fue la base de una traducción posterior al castellano, del mismo siglo XIII y parcial, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1763) y que ha sido estudiado por Solá-Solé y Lacarra (ambos en 1984).

Sin embargo, la versión de más fama y repercusión se tradujo ya al castellano en el círculo del rey Alfonso X a partir del texto árabe de Ibn al-Muqaffa'.⁵ Esta versión alfonsí ha llegado a través de dos manuscritos existentes en la Biblioteca de El Escorial: el ms. h-III-9 (primera mitad del siglo XV), denominado A, y el ms. x-III-4 (1487), denominado B. Según el colofón del manuscrito A, el libro “fue sacado de arábigo en latín, et romançado por mandato del infante don Alfonso [...]” en 1261. Ha sido disputada la existencia de una versión latina intermedia, por la exactitud de la traducción castellana, y el hecho de que se llame “infante” a Alfonso X (coronado en 1252) ha hecho retrasar la fecha de composición a 1251. El *Calila e Dimna* es una versión muy fiel del original árabe, con todas sus fábulas y prolegómenos, organizada en dieciocho capítulos. Es seguramente la versión que representa un valor literario más claro para nosotros, pues supone la primera colección de cuentos en prosa castellana, un valiosísimo monumento de los comienzos de la literatura española. El *Calila y Dimna* alfonsí también selecciona los temas por el interés del círculo cultural para el que se prepara la versión. De hecho, se puede constatar un énfasis especial en el tema del pacto o el acuerdo, la fiabilidad y la lealtad, en la línea de los manuales sapienciales con forma dialogada y los espejos de príncipes de la Edad Media, que, si bien estaban en la base de la obra traducida, son convenientemente resaltados por la traducción castellana. La estructura de esta refleja fielmente la tradición y el original árabe de Ibn Al-Muqaffa': su introducción, en primer lugar, el viaje a la India de Bercebuey (caps. I y II) en segundo lugar, y la narración de la conversación entre el rey Dicelem y

4 Se conserva solo el comienzo en un manuscrito de Oxford, editado también por Derenbourg, 311-388.

5 Véanse las ediciones del texto por John E. Keller y Robert White Linker; Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra; y María Jesús Lacarra.

el filósofo Burduben, que enmarca el resto de las fábulas, en tercer lugar, con la historia de Calila y Dimna (caps. III-VI).

Pero la historia de las versiones castellanas del “Calila y Dimna” —fundamental, como el *Sendebat* o *Libro de los engaños*, para los orígenes del cuento castellano, como estudia Darbord— no se remite solo al original árabe a partir de esta versión del siglo XIII, sino que existe una segunda vía de recepción de la obra por el occidente, pues la obra fue traducida por segunda vez en el siglo XV a partir del texto latino de Juan de Capua, que a su vez procedía de la traducción hebrea del Rabino Joel en el siglo XIII. Se trata del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* impreso en Zaragoza en 1493, cuya *editio princeps* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Un libro que tuvo una extraordinaria difusión a lo largo del siglo XVI en diversas impresiones y que ha sido recientemente editado y estudiado por Marta Haro en la Universidad de Valencia.

En tercer lugar, y procedente de una traducción turca de “Calila y Dimna” del siglo XVI llamada *Humayun-namad* o “libro imperial”, esta tradición fabulística llega también a la literatura española ya en pleno siglo XVII a través de la traducción de Vicente Bratuti, bajo el título *Espejo político y moral para príncipes y ministros y todo género de personas*, impreso en Madrid en dos volúmenes entre 1654 y 1658 y que recoge parcialmente el repertorio fabulístico de Bidpay.

No hay que olvidar tampoco la recepción de “Calila y Dimna” en la literatura catalana, que citaremos brevemente para concluir. Ya en el siglo XIV Ramon Llull en el *Libre de les Bèsties* versiona algunos cuentos de *Calila y Dimna* (Martín). Por otro lado, en el repertorio titulado *Doctrina moral* de Nicolau de Pàcs (1462), conservado en el manuscrito 81 del Archivo de la Corona de Aragón,⁶ se cita abundantemente la colección de fábulas. Se discute en este caso si es influencia de la obra alfonsí o de la tradición hebreo-latina que deriva de la obra de Juan de Capua.

Un caso de ornitología fantástica: el ave catra

Como se ve en la historia paralela de las versiones griegas y españolas de esta colección de viejas fábulas indias, en principio parece que discurren

6 Véanse también los manuscritos de la Biblioteca de Catalunya 472 y Bibliothèque Nationale de París, esp. 54 y 55.

por vías muy separadas, en ambos confines de Europa, desde el Imperio Bizantino a la Castilla alfonsí. Sin embargo, estas tradiciones aparentemente alejadas pueden iluminarse mutuamente y abrir nuevos campos de investigación filológica y literaria para los estudios de transmisión, traducción y tradición literaria. Si el trabajo comparativo puede concernir varias disciplinas, desde la paleografía a la historia y teoría de la traducción, un vistazo al fondo de la historia y a los personajes puede seguir ofreciendo nuevos resultados desde una perspectiva comparatista. Si bien la recepción de “Calila y Dimna” es uno de los campos más trabajados en los estudios de literatura medieval, querríamos sugerir aquí nuevas líneas de trabajo a partir del examen de episodios puntuales, en cuanto a sus orígenes y presencia en la literatura griega y española, o a partir de estudios de vocabulario y tradición clásica. Veamos entonces un caso que, al menos como hipótesis de trabajo, se beneficia del estudio comparativo de las versiones griegas y españolas de este antiguo repertorio fabulístico.

En el capítulo x del *Calila e Dimna* alfonsí se presenta una fábula bien conocida en la tradición, la historia del rey y el ave fabulosa o, según la versión castellana, la historia del rey Varamunt y de su ave Catra, que era capaz de hablar. La fábula refiere que este rey tuvo un hijo de su mujer principal, que creció con el polluelo del Catra. El ave iba cada día al monte y traía dos frutos para alimentar con uno a su polluelo y con el otro al príncipe, por cuyo medio crecían fuertes. Un día el príncipe mató al polluelo y el ave Catra, en venganza, le sacó los ojos al príncipe. El rey salió a buscar al ave para atraparla, pero esta no quiso entregarse pese a sus muchas promesas e intentos de engañarla. En un largo diálogo el ave Catra le da al rey ciertas lecciones morales y demuestra cómo no se debe fiar uno de un poderoso en una ocasión semejante. El objeto del diálogo es la pérdida irreparable de la confianza y la desconfianza ante el castigo de los poderosos.

La versión castellana es la única que hace eco del nombre legendario de esta ave como Catra, pues en la versión árabe de Al-Muqaffá’ esta se llama Fanza, siguiendo la tradición persa, mientras en las otras versiones se opta por un nombre genérico. Así dice el texto alfonsí: “Dizen que un rrey muy poderoso, que avía nonbre Varamunt, tenía un ave que dezían Catra, et esta ave fablava e era muy entendida, e avía un fijo pollo” (Keller y Linker 263). En la tradición hebrea, representada por el *Directorium humanae vitae*, la fábula aparece en el capítulo ix bajo el título *Rex et avis nomine Pinza*, de

esta manera: “Se dice que había cierto rey en la India que tenía un ave de nombre pinza, que era sabia y podía hablar y entender las palabras de los hombres” (Puntoni 197).⁷ El nombre elegido es, en esta ocasión, una variante de Fanza que recuerda al latín vulgar *pinctiare*, probablemente una etimología popular. Por su lado, el traductor del “Calila y Dimna” al griego, Simeón Set, también refiere esta fábula. El nombre del pájaro en el griego de Set es *κίσσα* (la urraca), un arrendajo o ave con fama de parlanchina⁸ que aparece en la comedia media griega (Kock 92) y que proverbialmente trataba de “imitar a las sirenas” (Kühn vol. VIII: 632). El *Στεφανίτης και Ἰχνηλάτης* en el capítulo VIII, sección 133 se hace eco de la leyenda, pues, sin nombrar al ave por un nombre propio, sino con una denominación genérica: “se dice, señor, que un cierto rey tenía un arrendajo extraordinariamente hermoso y dotado de raciocinio”. Los adjetivos que se emplean son *ῥασιωτάτην και λογικήν* (Sjöberg 242). La citada traducción latina de Poussin que acompaña el texto griego del *Στεφανίτης και Ἰχνηλάτης* usa por su parte el nombre latino *pica*, como genérico para esta ave fabulosa, lo que hace alusión a su plumaje moteado o manchado. Por un lado, *pica* tiene probable relación con el verbo *pingo* y designa a aves moteadas como la urraca de la tradición hebreo-latina de “Calila y Dimna” (también se puede ver un cruce con Fanza en el resultado Pinza, una forma sin duda antigua). Este término es interesante porque en la tradición del Sendebär en Occidente (*Siete sabios de Roma*), que también transmite un cuento de origen oriental sobre un ave sabia (cuento *Avis*), varias versiones latinas occidentales emplean el término *pica*, que es traducido al castellano por “picaça” en sus traducciones correspondientes, término atestiguado en castellano a partir del siglo XIV.⁹ Sin embargo, en la versión de época alfonsí del Sendebär (*Libro de los engaños*) aparece el término “papagayo” para definir a esta ave.

Las dos características de esta ave, Catra, Fanza, Pinza, urraca o arrendajo, son, por un lado, su plumaje espléndido y variopinto y, por otro, estar dotada

7 La traducción es mía. Original: “Dicitur fuisse quidam rex in India, qui habebat avem unam Pinzam nomine, quae docta erat loqui et intelligere sermones hominis”.

8 Véanse, por ejemplo, las *Aves* de Aristófanes (verso 302).

9 La historia de esta ave aparece en la *Historia de septem sapientibus* de la *Scala coeli* de Juan Gobi (y su traducción castellana de Diego de Cañizares) y en la anónima *Historia septem sapientum Romae*, con traducción castellana también anónima, véase Cañizares Ferriz (332-333 y 413-421, respectivamente). En ambas versiones los traductores castellanos traducen la palabra “pica” latina por “picaça”.

de la capacidad de hablar (Alfonso X) y de razonar (Set). Resulta ciertamente curioso que se resalte esta última capacidad en un texto de fábulas de animales en el que todos están dotados del don de la palabra y raciocinio. Este aspecto, junto a la diversidad de nombres para designar al ave, nos hace preguntarnos, por una parte, si detrás de la leyenda del rey y el ave fabulosa no hay una tradición distinta a la fabulística; por otra, la extrañeza del nombre elegido por la versión alfonsí frente a la tradición árabe, hebrea y griega nos hace preguntarnos por el origen de esta denominación de Catra. Desde el siglo XIX, los orientalistas han considerado que el nombre de este personaje era un reflejo del nombre árabe, con la adaptación correspondiente por los signos diacríticos; por ejemplo, Keith-Falconer (297). Se suele explicar la peculiaridad de la versión castellana “catra” por la forma árabe *qatra* (قتره), quizá una mala lectura o transcripción por *fnza* (فنزّه). La versión latina de Juan de Capua, del texto hebreo del rabino Joel, presenta en cambio *piza* que recoge el hebreo *piza* (פִּיזָה), por *pinza* (פִּנְזָה).¹⁰ La versión siríaca, editada en 1911 por Schulthess, recoge para esta ave los nombres de *pnzwh* (sin vocales), de *pyzwh* o *pyzoh*: el editor propone relacionar el nombre con el sánscrito *pujani* (venerable). La traducción siríaca antigua se hizo desde el *pahlavi*, en cuya escritura la confusión entre las grafías para [n] y [w] es relativamente frecuente.¹¹

Sin embargo, hay que considerar que el origen del nombre y del animal puede venir también de la tradición griega, seguramente mediada por la árabe, y hallar su comienzo tan lejos como en los contactos de los griegos con la India. Tanto el traductor de “Calila y Dimna” al griego, Simeón Set, como Alfonso X, se ocuparon de la historia de la India al tratar las hazañas fabulosas de Alejandro Magno, el primero en una *Vida de Alejandro Magno* y el segundo en los pasajes referidos al monarca macedonio en la *General Estoria* (cuarta parte, tomo II acerca de las maravillas de la India), lo que les pone en contacto con esta tradición historiográfica y paradoxográfica. Los historiadores de Alejandro dan noticias acerca de pájaros sabios, de plumaje variopinto y razón excelente, que provienen de la India, entre otros muchos asuntos milagrosos. La historia proviene en concreto de Clitarco, historiador

10 Mi agradecimiento a Marcos García Rey por sus indicaciones sobre el árabe y el hebreo. Para dilucidar el posible error del copista en árabe o del que lee al copista árabe habría que revisar los manuscritos y ver si era “qatra” o “finza”.

11 Mi agradecimiento a Johannes Niehoff-Panagiotidis por sus indicaciones sobre el siríaco.

de Alejandro, de obra totalmente perdida salvo algunos fragmentos, referidos especialmente por autores como Eliano y Estrabón y recopilados por Felix Jacoby bajo el número 137 de su célebre obra recopilatoria *Die Fragmente der griechischen Historiker*. El libro x de las perdidas *Historias* de Clitarco contenía una digresión sobre las costumbres y animales de la India, entre otras cosas. Se citaba allí la costumbre de las procesiones de los reyes, que llevan en sus carros grandes aviarios con árboles tremendos sobre los que se posan aves fabulosas como el orión y el catreo (Brown 148). También se mencionaba el hecho de que algunos de estos pájaros eran como sirenas, lo que refleja la creencia de que había sirenas en la India.¹² En la cita más extensa y antigua de Clitarco, por el geógrafo Estrabón,¹³ se refiere una noticia de este historiador que habla de los carros adornados con árboles de los jerarcas indios y “... de estos cuelgan diversos tipos de aves domésticas, entre las que, según afirma, el orión tiene el canto más dulce, pero el catreo, como se le dice, posee el aspecto más espléndido y el plumaje más variado”.¹⁴ Por su parte Claudio Eliano¹⁵ destaca, refiriéndose también a las noticias de Clitarco, al Catreo entre estas aves indias como un pájaro bellísimo del tamaño de un pavo real y con un plumaje semejante a las esmeraldas. La peculiaridad del catreo, nos dice Eliano, es que uno no puede saber a ciencia cierta de qué color son sus ojos, pues resultan cambiantes según se miran. Dice Eliano además que “la zona de los ojos que es blanca en todas las demás aves es, por el contrario, en los ojos del citado catreo de color amarillo pálido... Tiene una voz melódica, como la de un ruisenior, y aguda”.¹⁶ Algo antes se habla del orión, de tamaño semejante a las garzas reales y con las patas rojas. También Quinto Curcio¹⁷ hace una breve mención de

12 Plinio, *Historia natural*, libro x, sección 136 (edición castellana de Del Barrio Sanz et al.).

13 Estrabón, *Geografía* libro xv, secciones 1.69 (edición castellana de García Alonso et al.).

14 La traducción es mía. Original: “...ἐξ ὧν ἀπήρτηται γένη τετιθασευμένων ὀρνέων, ὧν εὐφρονότατον μὲν εἶρηκε τὸν ὠρίωνα, λαμπρότατον δὲ κατὰ τὴν ὄψιν καὶ πλείστην ἔχοντα ποικιλίαν τὸν καλούμενον κατρέα”.

15 Claudio Eliano, *Historia de los animales*, libro xvii, secciones 22-23 (edición castellana de Díaz-Regañón López).

16 La traducción es mía. Original: “τό γε μὴν τοῖς ἀπάντων ὀφθαλμοῖς λευκόν, ἀλλὰ τοῖς τοῦ κατρέως τοῦδε ὡχρόν ἐστί. [...] ἔχει δὲ καὶ φώνημα εὐμουσον καὶ κατὰ τὴν ἀηδόνα τορόν”.

17 Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, libro viii, capítulo ix, secciones 23-26 (edición castellana de Pejenaute Rubio).

esos carruajes reales indios y de sus aves cantoras, pero sin mencionar sus nombres fabulosos, orión y catreo.

La geografía literaria de la India se mezcla con la real en la antigua literatura griega, como se ve en las tradiciones sobre la expedición de Alejandro a la India. También en las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis se dedican algunos versos en el marco de la campaña de Dioniso en la India y a partir del canto xxvi a recoger los ecos de los relatos fantásticos de Ctesias de Cnido¹⁸ y de las noticias de la paradoxografía en torno a la India. Allí se atestigua la única aparición, aparte de Clitarco, del nombre del catreo, que se sitúa en la colección de prodigios sobre la India: en Arizantia, nombre de resonancias medas,¹⁹ crece un árbol que da miel y hay dos aves, el catreo (κατρεύς), que profetiza la lluvia, y el orión, que habla con voz humana; lo que enlaza con la afición de Nono por los animales dotados de palabra y razón²⁰ sobre la que nos detendremos más adelante. El catálogo de los ejércitos indios de estos lugares fantásticos y de sus capitanes —Pilites y Bileo, hijos de Hipalmo, y Quilaro y Astraente, hijos de Brongo— tiene ecos en la literatura anterior.²¹ Al hablar sobre ellos y sobre las trescientas islas de la India, seguramente del Golfo de Kutch, se refieren nuevas maravillas naturales del país, como las similitudes entre el Indo y el Nilo en cuanto a su régimen, fauna y fuentes (222-338), que era lugar común en la Antigüedad.²² Tras hablar de un árbol mágico que da miel, Nono introduce la historia del catreo de este modo:

καὶ πολὺς ἔσμος ἵκανεν Ἀρειζάντειαν ἑάσας,
 ξείνου δουρατέου μέλιτος τροφόν, ἥχι πιόντα
 ἡερίης ζείδωρον Ἑώιον ἄρδμὸν ἐέρσης
 δένδρεα χαιτήεντα μελίρρυτον, ὥς ἀπὸ σίμβλων,
 δαιδαλέην ὠδίνα σοφῆς τίκτουσι μελίσσης,

18 Véase la edición de *Relaciones de la India* hecha por Álvarez-Pedrosa Núñez.

19 Heródoto, *Historias*, libro I, capítulo 101 (edición castellana de Schrader).

20 Nono, *Dionisiacas*, canto xxvi, verso 202 (edición francesa y texto griego establecido por Vian).

21 Por ejemplo, en los fragmentos 15 y 26 de las *Basáricas* de Dionisio, según la edición crítica de Livrea; o en Estrabón, *Geografía*, libro xv, sección 1.6 y 8 (edición castellana de García Alonso et al.).

22 Estrabón, *Geografía*, libro xv, sección 1.13 (edición castellana de García Alonso et al.); Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, libro III, sección 6; libro IV, sección 1 (edición de Guzmán Guerra); y la Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, capítulo II, sección 18 y capítulo VI, sección 1 (edición castellana de Bernabé Pajares).

αὐτοτόκων πετάλων χλοερὸν ποτόν: εἰς πεδίον γὰρ
ἀρτιφανῆς Φαέθων, ὅτε λούεται Ὠκεανοῖο,
ὄμπνιον Ἥφης ἀποσείεται ἱκμάδα χαίτης,
ῥαίνων ζωοτόκοιο φυτηκόμον αὐλακα γαίης.
τοῖον Ἀρειζάντεια φέρει μέλι, τῷ ἔπι χαίρων
νηχόμενος πτερύγεσιν ὑπὲρ πετάλοιο χορεύων
ἵπταται ἄσπετος ὄρνις: ὄφιν δέ τις ἀγκύλος ἔρπων,
μιτρώσας ἑλικηδόν, ὁμόπλοκος ἡδέϊ δένδρῳ,
ἱκμάδα λειριόεσσαν ἀμέλγεται ἄρπαγι λαιμῷ,
χείλεσι λιχμών γλυκερὴν ὠδίνα κορύμβων:
δενδραΐην δὲ δράκοντες ἀναβλύζοντες ἐέρσην
ἡδὺ μέλι προχέουσι, καὶ οὐτόσον ἰὸν ἀλήτην
πικρὸν ἀποπτύουσιν, ὅσον γλυκὺ χεῦμα μελίσσης:
ἦχι μελισταγέεσσιν ἐπ' ἀκρεμόνεσσιν αἰίδει
ώριων, γλυκὺς ὄρνις, ὁμοῖος ἔμφρονι κύκνῳ:
οὐ μὲν ἀνακρούει Ζεφυρηίδι σύνθροος αὔρη
ὑμνοτόκων πτερύγων ἀνεμώδεα ῥοῖζον ἰάλλων,
ἀλλὰ σοφοῖς στομάτεσσι μελίζεται, οἷά τις ἀνήρ
πηκτίδι νυμφοκόμῳ θαλαμηπόλον ὕμνον ἀράσων.
κατρεύς δ' ἐσσομένοιο προθεσπίζει χύσιν ὄμβρου,
ξανθοφυῆς, λιγύφωνος: ἀπὸ βλεφάρων δέ οἱ αἶγλη
πέμπεται ὀρθρινῇσι βολαῖς ἀντίρροπος Ἥοῦς:
πολλάκι δ' ἠνεμόεντος ὑπὲρ δένδροιο λιγαίων
σύνθροος ὠρίωνος ἀνέπλεκε γείτονα μολπὴν,
φοινικέαις πτερύγεσσι κεκασμένος: ἢ τάχα φαίης,
μελομένου κατρήος ἐώιον ὕμνον ἀκούων,
ὄρθριον αἰολόδειρον ἀηδόνα κῶμον ὑφαίνειν.

Un gran enjambre había llegado tras abandonar Arizantia, nodriza de una extraña miel que produce la floresta, allí donde los árboles de hermosa cabellera beben al alba el líquido abrevador y dispensador de vida del rocío celeste, que hace fluir la miel como desde colmenas que se derramaran a la par y engendran este elaborado fruto de la sabia abeja, una verdosa bebida que se produce espontáneamente en sus hojas. Pues cuando Faetonte acaba de aparecer sobre la llanura, en el momento en que se baña en el Océano, entonces sacude su cabellera matinal desprendiendo este licor nutricio y

riega los surcos criadores de plantas de la tierra que engendra la vida. Tal es la miel que produce Arizantia:²³ las aves incontables vuelan danzando sobre el follaje²⁴ y mueven con gracia sus alas mientras alguna serpiente reptá torvamente trezándose en torno al dulce árbol y bebe el jugo del rocío delicado como flor²⁵ con sus fauces arrebatadoras, chupando con los labios el meloso fruto de los pámpanos. Y el fluido del árbol burbujea entonces en la boca de la serpiente, que derrama ya la dulce miel de tal modo que escupen el meloso licor de la abeja en mayor cantidad que su amargo dardo venenoso. En ese lugar canta sobre las ramas de los árboles que destilan miel el orión, dulce ave que se parece a un cisne con inteligencia,²⁶ pues no canta al unísono con el viento Céfiro, haciendo vibrar el aire con sus alas tañedoras de himnos, sino que canta con voz humana desde su docto pico, como un hombre que tocara con su lira nupcial un himno para el tálamo. Y el catreo, de blondas plumas y voz aguda, por otro lado, puede profetizar las gotas de lluvia que han de caer. Despide un resplandor de sus ojos que podría competir en buena lid con los rayos matinales de la aurora. A menudo entona su canto desde un árbol agitado por el viento, trezando una melodía concordada con la de su vecino orión, embellecido con sus purpúreas alas, y bien podrías decir, al oír el canto del catreo al amanecer, que es un ruseñor de variado plumaje el que canta su matinal gorjeo.²⁷ (183-217)

Según se desprende de este pasaje, Nono conoce el pasaje de Clitarco o, si no, alguna colección de prodigios de la India donde se refiere el caso concreto de estas aves fabulosas. En cuanto al catreo en concreto, destaca por un lado su plumaje amarillo y por otro la voz profética que emite. Sin embargo, es el orión el ave que “canta con voz humana”, otra de las

23 Podría ser el país de los Arizantos, una de las tribus medas mencionadas por Heródoto (libro I, sección 101, edición castellana de Schrader).

24 El editor de Nono en *Belles Lettres* sospecha de la palabra *rió* (ποταμοίο), y propone *πεδίοιο*. Preferimos para el sentido la vieja corrección de Graefe, *πετάλοιο*. Cf. Vian, editor, nota *ad loc*.

25 Literalmente, *λειριόεσσαν*, “como un lirio”.

26 En griego *ἔμφορνι*, que en Nono se dice a menudo de los animales que tienen raciocinio por una u otra causa, como, por ejemplo, el ciervo en que se transforma Acteón (v: 418) o el animal que representa a Penteo en la visión de Ágave (xLIV: 90), o, de nuevo, en la propia muerte de Penteo, confundido con una fiera (xLVI: 179). Se le supone dotado de inteligencia por su habilidad al remedar la voz humana.

27 Para el texto griego y el comentario detallado, véase Vian, editor. Para la traducción castellana anotada, véase Hernández de la Fuente (85-86).

cualidades maravillosas que se atribuyen a estos pájaros de la india (Vian 5-16). Este κατρεύς, ave habladora y prodigiosa, aparece así en estos dos únicos lugares de la literatura griega que han sido citados, el fragmento de Clitarco (referido por Estrabón y Eliano) y las *Dionisiácas* de Nono, que acaso lo combina con otras reliquias de colecciones paradoxográficas acerca de la India, relacionadas seguramente con el viaje de Alejandro Magno y con la realeza india.

Los versos de Nono sobre el orión contraponen su melodioso canto al del cisne, en lo que sigue a Estrabón. También Eliano habla de la belleza de su voz, a la que define como creadora de música y que compara con la de las Sirenas. En Higino²⁸ se habla del famoso Orión que fue castigado por Diana y una lectura de los manuscritos da como padre de Orión a un tal Catreo, que la mayor parte de los editores corrigen como Hirieo. Pero volviendo al catreo, Nono insiste en su plumaje excepcional, su voz melodiosa, sus ojos extraños y cambiantes de color y, en un rasgo que no parece venir de Clitarco, en su capacidad profética. Para Vian, la fuente de Nono aquí podría ser las fragmentarias *Basáricas* de Dioniso²⁹ y aún tiene una propuesta interesante para el origen del nombre de esta ave. Hay algunos pasajes de crónicas griegas de la India, como la de Ctesias de Cnido, médico, viajero e historiador de curiosidades en Persia y la India, que conocemos por Focio, Plutarco y otros autores, en los que se habla de algunas aves fantásticas del Oriente, en la tradición del ave Fénix. Una de ellas es el pequeño pájaro persa llamado “rintaces”, que se alimenta solo de viento y de rocío,³⁰ como el catreo, que habita en árboles que dan rocío y miel, o también el ave “díkaíron” (Álvarez-Pedrosa Núñez 152-153), cuyo excremento diluido en una bebida es un medio que usan los indios para inducir a una muerte dulce y placentera.³¹ Vian sugiere que uno de estos pájaros, el primero, merced a la *interpretatio graeca*, habría cambiado de nombre en Clitarco siendo llamado Catreo (Vian 1988). El único personaje llamado Catreo en la mitología griega es un héroe cretense, epónimo de la ciudad de Catre, hijo de Minos y Pasífae, al que se profetizó que un hijo suyo lo mataría. En efecto, hay que decir que existe un

28 Higino, *Astronomía*, libro I, sección 34 (edición castellana de Morcillo Expósito).

29 Cf. el fragmento 9 de las *Basáricas* en edición de Livrea.

30 Plutarco, *Artajerjes*, sección 19, parágrafo 3 (edición castellana de Sánchez Hernández).

31 Claudio Eliano, *Historia de los animales*, libro IV, sección 41 (la edición castellana de Díaz-Regañón López).

Catreo como nombre propio atestiguado en la mitología griega: era, según la tradición, un rey de Creta, hijo y sucesor de Minos y Pasífae y padre de Aérope, Clímene, Apemósine y Altémenes.³² Se cuenta que fue advertido por un oráculo de que moriría a manos de uno de sus hijos y que, pese a la huida voluntaria de los varones y el destierro de sus hijas, acabó muriendo a manos de Altémenes al no ser reconocida su voz por él.³³ Otra solución probable es que Nono estuviera usando aquí un repertorio paradoxográfico sobre oriente diferente a Clitarco o a Ctesias y que no conocemos.

En fin, no tenemos más sugerencias sobre este nombre, pero lo cierto es el “catreo” ha tenido una larga fortuna, pasando no solo sus ecos a la literatura fabulística, sino incluso recorriendo el camino desde la ornitología fantástica a la real. En efecto, hoy día el nombre catreo sigue asociado a una especie de faisán, el *Catreus wallichii*, que habita en las montañas de la región de Himalaya de la India, de Nepal y de Pakistán. El nombre del ave guarda relación sin duda con el antiguo mito del catreo en la tradición griega, mientras que su apellido se debe al botánico danés Nathaniel Wallich (1786-1854), como recoge Jobling (406). Sostiene este autor que el nombre del catreo viene del griego *katreus* “un ave mencionada por Eliano, probablemente mítica y sin otra identificación, aunque algunos trabajos posteriores la han asociado con el faisán” (96).³⁴ En todo caso, es curioso que sea un ave que habita precisamente en las regiones a las que llegó la expedición de Alejandro.

A modo de conclusión

Llegados a este punto, se ha mostrado de modo general y particular, para el caso de la transmisión de esta antigua colección de fábulas indias, la utilidad de un trabajo de comparación entre las distintas tradiciones que pueden proporcionar un mejor y más profundo conocimiento, no solo de la obra original, sino del contexto y las influencias cruzadas de la larga

32 Apolodoro, *Biblioteca*, libro III, sección 2, parágrafo 1 (edición castellana de Rodríguez de Sepúlveda).

33 Pausanias, *Descripción de Grecia*, libro VII, capítulo LIII, sección 4 (edición castellana de Herrero Ingelmo); y Diodoro, *Biblioteca histórica*, libro V, capítulo LIX, sección 1 (edición castellana de Torres Esbarranch).

34 La traducción es mía. Original: “a bird mentioned by Aelianus, probably mythical and not further identified, although some later workers have associated it with the pheasant”.

historia de su recepción. Tras examinar brevemente la compleja historia de las versiones griegas y castellanas de la historia de Calila y Dimna en el marco de la tradición de estas fábulas en el mundo medieval, se ha querido evidenciar cómo estas versiones, pese a ser distantes cronológica y geográficamente, pueden aportar nuevas conjeturas y puntualizaciones acerca de su contexto y su transmisión, de su traducción y de sus temas principales, personajes y repercusión.

En el caso de la fabulosa ave catra que aparece en la versión alfonsí, se puede conjeturar que tal vez pueda concebirse como eco lejano de todo aquel mundo, recogiendo esta antigua tradición india, que se remonta a los cronistas de Alejandro e, indirectamente, a los repertorios de paradoxografía de la India. La comparación con el ave fantástica referida en los *Indiká* de Ctesias o con las noticias que, procedentes de esa tradición de relatos fabulosos acerca de la india, aportan los *Dionysiaká* de Nono de Panópolis es muy relevante. La versión de “Calila y Dimna” que usó el traductor alfonsí, un manuscrito árabe con adiciones tardías, una recensión semejante a la que usó el rabino Joel, quizá hubiera incluido este nombre tradicional —catreo— que se usaba para aves sabias en Oriente, una denominación que no recogía la traducción árabe de Al-Muqaffá’ y que es única en la recepción a lenguas modernas de esta fábula, en vez de que pudiera ser, como quiere la tradición orientalista desde Keith-Falconer, una mala lectura a partir del árabe. La forma pura (o “rasm”) de la escritura árabe en la que no aparecen los puntos diacríticos pudiera haber sido completada con una puntuación de otra manera, lo cual contribuyó a hallar una forma conocida por la tradición clásica y acaso preferida por ello. Por otra parte, no podemos ofrecer una conclusión firme para esta hipótesis, pues no tenemos más argumentos filológicos decisivos ni evidencias fehacientes que prueben cómo este posible modelo griego, procedente de la literatura en torno a la expedición de Alejandro, pudiera ser conocido para los traductores de la corte alfonsí. Pero, como quiera que sea, es plausible pensar como hipótesis de trabajo que este primer y legendario encuentro entre Occidente y Oriente, que representó la expedición de Alejandro, pueda situarse en los orígenes de la transmisión a las literaturas europeas, como el eco lejano de este nombre vendría a sugerir.

En todo caso, lo que sí parece indudable es la tendencia del “Calila y Dimna” castellano de contaminar las historias que se cuentan sobre diversos animales fantásticos —en este caso podrían ser el orión y el catreo—, para

crear esa ave fabulosa que se llama catra y que aúna todas las cualidades excepcionales de los dos seres fantásticos de la India: en la tradición de esta fábula están presentes en el ave la razón y la voz humana del orión junto con el plumaje bellissimo y el canto profético del catreo. No en vano dice Catra que no se presentará ante el rey de esta manera: “Et por lo que yo tengo en el corazón conosco lo que tú tienes en el tuyo”. El conocimiento moral se convierte en “Calila y Dimna” en la mejor profecía.

En definitiva, el texto del Calila y Dimna, dotado de una extraordinaria capacidad para ser adaptado y versionado en distintas culturas y lenguas, es también permeable a diversas influencias literarias y folklóricas. El trabajo sobre la versión castellana, sobre los motivos y el vocabulario de reminiscencias clásicas aún puede arrojar luz sobre el procedimiento de composición en el taller de traducción y descubrir nuevos ecos de las fuentes clásicas —como en este caso de las fuentes populares sobre Alejandro Magno en la India, documentadas en autores griegos— en las páginas del Calila y Dimna castellano. Además de trazar una breve historia de estas versiones griegas y castellanas de la fábula, hemos querido mostrar una posible vía de investigación sobre los contactos entre el mundo griego y el oriental, con el trasfondo lejano de la expedición de Alejandro a la India, que se puede abrir a partir de su comparación.

Obras citadas

- Álvarez-Pedrosa Núñez, Juan Antonio, editor. *Relaciones de la India*. Por Ctesias de Cnido, Madrid, Editorial Dykinson, 2018.
- Bernabé Pajares, Alberto, editor. *Vida de Apolonio de Tiana*. Por Filóstrato, Madrid, Gredos, 1979.
- Brown, Truesdell S. “Clitarchus”. *American Journal of Philology*, vol. 71, 1950, págs. 134-155.
- Cacho Bleca, Juan Manuel, y María Jesús Lacarra, editores. *Calila e Dimna*. Madrid, Castalia, 1984.
- Cañizares Ferriz, Patricia. *Traducción y reescritura. Las versiones del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011.

- Condylis-Bassoukos, Hélène. *Stéphanitès kai Ichnélatès, traduction grecque (XI siècle) du livre Kalila wa-Dimna d'Ibn al-Muqaffa' (VIII siècle). Étude lexicologique et littéraire*. Lovaina, Peeters, 1997.
- Darbord, Bernard, editor. *Crisol, N° 21: Aux origines du conte en Espagne: Calila e Dimna, Sendebâr*. París, Université Paris x-Nanterre, 1996.
- De Blois, François. *Burzôiy's voyage to India and the origin of the book of Kalilah wa Dimnah*. Londres, Royal Asiatic Society, 1990.
- De Callatay, Godefroid. *Ikhwan al-Ṣafā': A Brotherhood of Idealists on the Fringe of Orthodox Islam*. Oxford, Oneworld Publications, 2005.
- Del Barrio Sanz, Encarnación, editora. *Historia natural. Libros VII-XI*. Por Plinio el Viejo, Madrid, Gredos, 2003.
- Derenbourg, Joseph, editor. *Deux versions hébraïques du livre Kalilâh et Dimnâh*. París, F. Vieweg, 1881.
- Díaz-Regañón López, José María, editora. *Historia de los animales. Libros IX-XVII*. Por Claudio Eliano, Madrid, Gredos 1984.
- Doni, Anton Francesco. *La moral filosofia del Doni, tratta da gli antichi scrittori; allo illustriss. Signor don Ferrante Caracciolo dedeicata*. Venecia, Francesco Marcolini, 1552.
- García Alonso, Juan Luis, Sofía Torallas Tovar, y María Paz De Hoz García-Bellido, editores. *Geografía. Libros XV-XVII*. Por Estrabón, Madrid, Gredos, 2015.
- Guzmán Guerra, Antonio, editor. *Anábasis de Alejandro Magno, Libros I-III*. Por Arriano, Madrid, Gredos, 1982.
- Haro Cortés, Marta, editora. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudios y edición*. Valencia, Parnaseo, 2007.
- Hernández de la Fuente, David editor. *Dionisiacas, cantos XXV-XXXVI*. Por Nono de Panópolis, Madrid, Gredos, 2004.
- Herrero Ingelmo, María Cruz, editora. *Descripción de Grecia, VII-X*. Por Pausanias, Madrid, Gredos, 1994.
- Jacoby, Felix, editor. "Kleitarchos (von Alexandreia) (137)". *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*. Web. 6 de noviembre del 2018.
- Jobling, James A. *Helm Dictionary of Scientific Bird Names*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2010.

- Keith-Falconer, Ion Grant Neville, y William Wright, editores. *Kalilah and Dimnah: Or the Fables of Bidpai: Being an Account of their Literary History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1885.
- Keller, John E., y Robert White Linker, editores. *El libro de Calila e Digna*, Madrid, CSIC, 1967.
- Kock, Theodor, editor. *Comicorum atticorum fragmenta*. Vols. 1-3, Leipzig, B.G. Teubner, 1888.
- Kühn, Carl Gottlob, editor. *Claudii Galeni opera Omnia*. Vols. 1-20, Leipzig, Knobloch, 1821-1833.
- Lacarra, María Jesús. *Cuentos Medievales. De Oriente a Occidente. Calila e Dimna. Sendebár. Libro de los engaños de las mujeres. Siete sabios de Roma*. Madrid, Biblioteca Castro, 2016.
- . “El ‘Exemplario’ contra los engaños y peligros del mundo: las transformaciones del Calila en Occidente”. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudios y edición*. Coordinado por Marta Haro Cortés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, págs. 15-41.
- Livrea, Henricus, editor. *Dionysii Bassaricon et Gigantiadis fragmenta*. Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1973.
- Martín Pascual, Lúcia. “Algunes consideracions sobre la relació entre les faules del Llibre de les Bèsties de Ramon Llull i l’original oriental”. *Catalan Review*, vol. 11, núms. 1-2, págs. 83-112.
- Migne, Jacques-Paul, editor. *Patrologia Graeca. Vol. 143: Ephraemius Chronographus, Theoleptus Metropolitae of Philadelphia, George Pachymeres*. París, Imprimerie Catholique, 1857-1866.
- Montiel, I. *Historia y bibliografía del “Libro de Calila y Dimna”*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Morcillo Expósito, Guadalupe, editor. *Fábulas. Astronomía*. Por Cayo Julio Higino, Madrid, Akal, 2008.
- Navarro Peiró, Ángeles. *Narrativa Hispano-hebrea (siglos X-XIII)*. Córdoba, El Almendro, 1988.
- Nicolau de Pács. *Doctrina moral del mallorquí en Pax autor del segle XV*. Editado por Gabriel Llabrés y Quintana. Palma de Mallorca, Felip Guasp, 1889.
- Niehoff-Panagiotidis, Johannes. *Übersetzung und Rezeption. Die byzantinisch-neugriechischen und altspanischen Versionen von “Kalila wa Dimna”*. Serta Graeca 18, Wiesbaden, L. Reichert Verlag, 2003.

- Pejenaute Rubio, Francisco, editor. *Historia de Alejandro Magno*. Por Quinto Curcio Rufo, Madrid, Gredos, 1986.
- Pellicer, Juan Antonio. *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles, donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano de la Sagrada Escritura, Santos Padres, Filósofos, Historiadores, Médicos, Oradores, Poetas, así griegos como latinos, y de otros autores que han florecido antes de la invención de la imprenta. Preceden varias noticias para las vidas de otros escritores españoles*. Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
- Puntoni, Vittorio, editor. *Directorium Humanae Vitae alias Parabola Antiquorum Sapientum*. Pisa, Ex Officina Nistriana, 1884.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina*. Vol. 3, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- . “Influjos tempranos en Europa de la fábula bizantina de origen griego e indio”. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, núm. 2, 1983, págs. 6-10.
- Rodríguez de Sepúlveda, Margarita, editora. *Biblioteca*. Por Apolodoro. Introducción de Javier Arce, Madrid, Gredos, 1985.
- Ruiz-Gálvez Priego, Estrella. “Calila e Dimna conte du Moyen Âge et récit primordial. La version castillane du XIII^e siècle et une possible lecture”. *Cahiers de Linguistique et Civilisation Hispanique Médiévale*, núm. 25, págs. 293-306.
- Rystenka, Aleksandr Vasilievich. *Parizskie spiski Stefanita i Ichnilata*. Odessa, 1909.
- Sánchez Hernández, Juan Pablo, editor. *Vidas Paralelas*, Vol. VII. Por Plutarco, Madrid, Gredos. 2009.
- Schrader, Carlos, editor. *Historia Libros I-II*. Por Heródoto. Introducción de Francisco R. Adrados. Traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1977.
- Schulthess, Friedrich, editor y traductor. *Kalila und Dimna. Syrisch und Deutsch*. Reimer, Berlin, 1911.
- Sjöberg, Lars-Olof. *Stephanites und Ichnelates. Überlieferungsgeschichte und Text*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962, págs. 264.
- Solá-Solé, Josep María. “El Calila e Digna castellano traducido del hebreo”. *Hispanica Judaica III*. Editado por Josep María Solá-Solé, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, Barcelona, Puvill, 1984, págs. 103-131.
- Stark, Sebastian G. *Specimen Sapientiae Indorum Veterum. Id Est, Liber Ethico-Politicus Pervetustus, Dictus Arabice, Kalila wa-Dimna Graece Stephanitēs Kai Ichnēlatēs*. Berlín, Rüdiger, 1697.

Stefou, Loukia. *Die neugriechische Metaphrase von Stephanites und Ichneutes durch Theodosios Zygomalas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.

Torres Esbarranch, Juan José, editor. *Biblioteca Histórica Libros IV-VII*. Por Diodoro de Sicilia, Madrid, Gredos, 2004.

Vian, Francis. “A propos de deux oiseaux indiens: l’orion et le catreus”, *Koinonia*, vol. 12, núm. 1, 1988, págs. 5-16.

———. Editor. *Les Dionysiaques Chants xxv-xxix*. Por Nonnos de Panopolis, Belles Lettres, París, 1990.

Sobre el autor

David Hernández de la Fuente es doctor en Filología Clásica e Historia Social de la Antigüedad. Ha sido investigador y docente en las universidades Carlos III de Madrid, Potsdam y UNED, y lo es actualmente en el Departamento de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación principales son religión y mitología griega (especialmente oráculos y pitagorismo), sociedad y literatura en la Antigüedad Tardía (Nonno de Panópolis, poesía y sociedad protobizantinas), tradición clásica e historia del platonismo (*Leyes* y neoplatonismo). Es autor, coautor o editor de más de una veintena de libros, entre los cuales destacan, como autor, *Oráculos griegos* (2008), *Vidas de Pitágoras* (2011), *Mitología clásica* (2015) y *El despertar del alma: Dioniso y Ariadna, mito y misterio* (2017). Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en revistas científicas. Ha recibido diversas distinciones nacionales e internacionales a su trayectoria de investigación: ayudas como la Beca Juan de la Cierva, la Alexander von Humboldt o la Ramón y Cajal, y premios como el Pastor de Estudios Clásicos o el *Burgen Scholarship Award*.

La colección Literatura de Quiosco en *Mnemosine*, *Biblioteca Digital de la Otra Edad* de Plata (1868-1936): hacia la redefinición del canon literario a través de metadatos

Dolores Romero-López

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

dromero@filol.ucm.es

José Luis Bueren Gómez-Acebo

Biblioteca Nacional de España, Madrid, España

joseluis.bueren@bne.es

Este artículo tiene un doble propósito: primero, se da a conocer la gestación y desarrollo de la *Biblioteca Digital Mnemosine de la Edad de Plata (1868-1936)*; después, se justifica la necesidad de crear la colección Literatura de Quiosco dentro de dicha biblioteca y se explica qué metadatos son necesarios para una catalogación especializada de obras con el fin de satisfacer los propósitos de investigación de cualquier docente y usuario. Gracias a esta investigación experimental, se puede concluir que la gestación de un modelo reconfigurable de metadatos es fundamental en la construcción de un canon literario abierto, dinámico y que se adapte a las necesidades específicas de los lectores.

Palabras clave: legado digital; biblioteca digital; colección digital; literatura de quiosco; modelado de metadatos; canon literario.

Cómo citar este artículo (MLA): Romero-López, Dolores, y José Luis Bueren Gómez-Acebo. "La colección Literatura de Quiosco en *Mnemosine*, *Biblioteca Digital de la Otra Edad de Plata (1868-1936)*: hacia la redefinición de canon literario a través de metadatos". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 61-91.

Artículo original. Recibido: 28/09/17; aceptado: 04/12/17. Publicado en línea: 01/01/19.



The “Literatura de Quiosco” Collection in *Mnemosyne, Digital Library of the Other Silver Age (1868-1936)*: Toward the Redefinition of the Literary Canon through Metadata

The objective of this article is twofold: first, to describe the origin and development of *Mnemosyne, Digital Library of the Silver Age (1868-1936)*; and, second, to justify the need to create the “Literatura de Quiosco” collection within that library. This involves explaining which metadata are necessary for the specialized cataloguing of works, in order to satisfy the research objectives of any professor or user. This experimental research makes it possible to conclude that the creation of a reconfigurable metadata model is fundamental for the construction of an open and dynamic literary canon adapted to the readers’ specific needs.

Keywords: digital legacy; digital library; digital collection; pulp literature; metadata modeling; literary canon.

A coleção “Literatura de Quiosco” em *Mnemosine, Biblioteca Digital de la Otra Edad de Plata (1868-1936)*: para a redefinição do cânone literário através de metadados

Este artigo tem um propósito duplo: primeiro, apresenta a elaboração e o desenvolvimento da *Biblioteca Digital Mnemosine de la Edad de Plata (1868-1936)*; depois, justifica-se a necessidade de criar a coleção “Literatura de Quiosco” dentro de tal biblioteca e explica-se quais metadados são necessários para uma catalogação especializada de obras com o objetivo de satisfazer os propósitos de pesquisa de qualquer docente e usuários. Graças a essa pesquisa experimental, é possível concluir que a elaboração de um modelo reconfigurável de metadados é fundamental na construção de um cânone literário aberto, dinâmico e que se adapte às necessidades específicas dos leitores.

Palavras-chave: biblioteca digital; cânone literário; coleção digital; legado digital; literatura de bolso; modelo de metadados.

BIBLIOTECA DIGITAL MNEMOSINE DE LA Otra Edad de Plata (1868-1936)¹ surge en el seno de dos grupos de investigación vinculados a la Universidad Complutense de Madrid y amparados por la subvención pública. El grupo ILSA (Ingeniería del Lenguaje Software y Aplicaciones)² se plantea la creación de una herramienta electrónica para importación y exportación de metadatos. Este reto reclama un campo de estudio, un periodo literario complejo, rico y diverso que se encuentra ya desarrollado en el grupo de investigación LOEP (Literatura de la Otra Edad de Plata).³ Investigadores de ambos grupos, a los que se suman doctorandos de informática y biblioteconomía, han sido capaces de desarrollar una biblioteca que constituye en sí misma un objeto de investigación.

El concepto Edad de Plata aplicado a la literatura surgió en 1963 de la mano de Antonio Ubieto, Juan Reglá y José María Jover quienes en su *Introducción a la historia de España* sostienen que

entre 1875 a 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional y un prestigio inaudito en los medios europeos. (798)

La Edad de Plata surge como calco mermado de otro concepto historiográfico: la Edad de Oro de la literatura española en la que destacan nuestros clásicos. No hay argumentación a favor o en contra de esta nomenclatura por lo que se puede suponer que se trata de una mera intuición histórica. Igualmente, la acotación temporal de la Edad de Plata ha planteado problemas historiográficos que no es momento de abordar aquí. Basta recordar que será José Carlos Mainer quien en 1975 propone la horquilla temporal de 1902 a 1939 para acotar la Edad de Plata, fechas que han venido siendo utilizadas como canónicas. Francisco Abad abundará sobre la fecha de 1902 como inicio de un cambio historiográfico en la literatura de este periodo (51-57). A día de hoy, Hernán Urrutia Cárdenas, entre otros, vuelven a abrir

1 Actualmente se puede consultar una versión beta de la biblioteca a través de la URL: <http://clavy.fdi.ucm.es/Clavy/?CollectionId=13>.

2 Véase ILSA. Research Group on Implementation of Language-Driven Software and Applications: <http://ilsa.fdi.ucm.es/ilsa/ilsa.php>.

3 Véase en la Universidad Complutense de Madrid, Grupo de Investigación La Otra Edad de Plata. Proyección cultural y legado digital: <https://www.ucm.es/loep>.

esa horquilla de la Edad de Plata hasta abarcar el periodo entre Repúblicas, 1968-1936. Será precisamente José-Carlos Mainer quien en su libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* canonicé el término y lo llene de contenido sin “pretender elaborar un manual exhaustivo ni una historia social de la cultura de un periodo” (9). Efectivamente en su volumen no estaban “todos los autores, ni están todas las obras...”, pero José-Carlos Mainer logró enhebrar con eficacia documentos hemerográficos que le permitieron articular los grandes temas de la Edad de Plata: la crisis ideológica del fin de siglo, la formación de los diferentes circuitos de lectura (el burgués reformista, el popular, los regionales), la ruptura del ideal modernista, la primera etapa del vanguardismo y los nuevos vientos artísticos que se columbraron en el horizonte histórico de 1930. En fin, José Carlos Mainer ha sentado cátedra con esta terminología desde la temprana fecha de 1968 y hasta la publicación de su extenso monográfico en el 2010, titulado *Modernidad y nacionalismo*.

¿Por qué interesa recordar este punto de partida? Porque para realizar una relectura de la Edad de Plata teóricamente coherente y metodológicamente abaricable es necesario asumir —para poder superarlo— el legado histórico vertido en formato papel desde principios filológicos e historiográficos. A día de hoy, el éxito de un término como Edad de Plata se debe a la articulación que se ha venido gestando a lo largo de estos cincuenta años. Por muy discutibles que puedan ser conceptos como generación del 98, generación del 14, generación del 27, modernismo, novecentismo, vanguardismo, etc., son términos que ayudan a comprender, articular, reconstruir la cultura española de finales del siglo XIX y primer tercio del XX.

Mnemosine abarca un periodo comprendido entre dos fechas cruciales de la modernidad histórica y literaria. La fecha de 1868 constituye el punto de partida ya que tras el Sexenio Democrático se desarrolla en España la novela realista, la poesía posromántica, modernista y simbolista, el teatro burgués y la zarzuela. La fecha de 1936 cercena las tendencias literarias modernas debido a la muerte, silencio o exilio de numerosos escritores. El corpus de textos literarios indexados en *Mnemosine* está circunscrito a la Edad de Plata, pero su objetivo es recuperar autores, temas y géneros que fueron cayendo en un olvido, injusto en la mayoría de los casos, al quedar excluidos del canon de la época. De ahí que se prefiera utilizar el concepto “Otra Edad de Plata” para distinguirlo de los textos y autores canonizados.

Como ya se ha demostrado en otro lugar (Romero-López, “Hacia”), la primera vez que se utiliza el rótulo “raros” como término crítico aplicado a la literatura española fue en 1863, cuando Bartolomé José Gallardo publicó su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Un siglo más tarde, en 1964, Homero Serís editó *Nuevo ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Ambos libros constituyen dos pilares, que muestran la preocupación del racionalismo ilustrado por recabar para la historia de la literatura todos los escritos, no solo los más “gloriosos”. Sin embargo, en *Mnemosine* no se encontrarán digitalizados volúmenes anteriores a 1868. Si es cierto que el doblete “raros y curiosos” ha hecho cierta fortuna —como se puede comprobar en el despliegue de referencias que ofrece el banco de datos de la Biblioteca Nacional de España para dicho término—, lo que interesa ahora no es tanto aquellos documentos que resultan “curiosos”, sino otros que se han “olvidado”. La crítica especializada utiliza el concepto “raros y curiosos” para libros y documentos de literatura antigua y moderna, mientras que el concepto “raros y olvidados” rescata de las sombras de la memoria autores y textos de literatura contemporánea, es decir, de los siglos XIX y primer tercio del XX. Así el concepto “raros y olvidados” tiene en la modernidad un significado cultural complejo referido no tanto a documentos de poca circulación o impacto, sino a aquellos que tienen una estética e ideología específicas, que no encajan en la Historia y el Canon. Es Federico Carlos Sainz de Robles quien defiende el marbete “raros y olvidados” para hablar de la literatura española del primer tercio del siglo XX. Primeramente, publica su libro *La novela corta española: Promoción de “El Cuento Semanal” (1901-1920)* (1959) en el que se recogen algunas de las novelas olvidadas más significativas. En 1971 y 1975 vuelve sobre el tema desde una perspectiva más historicista con *Raros y olvidados (la promoción de “El Cuento Semanal”).*⁴

A partir de la refundación terminológica de Federico Carlos Sainz de Robles aparecen otros estudios que abundan en la necesidad de releer a autores considerados “menores” de este periodo. La categoría se convierte en una etiqueta, en un cajón de sastre, en el que ir acumulando lo que el canon oficial ha ido dejando fuera. En los últimos lustros han sido bastantes

4 La investigación sobre la promoción de “El Cuento Semanal”, tan vinculado a la novela de quioscos, no ha dejado de dar frutos interesantes: Sainz de Robles, *La promoción*; Brigitte Magnien; y Íñiguez Barrena.

las investigaciones que se han publicado sobre géneros olvidados —como la novela teatral (Pérez Bowie), la novela de una hora (Galindo Alonso), etc.⁵— o autores considerados de segunda fila, pero que a lo largo de los años la crítica se ha ido acordando de ellos —como por ejemplo Eduardo Zamacois, (Cordero Gómez; Santonja), Alejandro Sawa (Correa Ramón; J. Fernández), Emilio Carrere (Riera Guignet), Carmen de Burgos (C. Núñez Rey), Llanas Aguilaniedo (Del Pozo; Clúa)—.⁶ Se ha venido utilizando la categoría “raros y olvidados” para reclamar la necesaria revisión del canon de la Modernidad y proponer así relecturas más abiertas, con nuevas voces —las primeras mujeres periodistas (Servén)— novedosos temas y géneros —fantasía infantil, espiritismo, eugenesia, ciencias ocultas, ciencia-ficción, novela de quiosco, novela cinematográfica (Bordonada; Romero-López, *Los márgenes*)— y nuevas relaciones literarias nacionales e internacionales (Romero-López, *Una relectura*).

La etiqueta de “raros y olvidados” en la literatura contemporánea española tiene, además, valor canónico colectivo: pretende sacar a la luz textos de diversa naturaleza que han sido relegados a un segundo plano por distintos motivos. Junto a autores arrinconados por ser considerados ideológicamente “raros”, aparece una larga lista de escritores, muy difundidos, de gran popularidad en la narrativa breve y en el teatro, que ingresan en el gremio de los “olvidados” simplemente porque su estética había caducado en 1939.⁷ Tras la muerte de Franco en 1975, los autores “raros” no volvieron a ser publicados y la mayor parte de ellos cayó en olvido. Las editoriales apostaron por el ímpetu expresivo de los jóvenes que venían luchando con fuerza por la libertad democrática. Es complicado resolver los problemas de “discontinuidad cultural” de los que habla Vicente Llorens (94-106). El tiempo pasa para todos y los paradigmas culturales evolucionan. La digitalización de textos y la idea de globalización que conlleva tienen nuevas propuestas para nuestra historia cultural.

5 Véase en la web la colección sobre Literatura Breve publicada en la Editorial csic.

6 Otras interesantes aportaciones son bibliográficas sobre raros y olvidados se pueden ver en el artículo de Dolores Romero-López, “Hacia la Smartlibrary”.

7 Cecilio Alonso demuestra cómo estos “olvidados” popularizaron modelos naturalistas y modernistas gracias a las series semanales de novelas cortas o a otros proyectos editoriales.

La novela de quiosco: un género de masas “raro y olvidado”

Entre los distintos motivos que se aducen para la exclusión de autores del canon durante la Edad de Plata hay aspectos biológicos (muerte prematura del autor o nacimiento fuera de nuestras fronteras), ideológicos (durante el franquismo se vieron excluidos del canon autores asesinados, muertos en prisión, exiliados, autoexiliados, silenciados...), genéricos (literatura escrita por mujeres⁸ o *queer studies*) y también estéticos e incluso de formato editorial.

La construcción de una literatura nacional está precedida por la evolución de las ideas y formas estéticas. La innovación puede resultar un factor tan adverso para el canon como el excesivo conservadurismo. El periodo histórico comprendido entre 1868 a 1936 está dominado por una pluralidad de estéticas, gobernadas por una norma de carácter sociológico: las clases cultas defienden una literatura minoritaria, selecta, preocupada por la forma y el estilo, es la “alta cultura”, acompañada de su formato-libro en papel de buena calidad; las clases populares serán arrastradas en masa por géneros valorados por su capacidad de entretenimiento y que utilizan un formato de edición en serie, de larga tirada y papel de bajo gramaje. Es la “cultura baja”, también llamada contracultura, subcultura o cultura de masas. Los conceptos de alta cultura y de contracultura han venido siendo revisados por la crítica internacional. Subcultura y contracultura aparecen como conceptos sinónimos en el libro de Fernando Savater y Luis Antonio de Villena *Heterodoxias y contraculturas* (1989) publicado en la colección Temas Clave de Salvat, y en el que se subvierte el valor de la contracultura en el Madrid de la Movida elevándola a categoría canónica. A partir de entonces, y empujados por la fuerza y el ascenso de los estudios culturales en las instituciones docentes occidentales, los investigadores se lanzan a revisar la Historia buscando en sus intersticios el valor cultural de lo censurado, lo maldito, lo prohibido, lo popular. La apertura de los estudios sobre literatura española hacia el ámbito cultural vino de la mano de Helen Graham y Jo Labanyi, quienes en 1995 editaron el volumen *Spanish Cultural Studies: the Struggle for Modernity*. El volumen presta atención especial a aquellos estilos de vida que han construido o deconstruido formas de identidad nacional (Giddens), regional, clase o género. Con posterioridad, Jo Labanyi

8 Son causa de exclusión femenina: 1) motivos educativos, 2) cuestiones sociológicas, 3) cuestiones estéticas, 4) cuestiones ideológicas (Romero-López, “Hacia”).

edita *Constructing Identity in Contemporary Spain* (2003), volumen en el que se compara la modernidad en España con una historia fantasmagórica porque los ensayos críticos de la cultura española se han limitado a analizar la *high culture* y han hecho invisibles (*ghostly*) aquellas otras zonas de la cultura que han sido interpretadas como objetos no legítimos de estudio: son los “subalternos”. Esa focalización histórica es debida a la mentalidad capitalista y competitiva que marca el éxito de una obra con sus ventas en los mercados. El Estado nación moderno impuso un modelo uniforme de cultura burguesa y todas las demás historias son supercherías propias de la imaginación popular. Jo Labanyi propone hacer la historia de los perdedores buscándola precisamente en la cultura popular o de masas que hasta ahora ha sido marginada o canibalizada.

A este proceso de revisión historiográfica, que permite enfoques más abiertos y culturales en la interpretación de la literatura de la modernidad, se han sumado dos nuevos retos: la digitalización de contenidos y los medios digitales de información y comunicación. En torno al año 2000 comienzan los grandes procesos de digitalización masiva de libros antiguos y modernos, lo que ha propiciado una renovación metodológica y teórica fundamental que aporta una nueva perspectiva en los estudios. El acceso a los libros de las bibliotecas nacionales y especializadas a través de Internet es hoy ágil e inmediato y podemos leer con gran facilidad libros de autores menores. La lectura de estos textos amplía y modifica el conocimiento previo que teníamos de la época e irá dando lugar a nuevos planteamientos críticos.

Así habían venido quedando fuera de la historiografía literaria de la Edad de Plata textos de estética naturalista,⁹ modernista,¹⁰ de tema erótico¹¹ (Zubiaurre), ocultista¹² y los bohemios.¹³ El canon literario sometió durante

9 Ha quedado olvidado el teatro naturalista que plantea conflictos morales y sociales de Manuel Linares-Rivas y Astray-Caneda, la novela costumbrista cargada de crítica social de Francisco Camba, Wenceslao Fernández Flórez y las novelas largas o cortas de Roberto Molina Espinosa.

10 Como por ejemplo los de Francisco Villaspesa Martín, muerto por causa natural en 1936 y que fue poeta, dramaturgo y novelista prolijo adscrito a la estética modernista durante toda su vida.

11 El caso más notable sería el de Felipe Trigo, quien después de ejercer durante años como médico rural, abandona su profesión por el éxito de sus novelas y pasa a disfrutar de una vida placentera entre el campo y la ciudad.

12 Mario Roso de Luna es hoy en día casi un desconocido y gracias a él se difundieron las doctrinas de Madame Blavatsky en España.

13 Bohemios fueron: Armando Buscarini García Barrios, Rafael Mesa y López, Eliodoro Puche, Alejandro Sawa, Pedro Luis de Gálvez, José Nakens, Emilio Carrere Moreno, José

lustros bajo su yugo los géneros más populares: las zarzuelas o comedias musicales, la literatura infantil o aquella que se difundió a través de la prensa, en los quioscos de prensa.¹⁴

La literatura vendida en los quioscos durante el primer tercio del siglo xx en España padece las características generales que sufren los textos literarios excluidos del canon (Ríos-Font 15-35)¹⁵ y que con anterioridad hemos clasificados como “raros y olvidados”: son textos populares, generalmente narraciones cortas, algunos de ellos escritos por mujeres, que no buscan la erudición sino el entretenimiento de las masas. Los estudios culturales han devuelto a la historiografía un necesario reposicionamiento del canon (en minúsculas) con valores de identidad incluyente (Leary y Tangney) que está permitiendo localizar, catalogar y estudiar los géneros de la literatura de masas para entender mejor el actual proceso de globalización cultural.

Los quioscos “surgen en las aceras de la ciudad, como construcción de urgencia para la venta de publicaciones” (Alemán Sainz 5). La literatura que allí se vende no suele tener el gran empaque que las conduce sin remedio a las bibliotecas. El interés bibliográfico por la literatura de quiosco data de los años setenta. Precursores son dos estudios: el de José María Díez Borque titulado *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria* (1972) y *Las literaturas de kiosko* [sic] de Francisco Alemán Sainz (1975). Este último introduce una clasificación internacional y ejemplos de la literatura anglosajona.¹⁶ José María Díez Borque analiza la literatura de quiosco como literatura de masas, tomando como referencia las publicaciones de la posguerra española. Hay que destacar las investigaciones de Gonzalo

Alfonso Vidal y Plana, Eugenio Muñoz Díaz, Antonio Rey Moliné [Dorio de Gádex], Ernesto Bark y Eduardo Zamacois.

- 14 Aquí habría que incluir aquellos escritores que colaboraron en el denominado “Cuento Semanal” (1907-1912): Pedro Mata Domínguez, E. Gómez Carrillo, E. Zamacois, R. Gómez de la Serna, R. Pérez de Ayala, A. de Hoyos y Vinent, L. Ruiz Contreras, José Francés, C. de Burgos, Cristóbal de Castro, José María Carretero, Álvaro Retana, Alfonso Vidal y Planas, Fernando Mora, Guillermo Díaz-Caneja, Vicente Díaz de Tejada, entre otros.
- 15 Wadda Font-Ríos basa su argumentación en las *Historias de la literatura* de Amador de los Ríos, Manuel Milá y Fontanals, Rodríguez Mohedano, Marcelino Menéndez y Pelayo, y José Rogelio Sánchez.
- 16 Partiendo de los cuentos de Edgar Allan Poe se adentra en los intersticios de la novela de policías, la novela negra, la criminal, la de espías, la de los ladrones de guante blanco, del oeste, de aventuras, de robinsones, de monstruos, de ciencia-ficción, rosa, radiofónica y de folletín.

Santonja (1989, 1993, 2000) quien desvela, analiza y edita textos de novela de quiosco de la Edad de Plata.

Los profesionales de las letras acogieron con recelo a los nuevos medios: periodismo, cine, radio (Fernández Flórez 38) porque implicaba escribir para una mayoría con la que no estaban familiarizados. Poco a poco caen en la tentación: Ramón Gómez de la Serna se dirigía diariamente a los radioyentes desde el micrófono instalado en su casa. El intelectual recela de los folletines. Si comparamos nóminas de escritores, notamos una relativa ausencia de los consagrados y una larga lista de “raros y olvidados”.¹⁷ La colaboración en las colecciones de quiosco tenía ventajas económicas y los consagrados que se prestan a publicar aducen que es una forma de elevar progresivamente el índice cultural y valorativo de los lectores. Sea quiosco callejero o garito de estación, la literatura que en ellos se vende no va dirigida a público especializado, ni existe circuito letrado (Sánchez García 241), quien dirige el gusto y la mercancía es el distribuidor. Frente a la variedad cambiante de títulos de las librerías, los quioscos ofrecen cierta homogeneidad del gusto estético.

La literatura de quiosco tuvo un enorme éxito en toda España durante el primer tercio del siglo xx (Martínez Marín 167). Encontramos volúmenes de las colecciones publicados en Alicante, Ávila, Bilbao, Cartagena, Gijón, Granada, Murcia, Linares, Madrid, Manresa, Melilla, Palma, Córdoba, Sabadell, Salamanca, San Sebastián, Sevilla, Valencia, Valladolid, Vigo y Zaragoza. Los géneros que se publican en estas colecciones son tres (Sánchez Álvarez-Insúa 373): las menos publicadas son de poesía,¹⁸ varias fomentan el teatro¹⁹ y la mayor parte pertenecen a la narrativa corta.²⁰ Llama la atención una cierta categorización temática según títulos de las colecciones. Junto a la popular colección de *El Cuento Semanal* (1907) de temática amplia, otras igualmente diversas son *Lectura Popular* (1907), *Folletín Semanal*

17 La lista es casi interminable: Antonio Quintero, Eduardo Portillo, Carlos Primelles, Augusto Martínez Olmedillo, José Antonio Vizcaíno, Fidel Vela, etc.

18 Algunos ejemplos de colecciones poéticas en quioscos son: *Los Grandes Poetas* (Librería Falums, 1924), *Poetas* (Imprenta Artística, 1920), *Poetas* (Gráfica Unión, 1928) y *Romances* (192?).

19 *Comedia Semanal* (1908-1909), *Teatro Fácil* (1915), *El Teatro Alegre* (1920), *Teatro Clásico Español* (1924), *Teatro Moderno* (1926), *Comedias* (1926-1928).

20 Algunos números de *La Novela de Hoy* están escritos en forma teatral y algunos autores de su nómina —Martínez Olmedilla, Blanco Fombona o Manuel de Castro Tiedra— compaginaron narrativa y teatro.

(1908), *Folletín* (1923-1928), *Lectura Semanal y Popular* (1925-1926), *Folletín Divertido* (1926), *Folletón* (192?), *Grandes Folletines* (1930), *Lecturas para Todos* (1932). Algunas colecciones tratan de aglutinar obras de autores canónicos como *Grandes Autores Contemporáneos* (1929-1932). Buena parte de las colecciones aluden a la brevedad de su narración: *Novela de Bolsillo* (1914-1916), *Novela Corta* (1918-1920), *Novela Chica* (1924-1925), *Novelita* (1925) y *La Novela Pequeña* (1926). Otras se anuncian aludiendo al momento de su publicación: *Novela del Domingo* (1923), *Novela del Jueves*, *Novela Semanal* (1924), *La Novela Mensual* (1924); o utilizan como reclamo el momento de la lectura: *Novela de Noche* (1924) y *Novela Nocturna* (1931). No son pocas las que optan por llamar la atención sobre el tiempo de la narración: *Novela de Ahora* (1907), *Novela de la Actualidad* (1923), *Novela Moderna* (192?), *Novela Actual* (1924), *Nuestra Novela* (1925) y *La novela nueva* (1926). Entre las colecciones que hacen uso de lo temático o genérico como reclamo en su título cabe destacar las de temática romántica,²¹ femenina,²² local,²³ otros contenidos,²⁴ género picaresco,²⁵ policíaco,²⁶ cómico,²⁷ fantástico,²⁸ de aventuras,²⁹ histórico,³⁰ misterio³¹ y géneros híbridos.³²

Las colecciones específicas que encajan dentro de la categoría de literatura de quiosco —ricas en su temática y prolíficas en número de ediciones— están siendo objeto y reclamo de la digitalización de textos. La era digital ha manifestado su interés por compilar los legados de la historia cultural.

21 *Cuento Galante* (1910), *Novela de Amor* (1920?), *Novela de la Emoción* (1935), *Novela Emocionante* (1929), *Novela Pasional* (1924-1925) y *Romántica* (1920).

22 *Novelas Femeninas* (1908), *Novela Femenina* (1920), *Novela de la Mujer* (1922) y *La Novela de la Modistilla* (192?).

23 *Cuento Madrileño* (1923), *Novela Española* (1921-1925), *La Novela Hispano-Americana* (192?), *Novela Mundial* (1926), *La Novela Salmantina* (1927), *La Novela Vasca* (1936), *La Novela Andaluza* (1931) y *La Novela Levantina* (1921).

24 *Novela para Todos* (1916), *Novela Obrera* (192?), *La Novela del chófer* (1920), *Novela Famosa* (192?), *Novela de La Libertad* (192?), *Novela Mimosa* (1920), *Novela Alegre* (1920), *Novela Exquisita* (1925), *La Novela Blanca* (1927), *La Novela Azul* (1928), *Novela de Lujo* (1929), *La Novela Errante* (1927), *Novela Libre* (193?), *La Novela Amarilla* (1930) y *Novela Ideal* (1936).

25 *La Novela Picaresca* (192?).

26 *La Novela Policiaca* (1931).

27 *Novela Cómica* (1918).

28 *Novela Fantástica* (193?).

29 *Biblioteca Acción* (191?) y *Aventuras* (1920), *La Novela Aventura* (1935).

30 *Novela Histórica* (1927).

31 *Novela del Misterio* (1922), *Novela Misteriosa* (1922) y *Novela de Misterios* (1931).

32 *Novela Ilustrada* (1905), *Novela Teatral* (1917) y *Novela Gráfica* (1922-1923).

La catalogación digital conjunta de las distintas colecciones de literatura de quiosco en España es hoy una realidad gracias al legado de Ricardo Donoso-Cortés y Mesonero Romanos (1900-1967)³³ que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de California Los Ángeles.³⁴ Este legado contiene 422 colecciones de novela corta, poesía y teatro que abarcan 10.500 volúmenes publicados entre 1900 y 1967, lo que muestra el notable dinamismo cultural que se genera en torno a la venta de literatura de quiosco, en el que intervienen tanto autores conocidos —Valle-Inclán, Jardiel Poncela o Gómez de la Serna...—, como otros de segunda fila y tercera fila. A pesar de que esta colección aún no está digitalizada sirve de modelo para buscar los títulos en otras bibliotecas digitales como *Hathi Trust*,³⁵ *Biblioteca Digital Hispánica*³⁶ o el *Internet Archive: Digital Library of Free Books*.³⁷

El modelado datos: de la digitalización masiva al diseño de los metadatos específicos

La generalización de los procesos de digitalización en las principales instituciones culturales occidentales ha puesto a disposición de los ciudadanos en general y de los investigadores en humanidades, en particular, una gran cantidad de contenidos cuyo acceso era antes mucho más complicado. El acceso a estos contenidos ha estado condicionado por las características de las instituciones que los han desarrollado (bibliotecas principalmente). Sus modelos descriptivos, sus sistemas de búsqueda y recuperación, su forma de presentar resultados y los servicios que ofrecen responden a sus necesidades y a sus posibilidades, que no coinciden necesariamente con las del mundo de

33 En la Biblioteca de la Universidad de California Los Ángeles está catalogada la colección Literatura de Quiosco Ricardo Donoso-Cortés y Mesonero Romanos (1900-1967). En el catálogo *Online Archive of California* se puede ver en qué consiste la colección: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt9t1nf91c/>. Véase la lista de títulos de dicha colección en “Collection 1855”: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt9t1nf91c/>

34 Recientemente el profesor Jeffrey Zamostny ha realizado una catalogación y un análisis minucioso del material que está depositado en la Universidad de California en el que se puede comprobar la riqueza de las colecciones de quiosco. Esta investigación titulada “La colección Ricardo Donoso-Cortés y Mesonero Romanos de la literatura de kiosco 1900-1967 (UCLA): presentación y catálogo” se publicará próximamente en *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*.

35 Véase: <http://www.hathitrust.org>.

36 Véase: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>

37 Véase: <https://archive.org/index.php>.

la investigación y la docencia. Por poner un ejemplo: la conceptualización “literatura de quiosco”, “Edad de Plata” o “raro y olvidado” es complicada llevarla a cabo en los catálogos de estas instituciones, aunque sus listados de materias muchas veces ayudan a localizar obras por criterios similares. Del mismo modo, ciertos datos que desde una perspectiva investigadora pueden ser relevantes, como el género de un autor, el precio de venta o el número de ejemplares de una tirada, difícilmente los encontraremos en un catálogo de biblioteca. Por último, determinadas herramientas o funcionalidades, como por ejemplo anexas comentarios críticos o trabajos sobre una obra, tampoco son objeto de particular interés para los centros de conservación, y sí pueden serlo, en cambio, desde una perspectiva académica.³⁸

Mnemosine pretende ser una biblioteca digital de acceso abierto que permita el modelado de datos de colecciones particulares (literatura de quiosco, literatura de ciencia-ficción, fotonovelas...) con el fin de apoyar la investigación y la docencia en el periodo de la Edad de Plata. El primer esbozo de *Mnemosine* está localizado en el servidor de la Biblioteca UCM que enlaza con las colecciones de la Biblioteca Digital *HathiTrust*.³⁹ En la búsqueda de textos realizada en el 2012 se fueron incluyendo los nombres, apellidos o seudónimos de los autores seleccionados y se localizaron un total de 2.873 textos digitalizados que corresponden con volúmenes publicados por los autores considerados raros y olvidados. De *Biblioteca Digital Hispánica*, el portal de acceso a las colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de España, proceden 2.448 obras de autores y un total de 1.017 títulos pertenecientes a mujeres escritoras.

Al margen de esta parte pública de *Mnemosine*, el proyecto se está desarrollando a partir de la herramienta *Clavy*. *Clavy*⁴⁰ es una RIA (Rich Internet Application) que sirve para importar, mantener y editar la información de colecciones de objetos digitales creando puentes entre repositorios digitales y que genera colecciones de objetos digitales enriquecidos. En ella se integrará *@Note*, una aplicación de anotación colaborativa.⁴¹ Ambas herramientas son

38 En España se puede consultar, entre otras fuentes el recolector *Hispana*, del Ministerio de Cultura. Otras bibliotecas con colecciones específicas son Dialogyca, Cervantes Virtual, BDISO, BIESES, BSF, Clarisel y PHEBO.

39 Véase: <http://biblioteca.ucm.es/hathitrust>.

40 Véase: <http://clavy.fdi.ucm.es/>

41 Véase: <http://a-note.fdi.ucm.es/>. Ambas herramientas han sido desarrolladas gracias a proyectos financiados por Google's Digital Humanities Award Program (2010-2012) y

desarrollos informáticos del Grupo de Investigación ILSA de la UCM.⁴² *Clavy* posibilita la importación, exportación y edición de registros desde múltiples formatos como MARC21⁴³ así como su integración en un modelo prediseñado de *Mnemosine* para su exportación a otros formatos compatibles como XLS y XML, u otros sistemas como *OdA*.⁴⁴ Como resultado, en la actualidad se han importado, a través de *Clavy*, a la base de datos de *Mnemosine* los metadatos de 4.000 objetos digitalizados procedentes de *HathiTrust* y de la *Biblioteca Digital Hispánica*. Como es lógico, los datos de estas dos fuentes se encontraban descritos en MARC21, siguiendo las reglas de catalogación bibliotecarias. Esta circunstancia ha dado lugar a un hecho esperable: en algunas ocasiones el modelo de datos de *Mnemosine* no ha requerido el nivel de detalle que se encuentra en el formato MARC21, y en otras, ha sido necesario incorporar datos que no se encuentran en dicho formato.

En la generación del modelo de datos de *Mnemosine* podemos, por tanto, distinguir tres fases:

1. El proceso de importación de datos: se toma la información bibliográfica procedente de los registros bibliográficos.
2. El proceso de adaptación de datos: implica cotejo, limpieza, borrado dentro de los datos importados. En esta fase se lleva a cabo el “mapeo” entre los elementos de MARC21 y los del modelo de datos definido para *Mnemosine*. Para ello, por tanto, es necesario contar ya con la definición de los elementos que compondrán dicho modelo de datos.
3. El proceso de enriquecimiento de datos: en esta fase un Técnico Especialista en Contenidos se encarga de “nutrir” las colecciones con los datos específicos de autores y obras.

Hay que tener en cuenta que estos tres procesos deben conducir a la consecución de un objetivo último que es favorecer la búsqueda y recuperación de la información con fines docentes y de investigación.

por el Proyecto de la Fundación BBVA (2014-2016) para Humanidades Digitales.

42 Véase: <http://ilsa.fdi.ucm.es/ilsa/ilsa.php>.

43 Para registros bibliográfico véase el formato MARC21 (<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Marc21/>). Otros modelos son: Dublin Core, Dublin Core Cualificado y Europeana Semantic Elements. Para la descripción de la estructura de un documento digital el modelo de metadatos es METS. Para la descripción con fines de preservación se emplean los elementos descritos en el diccionario de datos PREMIS.

44 Véase: <http://www.campusmoncloa.es/es/noticias/un-software-cientifico-para-descubrir-el-patrimonio-academico/165/>.

La importación de datos no tiene por objeto solo el ahorro de tiempo que implicaría teclear toda esa información. Partir de la información que las bibliotecas institucionales ofrecen en sus catálogos favorece la “normalización” en la forma de completar los campos, especialmente en el caso del nombre de los autores. Los catálogos de autoridades de persona de las bibliotecas permiten mejorar la identificación.

Como se ha dicho, para el proceso de adaptación de datos es necesario contar ya con el modelo de datos teórico de *Mnemosine*.⁴⁵ A continuación se va a resumir los principios que han guiado la configuración del modelo de datos teórico de *Mnemosine*. Estos principios son los mismos que guían la incorporación de los elementos que se describen más adelante para la definición de la colección Literatura de Quiosco.

Principios para la creación del modelo de datos de *Mnemosine*:⁴⁶

a. El modelo debe ser extensible, es decir, que permita incorporar nuevos elementos de descripción. Por ejemplo, en un principio no se considera necesario distinguir el “género” de un autor, pero quizá dicho requisito surja según progrese la investigación. La herramienta informática (en este caso *Clavy* y *OdA*) debe soportar la extensibilidad de los datos.⁴⁷

b. El modelo debe estar estructurado. XML es un estándar de facto para el intercambio de información. Si queremos que nuestros datos se puedan convertir a otros modelos y que sean “interoperables” deben poder ser expresados en XML.

c. Como se ha dicho más arriba, hay que fomentar la normalización y el empleo de estándares en todo el proceso. Esto es fundamental porque es

45 Este proceso es objeto de una tesis doctoral en la actualidad.

46 Estos principios se recogen con más detalle en ISO, “Construcción de un esquema de metadatos — Por dónde empezar”: <http://www.arxiv.org/index.php/documents/documentacio-1/normativa-tecnica-1/506-tec-isotc46sc11-n8001-constr-esq-metad-es-1/file>; y en “Norma UNE-ISO 23081-1:2008 Información y documentación—Procesos de gestión de documentos – Metadatos para la gestión de documentos—Parte 1: Principios”. También puede leerse el siguiente apartado: “Norma UNE-ISO TS 23081-2:2008 Información y documentación—Procesos de gestión de documentos – Metadatos para la gestión de documentos—Parte 2: Elementos de implementación y conceptuales”.

47 La creación de un modelo de datos no debe considerarse un proceso cerrado nunca. Ningún gran sistema descriptivo está cerrado (ni las reglas de catalogación tradicionales de las bibliotecas, ni los modelos de metadatos más modernos como Dublin Core, Europeana Semantic Elements, MARC, FRBR u otros). Esto es así porque las formas de acercamiento a la realidad que se describen pueden cambiar, tanto en lo que se refiere a la descripción como a la forma de acceso a ellas.

la manera de asegurar que los metadatos de *Mnemosine* y sus colecciones serán interoperables (Miller 122). La normalización afecta a todo el proceso de modelado, tanto en la parte descriptiva como en la tecnológica, donde es imprescindible utilizar tecnologías abiertas y estandarizadas (Li 34). Los diferentes elementos que se eligen para describir los recursos deben formar parte siempre que sea posible de vocabularios ya existentes para que, cuando otros sistemas interpreten los datos, se haga partiendo de vocabularios conocidos.

d. Su diseño debe ser compatible con los principios de la web de datos enlazados. Esto no es algo complejo en sí mismo porque esta web parte de un modelo conceptual sencillo basado en entidades y relaciones. El empleo de URIS y de RDF (con su estructura sujeto — predicado — objeto) no representa ningún obstáculo a la hora de expresar la información como sea necesario y, sin embargo, suponen grandes ventajas en dos terrenos: la incorporación de datos externos y la interoperabilidad de nuestros propios datos.

El lenguaje RDF (como ocurre con XML) permite utilizar cualquier vocabulario que se quiera (o se necesite). En este sentido, para el desarrollo de *Mnemosine* o para expresar la colección Literatura de Quiosco se puede partir de cero definiendo los elementos (clases, en terminología RDF) que se van a necesitar y las relaciones (propiedades) entre dichos elementos. Es posible, por tanto, crear una ontología única y singular. Sin embargo, para la creación de esta ontología es preferible reutilizar en la mayor medida posible vocabularios existentes y definir el menor número estimable de elementos propios. El empleo de vocabularios normalizados y extendidos favorece que el resto de los sistemas “comprendan” nuestro modelo de datos (nuestra ontología), en la medida en que reutilizamos clases y propiedades que se emplean habitualmente. Algunos de estos vocabularios ya existentes que pueden ser de utilidad para la definición de nuestra ontología son: 1) Web Ontology Language (OWL),⁴⁸ 2) Requisitos Funcionales para los Registros Bibliográficos (FRBR),⁴⁹ 3) Friend of a Friend (FOAF),⁵⁰ 4) Dublin Core.⁵¹ En el ámbito de los datos enlazados, como ya se ha señalado, el empleo de

48 Véase: <http://www.w3.org/2007/09/OWL-Overview-es.html>

49 Véase: <http://metadataregistry.org/schema/show/id/5.html>

50 Véase: <http://www.foaf-project.org/>

51 Véase: <http://dublincore.org/>

vocabularios ya existentes presenta la ventaja de, además de ahorrar tiempo, favorecer la futura reutilización de la información de nuestra base de datos.

Más allá de los principios generales seguidos, el modelo de datos que se ha implementado en *Clavy* hasta el momento solo recoge dos clases —personas y obras— entre las que se establecen diferentes relaciones —es autor de; es traductor; editor, etc.—. En el futuro será necesario, sin duda, ampliar el número de clases (y de relaciones) para dar cabida a la descripción más precisa de sus colecciones.

Clavy es un sistema de datos experimental, concebido a partir de las ideas de Oda,⁵² que permite integrar fuentes externas, reconfigurar las estructuras de las colecciones y volcar el resultado sobre otros sistemas (Rivera Vélez 67). Así mismo, *Clavy* proporciona un sistema básico de visualización, edición y navegación. *Clavy* permite la importación de datos de fuentes externas —por ejemplo, *HathiTrust*, *Biblioteca Digital Hispánica*, *Europeana*, *Library of Congress*...— a través de los modelos compatibles de importación de datos bibliográficos como MARC21 y otros estándares de intercambio de datos como son XML y XLS. A la hora de crear el modelo, hay que tratar de identificar los metadatos y de establecer correspondencias entre nuestros campos y los de las diferentes bases de datos con el fin de poder incorporar esa información (Bhowmick). Ese proceso de incorporación de información debe ser, en la medida de lo posible, “automático” y, en ese sentido, es necesario contar con la tecnología porque la posibilidad de importar datos de otros sitios es algo que escapa a lo meramente teórico y requiere desarrollos técnicos. Los *datasets* resultantes de los datos extensibles de *Mnemosine* se deben poder exportar a otras colecciones digitales con el fin de permitir la afluencia masiva de datos. *Clavy* permite la selección de datos que se deseen exportar. En un futuro próximo se integrará en *Clavy* un buscador avanzado, que ampliará el actual buscador simple y que permitirá la búsqueda cruzada de datos. Por otra parte, se ha desarrollado la herramienta digital *@Note*⁵³ que permite cargar libros digitalizados y llevar a cabo actividades de anotado de modo colaborativo. Está proyectada la incorporación del motor de anotado

52 Véase Fernández Pampillón: <http://www.campusmoncloa.es/es/noticias/un-software-cientifico-para-descubrir-el-patrimonio-academico/165/>

53 El Grupo Leethi, encabezado por la doctora Sanz Cabrerizo, y el Grupo ILSA, con Joaquín Gayoso-Cabada y José-Luis Sierra han desarrollado *@Note*, una herramienta de anotación colaborativa (Gayoso et al.; Sanz; L. Núñez).

@Note en *Clavy* lo que permitirá añadir al modelo la posibilidad de anotar los recursos, libros, deseados para nuestras fichas ampliando la versatilidad de la herramienta en los procesos de investigación o docencia.

Teniendo en cuenta todo esto se han modelado dos fichas de “Metadatos Estables” en *Mnemosine*: Modelo de Ficha-Autor y Modelo de Ficha-Obra.⁵⁴ En una biblioteca esta distinción se establece fundamentalmente con la intención de evitar errores de identificación en la autoría de las obras y para poder agrupar todas las obras de un mismo autor. La finalidad es ofrecer al usuario una ficha “enciclopédica” y, por tanto, especializada. La incorporación de “Metadatos Específicos” a la colección Literatura de Quiosco debe seguir los mismos principios teóricos del modelado general, pero también debe contener ciertas especificidades, permitidas gracias a la “extensibilidad” de modelado que permite *Clavy*.

Los metadatos específicos de la colección de Literatura de Quiosco

Más arriba se han mencionado los principios generales que se deben seguir a la hora de definir un modelo de datos para un conjunto documental. Este proceso, en todo caso, parte de un conocimiento previo sin el cual nada es posible: su contextualización histórico-cultural. Para definir una serie de elementos que permitan la descripción de la colección Literatura de Quiosco es fundamental partir de un análisis de esa contextualización y del estado de la investigación con el fin de que el modelo sirva a los propósitos de buscar y encontrar información, así como favorecer la docencia y la investigación. El modelo de datos debe tener presente en todo momento para qué se definen los objetos (por eso es diferente el modelo de una biblioteca tradicional y de una biblioteca como *Mnemosine*).

Hay que tener en cuenta ciertos hechos literarios, históricos y culturales para el modelado extensivo y específico de metadatos para la colección Literatura de Quiosco. Nuestra colección debería superar mediante el diseño de los metadatos uno de los debates más productivos que existen en la actualidad sobre la literatura de quiosco. Algunos críticos como Díez

54 Con el fin de no recargar con anexos este artículo, se puede consultar un modelo básico de esta biblioteca que se publicó en el 2012 en los E-print de la UCM: http://eprints.ucm.es/23059/1/MemoriaNemosine_Romero.pdf.

Borque, basándose en una visión estereotipada de la industria cultural, han venido defendiendo una serie de principios para la literatura de masas entre los que destacan: 1) los fabricantes de productos culturales de masas lanzan al mercado productos cuya capacidad informativa se ha venido considerando mínima; 2) el lector de literatura de quiosco siempre espera la misma estructura que destaca por su simplicidad; 3) la cultura de masas exige una practicidad de sus productos; 4) se genera un discurso narrativo que contiene personajes-tipo, relaciones entre los personajes y conflictos estereotipados; y 5) el lector siente necesidad de información, pero se le ofrece solo una apariencia de variedad. Parece existir un patrón narrativo aceptado por autores-empresarios-lectores, con lo cual la capacidad valorativa de los destinatarios cae dentro de una cierta sumisión a las normas impuestas desde afuera. Es satisfactorio detectar, desde la perspectiva de la crítica actual, que hay una gran variedad temática en las colecciones y una enorme diversidad ideológica y estética (Zamostny, “Pimping” 65). Los metadatos que se recogen en la ficha de la colección deben reflejar esa ambivalencia: la repetición de ciertas fórmulas y la variación temática, genérica e ideológica.

La literatura de masas, como contraliteratura, sirve para introducir lo popular en el campo de lo literario como un factor de exotismo cultural. El pueblo ha sido visto como 1) “creador o custodio de valores”, 2) “como lo contrario y revelador de la sociedad visible”, 3) “como un modo específico de conocimiento”⁵⁵ (Mouralis 129). Los caballos de batalla de la cultura de masas son: alienación y manipulación. La minoría aliena y manipula a la mayoría. La manipulación aumenta en la medida que aumentan las posibilidades de consumo, lo cual está muy vinculado al desarrollo de las ciudades. El consumo impulsa a acumular. Los objetos acumulados se cargan de sentido social y comienzan a presionar y a limitar al individuo en cuanto que supone una normativa social. Por ello en el modelado deben figurar conceptos como lugar de publicación (generalmente ciudades grandes), números de cada serie y número de ejemplares por tirada, datos que permitirían la estimación de ejemplares vendidos (Rueda Laffond 207). La veneración del público lector tanto al objeto-novelita como a los personajes y hechos narrados incrementa el consumo de ejemplares, ya que al lector se le permite satisfacer —en el plano de la ficción— los problemas de su existencia real.

55 Original: 1) “créateur ou dépositaire de valeurs”, 2) “peuple, comme envers et révélateur de la société visible”, 3) “le peuple comme mode spécifique de connaissance”.

Teniendo en cuenta estas ideas, el diseño de los metadatos específicos de la colección Literatura de Quiosco para la docencia y la investigación debe implementar en la “Modelo de Ficha-Obra” los siguientes datos:⁵⁶

Metadatos específicos relacionados con la edición

1. Título de la colección: se trata de dar a conocer el conjunto de textos bajo un mismo título publicados en una imprenta o editorial concreta en un momento dado, tal y como se han registrado más arriba.

2. Responsable intelectual de la colección: Eduardo Zamacois es el fundador de *El Cuento Semanal*, revista de 24 páginas con varias ilustraciones y una caricatura del autor en la cubierta, dedicada a la publicación de novelas cortas inéditas de españoles contemporáneos. Eduardo Zamacois (Santonja, *La insurrección* 15) como empresario de la idea se erige en una minoría intelectual que inventa una fórmula de éxito estético y económico que es un reflejo de la literatura culta. Artemio Precioso decide hacer lo mismo con *La Novela de Hoy*.

3. Número dentro de la colección: hay colecciones que tienen más números que otras. Esto refleja el éxito de público que cada una de ellas tiene.

4. Número de ejemplares de la tirada: por igual motivo es interesante buscar y anotar el número de ejemplares que tiene cada tirada. *La Novela de Hoy* alcanzó tiradas de hasta 60.000 ejemplares (García Martínez 234).

5. Día de salida a venta: se trata de un factor cronológico esencial para determinar la sociología de la lectura. *El Cuento Semanal* siempre salía los viernes. Así se fidelizaba al público lector.

6. Periodicidad: habría que modelar también si la serie de narraciones tenía una periodicidad semanal, quincenal, mensual, bimestral, trimestral, semestral o anual. *Novela de Noche*, por ejemplo, aparecía cada quince días. *Cosmópolis*, revista con información de España y el extranjero, se publicaba cada mes.

7. Puntos de venta: se trata de venta en quioscos de prensa. Necesitamos más investigación al respecto porque se puede comprobar dónde estaban

56 Para la elaboración de esta ficha se han tenido muy en cuenta las características que ofrece Díez Borque en su libro sobre *Literatura y cultura de masas* (1972). Hay datos generales en la ficha de *Mnemosine* que aquí no se tienen en cuenta.

ubicados dichos quioscos. Lo que resulta más difícil es saber qué novelas se vendían en unos quioscos o en otros o si había un reparto igualitario.

8. Precio: el precio del folletín permite que hasta las clases más humildes de la sociedad puedan leer. *El Cuento Semanal* tenía un precio fijo de 30 módicos céntimos.

9. Características del formato impresión: las obras de las colecciones de quiosco se suelen imprimir con letra más grande de lo común y con mayor interlineado. En las narraciones predominan los diálogos. Esto es así porque la lectura tiene que resultarle fácil y asequible para todos los públicos. El libro se convierte en objeto de consumo, se exhibe y ha de llamar la atención del viandante: la portada ha de tener colores vivos, el tema debe ser novedoso y debe optar por una imagen unitaria. Todos los folletos de una serie miden lo mismo y tienen más o menos el mismo número de páginas (unas 128), lo que implica una lectura ágil y la necesidad de renovación del producto.

Metadatos específicos relacionados con el contenido

1. Subgénero: el inventario de novelas de quiosco, o novela popular o de masas, que en este contexto son sinónimos, desarrolla un circuito cultural bajo el que se destacan los siguientes subgéneros narrativos la novela rosa: fotonovela, folletín, novela del oeste, policíaca, de aventuras (agente secreto, bélica, espionaje, aventuras espaciales), ciencia-ficción, terror, sobre cine, sobre deporte... Cada género incluye un número determinado de colecciones, de periodicidad fija, precio fijo, un formato fijo y un contenido estereotipado.

2. Otros géneros: un aspecto interesante es que en estas colecciones figuran prólogos de otros escritores o entrevistas como en el caso de *La Novela de Hoy*, que incorpora este género periodístico en el preámbulo de cada novela.

3. Personajes-tipo: el fin utópico de los *mass-media* sería la homogenización universal de la cultura, destruyendo las peculiaridades propias y privativas de cada grupo étnico y de cada individuo. En estas novelas pioneras de los *mass-media* todavía no se percibe personajes arquetipos universales. Pero en cada subgénero surgen personajes tipos: en el subgénero de novela rosa, por ejemplo, como subliteratura que consumen las mujeres, los protagonistas suelen ser solteros, de distinta clase social, para dar lugar a la oposición familiar. La boda es el colofón. Hace falta generar más investigación que

nos permita delinear los personajes-tipo (masculino y femenino) de cada género. La novela de aventuras supone una sucesión de hechos basada en personajes estereotipados (bueno/malo).

4. Conflicto: muchos de los conflictos se derivan del subgénero al que pertenecen. Lo sentimental es la característica fundamental de esta literatura de masas. Así, celos, adulterio, amor, robo, miedo, ocultamiento, huida, libertad, lucha, enfrentamiento... son las pasiones básicas. Lo sentimental es característica medular de la cultura de masas. Los productos de masas tienden a provocar emociones en lugar de sugerirlas, es decir, en lugar de simbolizar la emoción, la dan realizada y consumible.

5. Estructuras narrativas: la relación dialéctica entre tensión y desenlace es una constante en toda obra hasta llegar al caso en que el peor folletín⁵⁷ acaba por crear falsas tensiones y falsos desenlaces. La estructura está condicionada por la demanda del mercado: se llegan a despreciar exigencias de la trama a cambio de necesidades nacidas de la función de consolación. Los *mass-media* influyen sobre la novela en el estilo claro, la linealidad argumental, estructuras que se pliegan a la intriga por entregas, la imagen novelada (fotonovelas⁵⁸ y comics...) acompaña a la narración, el narrador omnisciente, el tiempo presente de los acontecimientos. Estos rasgos deben tenerse en cuenta en la modelación de los metadatos con el fin de sacar estadísticas fiables sobre sus usos atendiendo a los géneros. En la novela de aventuras predomina la acción sobre la narración: puñetazos, disparos, viajes... El autor repetirá una señal hasta el infinito sirviéndose de patrones estandarizados.

6. Espacio narrativo: en la novela de aventuras la ambientación espacio-temporal ofrece diversas localizaciones. Pero existen en estas novelas también referentes inmediatos que podremos anotar con la herramienta @Note

57 Folletín y el fascículo encuadernable se apoyan en los mismos supuestos externos: afición innata del hombre a coleccionar, tensión por la ruptura que aviva el deseo de adquisición y facilidad adquisitiva por tratarse de venta a plazos.

58 No hay diferencias de contenido respecto a la novela escrita, solo se diferencia en cuanto al soporte de la comunicación: publicación lineal de fotografías. No necesita de la descripción, ni la narración, sino solo de lo puramente coloquial, de lo que dicen los personajes fotografiados. Le falta el movimiento y el tiempo, suplidos por la fotografía. No tiene nada que ver con el *comic*. El *comic* tiene penetración, interpretación, presentación intencional, en cambio en la fotonovela la imaginación se va agotando como las palabras. El puro ver sustituye al leer e imaginar.

y posicionarla con Google Maps mediante su sistema de geolocalización. Esta posibilidad merece un capítulo aparte.

7. Tiempo narrativo: igualmente se podrán anotar referencias al tiempo narrativo, que se adaptará posiblemente al género.

Metadatos específicos relacionados con el público

1. Edades del público: estos metadatos pueden discriminar entre, literatura infantil,⁵⁹ adolescente y de adultos.

2. Género del público: se puede discriminar con metadatos el género al que van destinadas las colecciones (hombre/mujer o ambos). Este punto quizá resulte controvertido de momento. Hay que seguir desarrollando investigación al respecto. Sin embargo, parece que, simplemente ateniéndonos al gusto temático, existen colecciones más cercanas a la sensibilidad femenina (novela pasional, romántica, novela de la mujer...) mientras que otras como novela policiaca, novela picaresca, Biblioteca Acción podrían considerarse, en principio, más del gusto de un lector masculino.

3. Sociología del gusto: desde el punto de vista sociológico la literatura de quiosco va dirigida a los sectores menos favorecidos económicamente, menos satisfechos psíquica y físicamente, por lo que necesitan subproductos culturales gratificantes. El beneficio es el motor y la justificación de la cultura de masas. El sector dominante ha descubierto las pingües ganancias que pueden obtenerse creando y estimulando la mentalidad de consumo y facilitando sin cesar productos que satisfagan esta necesidad. El lector no debe encontrar ningún obstáculo que vencer: ni el valor económico, ni la comprensión del texto. Estamos ante el gusto encadenado al consumo. El lector se reconoce en la obra.

Hacia la redefinición de canon literario a través de los metadatos

El canon literario ha sido objeto de enconados debates entre aquellos que defienden el canon de valores universales y otros que prefieren buscar las relecturas literarias a través del canon alternativo (Romero-López,

59 El semanario infantil *El perro, el ratón y el gato*, bajo la dirección de Pedro Sáinz Rodríguez, sería un buen ejemplo.

“Aproximación”). En el siglo XXI el concepto Edad de Plata, al mismo tiempo que termina canonizándose en términos didácticos, inicia una doble vía de enriquecimiento: 1) los estudios culturales y poscoloniales cuestionan como eje único de articulación del periodo las mejores obras de los grandes autores, principalmente creadores masculinos; y 2) la digitalización masiva de contenidos a la que se van sumando progresivamente bases de datos, colecciones, museos, archivos, bibliotecas específicas (Lesk; Zhang), nuevas herramientas y aplicaciones electrónicas que están dando lugar a un significativo cambio que afecta tanto a la investigación (Bembenik) como a la didáctica en los distintos niveles (Romero-López, *Los márgenes*).

Fruto de esa evolución del concepto de canon literario, la recuperación digital de metadatos a través de búsquedas cruzadas ofrece una alternativa eficaz a la hora de repensar la historia digital de la literatura. En el caso de *Mnemosine* la variedad de metadatos incorporados tanto a la Ficha-Autor como a la Ficha-Obra ha dado lugar a la visualización de diez colecciones que marcan una relectura alternativa de la Edad de Plata: 1) Mujeres intelectuales, 2) Literatura infantil, 3) Madrid en la literatura, 4) Traductoras en la Edad de Plata, 5) Muertos en el conflicto, 6) Autores en el exilio, 7) Protociencia-ficción, 8) Diálogos literarios, 9) Literatura de quiosco, y 10) Muertos en el exilio. Estas colecciones especializadas muestran el potencial del modelo propuesto, pero aún no revelan la necesaria configuración orgánica de todos estos datos, labor que se pretende llevar a cabo en el futuro inmediato. No estamos ante los modelos altamente visuales propuestos por el profesor Moretti y su equipo de investigación (2007, 2015, 2016). Las colecciones de *Mnemosine* son generadas por especialistas en la Edad de Plata, capaces de cumplimentar con toda precisión los metadatos requeridos en cada colección. De momento no se pretende visualizar gráficos con lecturas distantes de los textos, sino crear colecciones específicas cuyos datos revelan las grandes tendencias literarias del canon alternativo de la Edad de Plata: mujeres escritoras, nuevos géneros literarios, literatura de masas, etc. Los datos específicos de la colección Literatura de Quiosco permitirán la búsqueda simple y avanzada de datos cruzados que darán lugar a una recuperación de la información más selectiva, mejor dirigida. Si se asocia “Título de la colección” y “Obras”, saldría un listado de obras asociadas a cada una de las colecciones. Si le asociamos otras informaciones como “Responsable”, “Fechas”, “Periodicidad”, la casuística podría dar lugar a datos muy interesantes

desde el punto de vista de la sociología literaria. Pensar con la lógica de los datos enlazados facilita la comprensión del modelo. La información sobre “Colección” no es ya un dato que hay que rellenar en un formulario relativo a una obra, sino una entidad con determinadas propiedades (ser precedida por; tener una periodicidad, estar dirigida por...), una de las cuales consiste en estar compuesta por una serie de obras. Más arriba se mencionaba que en *Mnemosine* se había optado por dos tipos de entidades: autores y obras. En el momento en que se adopte el modelo de datos enlazados este esquema se sustituirá por la red de elementos y relaciones que subyacen al mismo. La búsqueda en la base de datos permitirá realizar búsquedas cruzadas complejas, por ejemplo:

Búsqueda: autor + mujer -> título + colección de quiosco, daría como resultado títulos de obras con las colaboraciones de mujeres en una o en varias de las colecciones.

Búsqueda: autor + mujer -> título + colección de quiosco + fecha de publicación indexada cronológicamente, daría como resultado datos estadísticos sobre la incorporación de la mujer a la vida cultural.

Otra hipótesis de trabajo lo constituiría la búsqueda procedente del cruce de los datos: autor + mujer -> título + colección de quiosco + precio, que se podría comparar con autor + hombre -> título + colección de quiosco + precio, con el fin de poner en evidencia que las colecciones destinadas a mujeres se vendían a más bajo precio que aquellas cuyo público consumidor eran fundamentalmente hombres. Esta hipótesis teórica podría dar lugar a un novedoso artículo sobre sociología literaria y consumo de literatura de masas.

Las búsquedas de un modelo de datos enlazados pueden crear diversidad de lecturas que generan un gran potencial innovador para el canon literario y que pueden convertirse en trabajos universitarios de notable creatividad y, por tanto, con gran impacto social y cultural. Las posibilidades de búsqueda y recuperación estarán siempre determinadas por el modelo de datos y por el grado de calidad de los mismos. En el caso de un modelo complejo como el que se describe, si se llega a contar con registros bien descritos, las posibilidades de explotación de la información son tantas como podamos imaginar. Conseguir este modelo bien definido y estos datos de calidad es el primer paso para lograr el objetivo de facilitar la investigación y la docencia.

Conclusión

La biblioteca digital *Mnemosine* permite el desarrollo de competencias, destrezas y actividades que tienen que ver con la reutilización de catálogos de bibliotecas y el desarrollo de nuevas herramientas digitales, las cuales permiten la reinterpretación dinámica de la historia digital de la Edad de Plata. *Mnemosine* es una biblioteca digital en estado *beta* que permite la experimentación con datos y metadatos específicos de textos raros y olvidados pertenecientes a la Edad de Plata de la literatura española. Como biblioteca reconfigurable se pone a disposición de cualquier investigación que necesite un modelado de metadatos específicos, capaces de generar búsquedas cruzadas. Como ha quedado demostrado en este artículo, la colección Literatura de Quiosco es un buen campo de desarrollo de datos específicos. Esta biblioteca digital pretende ser un espacio de experimentación tanto a partir de su esquema de datos como de sus redes semánticas interoperables capaces de generar nuevas preguntas y nuevos modelos de interpretación de los textos literarios. Dicho esquema de datos permite la gestación de un canon literario basado en datos enlazados que se adapta a las necesidades de usuarios especializados. *Mnemosine* pone de manifiesto que la investigación ha de ser colaborativa, deben contribuir equipos de investigación nacionales e internacionales formados por informáticos, filólogos y bibliotecarios. Un reto de nuestra investigación es convertir *Mnemosine* en una *smartlibrary* que permita alcanzar los siguientes objetivos: 1) simplicidad en el acceso a bases de datos, herramientas y recursos. 2) Motivación para búsqueda basada en contenidos específicos de la Edad de Plata; esta motivación es el verdadero vector del conocimiento, el que estructura la calidad de los registros y la adecuación de los resultados. 3) Accesibilidad a dichos resultados a través de la Web Semántica. 4) Reestructuración de resultados expuestos en un *scriptorium* en el que se pueden enriquecer con herramientas digitales específicas. 5) Transferencia de los nuevos objetos digitales a la comunidad global permitiendo un nuevo planteamiento de los datos históricos y de la textualidad literaria.

Obras citadas

Abad, Francisco. “1902 y la Edad de Plata de la cultura española”. *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de*

- octubre de 1995. Editado por Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, págs. 51-57.
- Alemán Sainz, Francisco. *Las literaturas de kiosko*. Barcelona, Planeta, 1975.
- Alonso, Cecilio. "Sobre la categoría canónica de 'raros y olvidados'". *Anales de Literatura Española*, núm. 20, 2008, págs. 11-38.
- Bembenik, Robert. *Intelligent Tools for Building a Scientific Information Platform Advanced Architectures and Solutions*. Heidelberg, Springer, 2013.
- Bhowmick, Sourav S., Josef Küng, y Roland Wagner, editores. *Database and Expert Systems Applications 20th International Conference*. Heidelberg, Springer, 2009.
- Bordonada, Ángela Ena, editora. *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898 1936)*. Madrid, Editorial Complutense, 2013.
- Cordero Gómez, José Ignacio. *La obra literaria de Eduardo Zamacois*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Correa Ramón, Amelina. *Alejandro Sawa: Luces de bohemia*. Sevilla, Fundación Manuel Lara, 2008.
- Díez Borque, José María. *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*. Madrid, Al-Borak, 1972.
- Fernández, Juan Diego. *Alejandro Sawa y la santa bohemia*. Jerez de la Frontera, EH Editores, 2009.
- Fernández Flórez, Wenceslao. "El escritor y la radio". *Estafeta Literaria*, núm. 4000, s. f., pág. 38.
- Fernández Pampillón, Ana. "Un software científico para descubrir el patrimonio académico". *Campus Moncloa*. 30 de mayo del 2012, s. p. Web. 29 de octubre del 2018.
- Galindo Alonso, María Asunción. *La novela de una hora*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863.
- García Martínez, María Monserrat. "La novela de hoy (1922-1932) su público y mercado". Tesis de doctorado, Universidad Complutense, Madrid, 2012.
- Gayoso-Cabada, Joaquin, Amelia Sanz Cabrerizo, y José Luis Sierra. "@Note: An Electronic Tool for Academic Readings". *Proceedings of the 1st International Workshop on Collaborative Annotations in Shared Environment: Metadata,*

- Vocabularies and Techniques in the Digital Humanities*, núm. 17, 2013, págs. 89-101.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Traducido por José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península, 1995.
- Graham, Helen, y Jo Labanyi, editoras. *Spanish Cultural Studies: the Struggle for Modernity*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- Íñiguez Barrera, María Lourdes. *El Cuento Semanal, 1907-1912: análisis y estudio de una colección de novelas cortas*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005.
- Labanyi, Jo, editora. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Leary, Mark R., y June Price Tangney. *Handbook of Self and Identity*. Nueva York, Guilford Press, 2003.
- Lesk, Michael. *Understanding Digital Libraries*. San Francisco, Morgan Kaufmann Publishers, 2005.
- Li, Shipeng. *Advances in Multimedia Modeling 19th International Conference*. Heidelberg, Springer, 2013.
- Llanas Aguilaniedo, José María. *Navegar pintoresco*. Editado por Isabel Clúa, Doral, StockCero, 2014.
- . *Pityusa*. Editado por Alba del Pozo, Doral, StockCero, 2014.
- Llorens, Vicente. “La discontinuidad cultural española”. *Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, núm. 2, 2003, págs. 94-106.
- Magnien, B., *Ideología y texto en El Cuento Semanal: 1907-1912*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1975.
- Martínez Marín, Jesús, director. *Historia de la edición en España 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2001.
- . “La edición moderna”. Martínez Marín, págs. 167-206.
- Miller, Steven J. *Metadata for Digital Collections: A How-to-do-it Manual*. Londres, Facet, 2011.
- Moretti, Franco, Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, y Hannah Walser. *Canon/Archive. Large-scale Dynamics in Literary Field*. California, Literary Lab, 2016.

- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*. Londres, Verso, 2007.
- . *Lectura distante*. Traducido por Lilia Mosconi, México, D.F., FCE, 2015.
- Mouralis, Bernard. *Les contre-littératures*. París, Hermann, 2011.
- Núñez, Luis Pablo, editor. *Escritorios electrónicos para las literaturas. Nuevas herramientas digitales para la anotación colaborativa*. Madrid, Universidad Complutense, 2013.
- Núñez Rey, Concepción. *Carmen de Burgos, colombine, en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Pérez Bowie, José Antonio. *La novela teatral*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Riera Guignet, Alejandro. *Emilio Carrere: el bohemio de Madrid*. Madrid, Ediciones La Librería, 2011.
- Ríos-Font, Wadda C. “Literary History and Canon Formation”. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Editado por David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, págs. 15-35.
- Rivera Vélez, Fredy A. *Configuration and Data Scheduling Techniques for Executing dynamic Applications onto Multicontext Reconfigurable Systems*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Romero López, Dolores. “Aproximación al problema de la formación del canon en literatura comparada”. *Signa*, núm. 9, 2000, págs. 567-581.
- , editora. *Los márgenes de la Modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*. Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014.
- . “Hacia la Smartlibrary: Mnemosine, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I”. *Janus, Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. Editado por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, 2014, págs. 411-422.
- . *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada. Teoría y praxis*. Berna, Peter Lang, 1998.
- Rueda Laffond, José Carlos. “La industrialización de la imprenta”. Martínez Marín, págs. 207-240.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *La novela corta española: Promoción de ‘El Cuento Semanal’ (1901-1920)*. Madrid, Aguilar, 1959.
- . *La promoción de “El Cuento Semanal” 1907-1925. Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

- . *Raros y olvidados: (la promoción de 'El Cuento Semanal')*. Madrid, Prensa Española, 1971.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. "Colecciones literarias". Martínez Marín, págs. 373-396.
- Sánchez García, Raquel. "Diversas formas para nuevos públicos". Martínez Marín, págs. 241-268.
- Santonja, Gonzalo. *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*. Madrid, Sial, 2000.
- . *La república de los libros: el nuevo libro popular de la II República*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- . *Las obras que si escribieron algunos autores que no existen: (notas para la historia de la novela revolucionaria de quiosco en España, 1905-1939)*. Madrid, El Museo Universal, 1993.
- Sanz Cabrerizo, Amelia. "Estrategias de investigación y colores de la innovación: el Grupo Leethi". Núñez, págs. 15-22.
- Savater, Fernando, y Luis Antonio de Villena. *Heterodoxias y contraculturas*. Madrid, Salvat, 1989.
- Serís, Homero. *Nuevo ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Valencia, Artes Gráficas Soler, 1964.
- Ubieto, Antonio, Juan Reglá, y José María Jover. *Introducción a la historia de España*. Barcelona, Teide, 1963.
- Urrutia Cárdenas, Hernán. "La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)". *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, núm. 22-23, 1999-2000, págs. 581-595.
- Zamacois, Eduardo. *Cortezanas, bohemios, asesinos y fantasmas*. Introducción de Gonzalo Santonja, Madrid, Fundación Banco de Santander, Colección Obra Fundamental, 2014.
- Zamostny, Jeffrey. "La colección Ricardo Donoso-Cortés y Mesonero Romanos de la literatura de kiosco 1900-1967 (UCLA): presentación y catálogo". *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, Sevilla, núm. 1, 2018.
- . "Pimping the Test: Gendered Tropes in Spain's Mass Literary Market, 1907-1936". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 47, núm. 1, 2013, págs. 55-78.
- Zhang, Allison B., y Don Gourley. *Creating Digital Collections: A Practical Guide*. Oxford, Chandos, 2008.
- Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2014.

Sobre los autores

Dolores Romero López es profesora del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid (España). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de impacto nacional e internacional. Entre sus libros destacan *Naciones literarias* (2006), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres* (2006), *Literaturas del texto al hipertexto* (2008), *Los márgenes de la Modernidad: temas y creadores raros y olvidados de la Edad de Plata* (2014), *Retratos de mujeres traductoras* (2016) y *El universo mágico de Edith Nesbit: de la editorial Calleja a la edición interactiva* (2018). Ha sido investigadora principal en dos proyectos: “Escritorios Electrónicos para las Literaturas-2” y “eLITE: Edición Literaria Electrónica”. Actualmente es directora del grupo de investigación “La otra Edad de Plata: proyección cultural y legado digital”.

José Luis Bueren Gómez-Acebo es director técnico de la Biblioteca Nacional de España y colabora con el grupo de investigación LOEP desde 2015.

Sobre el artículo

Este artículo se publica con el apoyo parcial de dos proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad (“Repositorios Educativos Dinámicamente Reconfigurables en Humanidades: RedR+Human”, TIN2014-52010-R, 2015-2018), “Creación, exploración y transformación de repositorios de objetos educativos en dominios especializados” (Ref. TIN2017-88092-R, 2018-2020) y por el Fondo Social Europeo de la Comunidad de Madrid eLITE-CM “Edición Literaria Electrónica” (Ref. S2015/HUM-3426, 2016-2019).

Construction deterministe du personnage féminin chez Émile Zola et Miguel de Carrión

Margarita López Mendez

Université Paris Diderot, Paris, Francia

margarita.lopez@etu.univ-paris-diderot.fr

Prenant appui sur le fait que la condition de la femme est un sujet commun à Emile Zola et à Miguel de Carrión et que le romancier naturaliste crée ses personnages en tenant compte des lois du déterminisme physiologique et social, cet article vise une analyse des personnages féminins, en essayant d'évaluer dans quelle mesure leurs caractères et leurs actions sont influencés par le milieu (les normes sociales et l'éducation) ainsi que par des phénomènes biologiques comme l'hérédité. Cette analyse de l'écriture du féminin devrait ainsi éclairer un chapitre de l'histoire de l'influence du naturalisme français sur la littérature latino-américaine.

Mots-clés: déterminisme; hérédité; Émile Zola; Miguel de Carrión; naturalisme; personnage féminin.

Cómo citar este artículo (MLA): López Mendez, Margarita. "Construction déterministe du personnage féminin chez Émile Zola et Miguel de Carrión". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 93-115.

Artículo original. Recibido: 03/12/17; aceptado: 25/05/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Construcción determinista del personaje femenino en las obras de Emile Zola y Miguel de Carrión

Partiendo del hecho de que la condición de la mujer es un tema común a la obra de Emile Zola y la de Miguel de Carrión y que el novelista naturalista construye sus personajes teniendo en cuenta las leyes del determinismo fisiológico y social, este artículo busca analizar los personajes femeninos de estos dos autores intentando evaluar en qué medida estos se ven influenciados tanto por el medio (normas sociales y educación) como por los fenómenos biológicos como lo es la herencia. Este análisis pretende aclarar un capítulo de la historia de la influencia del naturalismo francés en la literatura latinoamericana.

Palabras clave: determinismo; herencia; Émile Zola; naturalismo; Miguel de Carrión; personaje femenino.

Deterministic Construction of Female Characters in the Works of Emile Zola and Miguel de Carrión

The article analyzes the female characters in the works of Émile Zola and Miguel de Carrión, in order to evaluate the extent to which they are influenced by the environment (social norms and education) and by biological factors such as heredity. The analysis is based on two premises: first, that the condition of women is a theme shared by the two authors, and, second, that in the construction of their characters, naturalist novelists take into account the laws of physiological and social determinism. The paper also seeks to shed light on a chapter of the history of the influence of French naturalism in Latin American literature.

Keywords: determinism; heredity; Émile Zola; naturalism; Miguel de Carrión; female characters.

DANS SON SENS PREMIER, LE déterminisme désigne le conditionnement d'une chose par des facteurs généraux internes ou externes. Pour le naturalisme zolien, qui s'inspire des théories des scientifiques de l'époque —comme celles de Prosper Lucas sur l'hérédité ou le positivisme de Comte— les facteurs externes proviennent du milieu, c'est-à-dire, des différentes normes économiques, politiques et sociales que l'éducation se charge de transmettre. S'agissant des facteurs internes, Émile Zola attribue une très forte importance à la question de l'hérédité, car il pense que la psychologie est subordonnée à la physiologie. Partant du postulat que ces facteurs déterminent en grande partie le destin des individus, ici, nous étudierons comment ces théories ont servi d'appui à l'écriture du féminin de Zola et de Carrión. Aussi, les pages qui suivent tenteront de répondre aux questions suivantes : quel rôle Émile Zola, représentant majeur du naturalisme français, a-t-il joué dans la façon dont l'écrivain cubain Miguel de Carrión de Cárdenas (1875-1929) représente le féminin dans ses deux œuvres romanesques majeures, *Las Honradas* (1917) et *Las Impuras* (1919)? Comment une telle écriture du féminin a-t-elle contribué au dévoilement des injustices sociales de Cuba par Miguel de Carrión qui, comme d'autres écrivains latino-américains de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, aurait vu dans le naturalisme zolien, un modèle d'émancipation ou au moins de recherche et de dévoilement de la vérité sociale de son époque ?

1. Le milieu : Normes sociales et éducation

L'éducation

Comme le remarque Krakowski: "En dehors de l'hérédité, dont les critiques ont souvent exagéré la portée, le milieu et l'éducation, pour l'auteur des Rougon-Macquart, sont autant de facteurs qui exercent une influence tout aussi importante sur la personnalité" (71). Pour saisir comment l'influence des facteurs extérieurs se manifeste dans le parcours des personnages féminins chez Zola et chez Carrión, il convient d'approfondir et de comparer, en premier lieu, le contexte social et le système éducatif des filles aux XIX^e et XX^e siècles en France et à Cuba.

Pour ce qui est du contexte français, Claudie Bernard affirme que la Révolution n'a pu, ou n'a pas voulu, s'occuper de l'éducation des filles, et

ajoute que les écoles les négligèrent et même que “le Second Empire les maintint ‘sur les genoux de l’Église” (163). Les filles ont dû attendre jusqu’en 1880 pour entrer au lycée sans que pour autant elles soient préparées au baccalauréat. C’est à partir de la Première Guerre mondiale seulement que les filles ont pu réellement s’y préparer. Avant cela, les parents détenaient une double fonction éducative, celle de l’apprentissage domestique et celle de l’instruction scolaire. C’est la raison pour laquelle nous utiliserons le terme d’“éducation” pour faire référence aux deux : à la fois à l’apprentissage et à l’instruction. En règle générale, c’était le père qui transmettait au garçon de la famille les compétences professionnelles (l’apprentissage), et l’éducation que la mère donnait à la fille avait pour unique but de lui inculquer les fonctions de mère et d’épouse accomplie.

Chez Zola, l’idée selon laquelle l’éducation des femmes exerce une influence néfaste sur leur destin est assez récurrente. En analysant ses personnages féminins tout au long de son œuvre littéraire, on trouve des exemples de la manière dont une bonne ou une mauvaise éducation déterminent les actions, et donc le destin d’une femme. Zola montre comment cette influence s’exerce à la fois sur les femmes bourgeoises et sur les femmes du peuple : “Si dans le peuple, [...], le milieu et l’éducation jettent les filles dans la prostitution, le milieu et l’éducation, dans la bourgeoisie, les jettent dans l’adultère” (*Pot-Bouille* 1).

Dans *Pot-Bouille*, Zola se livre à un réquisitoire contre l’éducation des femmes et insiste sur ses effets chez chacun de ses personnages féminins issus de la bourgeoisie. L’écrivain y montre à plusieurs reprises la façon dont les personnages féminins sont élevés conformément aux normes de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Pour ce faire, il utilise les personnages de “mères” dans le monde diégétique, et les fait parler avec fierté de leur fonction éducative. C’est le cas de Mme Vuillaume :

[E]lle dit son plan d’éducation. L’honnêteté d’abord. [...] Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d’air, qui apportent les vilaines choses de la rue. Dehors, ne point lâcher la main de l’enfant, l’habituer à tenir les yeux baissés, pour éviter les mauvais spectacles. En fait de religion, pas d’abus, ce qu’il en faut comme frein moral. Puis, quand elle a grandi, prendre des maîtresses, ne pas la mettre dans les pensionnats, ou les innocentes se corrompent ; et encore assister aux leçons, veiller à ce qu’elle doit ignorer,

cacher les journaux bien entendu, et fermer la bibliothèque”. Et surtout, “pas de romans avant le mariage, tous les romans après le mariage. (88)

Ces idées, qui sont reprises par plusieurs figures maternelles du roman, nous permettent de constater le modèle d'éducation des femmes de l'époque. Selon Zola, cette éducation favorise l'adultère et la fausse morale au sein du foyer. En effet, dans le même roman, à chaque étage de la maison de la rue Choiseul, il y a une femme adultère.

Par ailleurs, dans *L'Assommoir*, avec le parsonnage de Nana, Zola décrit l'extrême négligence qui affecte l'éducation des filles issues des milieux les plus populaires. Dans son foyer, elle a été initiée aux vices de l'alcoolisme, de la violence et de l'oisiveté. Dès son enfance, propulsée dans un monde de vices, elle n'aura aucun mal à se prostituer, à séduire des hommes et à les conduire à leur perte. Zola met en relief les mauvais effets de l'éducation de Nana dans le roman dont elle est l'héroïne déchu.

On trouve chez Carrión le même processus que chez Zola : une mauvaise éducation pousse la femme bourgeoise à l'adultère car la femme se marie sans se connaître elle-même, dans l'ignorance de sa propre nature physiologique. C'est là le thème dominant du roman *Las Honradas*. Tout comme les bourgeoises de *Pot-Bouille*, Victoria est une fille éduquée à la maison par une mère qui pense que les écoles corrompent les enfants. Par conséquent, Victoria et sa sœur sont instruites par des manuels de comportement pour filles comme *El Almacén de las señoritas* par Emilia Serrano, lequel fut réédité plusieurs fois à Paris, en Espagne et en Amérique Latine. Cette éducation pousse Victoria à idéaliser l'amour, à détester les “ vilaines choses ” comme le sexe, et lui fait développer “ Une prédisposition de la conscience contre tout ce qui pourrait avoir trait à la saleté ” (160).¹

Dans *Las Honradas*, Carrión met en place un dispositif énonciatif particulier pour décrire l'influence du milieu chez la femme. Au cours d'un récit à la première personne, l'héroïne raconte son histoire et porte des jugements sur son passé. Elle décortique les normes sociales et leur influence sur ses compatriotes. Carrión utilise le dédoublement du personnage dans le temps,

1 Toutes les traductions des passages de *Las Honradas* (Désormais LH) ainsi que des ouvrages critiques en espagnol ont été traduits par l'auteur de cet article sauf les passages de *Las Impuras* (Désormais LI), dont la traduction a été prise de la version française de ce roman, Voir de Carrión, Miguel, *Les impures*.

un personnage d'abord jeune qui multiplie les expériences, puis un autre plus âgé qui les observe et qui les analyse. Par ce biais, l'auteur peut laisser transparaître ses thèses. Ce dédoublement est d'autant plus net que l'héroïne narratrice utilise souvent la troisième du singulier pour faire référence à elle-même et se juger.

Dans *Las Honradas*, Victoria se demande si elle aurait pu être plus heureuse en recevant un autre type d'éducation. Elle se rend compte de toute l'influence de son éducation dans sa vie, et en vient à regretter de l'avoir subie. Elle l'accuse d'être la raison de son insatisfaction sexuelle dans les premiers temps de la vie commune avec son mari. Il lui faut passer par l'infidélité pour goûter aux plaisirs sexuels :

Mais au fond de mon âme, sans que je l'aie voulu, brillait l'allégresse de la passion partagée et du désir satisfait. Il y avait aussi là, je ne sais pas quel bourgeon d'accusation amère contre ceux qui avaient tordu et jeté à perdre ma vie, en empêchant que légitimement, j'aurais pu profiter des jouissances que maintenant je volais à l'adultère. (433)

Bien que les effets de l'éducation et du milieu dans la vie de Victoria soient assez explicites, avec cette stratégie d'auto-évaluation, Carrión les rend plus visibles encore. Ce que Zola ne fait pas en laissant la liberté au lecteur de tirer ses propres conclusions. De cette façon de procéder, nous pourrions dire qu'il y a un côté "pédagogique" chez Carrión absent chez Zola.

Chez l'écrivain cubain on trouve également une opposition entre des destins de femmes n'ayant pas reçu le même type d'éducation : face à Victoria, on trouve Graciela, dont la mère ne suit pas le modèle d'éducation suivi par la mère de Victoria. La mère de Graciela permet à celle-ci de développer sa propre pensée et lui offre la possibilité de s'épanouir dans sa vie amoureuse. Dès son enfance, Graciela est une femme qui n'a peur ni d'exprimer sa pensée ni d'explorer sa sexualité. Elle y accède sans aucune honte, et est libre de choisir l'homme qu'elle aime. Graciela pense si différemment des autres femmes cubaines que Victoria lui dit : "Tu n'es pas comme les autres Cubaines, ma fille. Sur plusieurs plans, tu sembles même saxonne" (Carrión, *LH* 433). Elle oppose ainsi l'éducation cubaine à la liberté de pensée souvent attribué aux femmes nord-américaines.

Il faut rappeler le rôle que jouèrent les États-Unis par rapport à Cuba dans les romans de Carrión à ce sujet. Dans le diptyque de Carrión, on retrouve de nombreuses références aux États-Unis. D'une part, parce que les États-Unis ont exercé une influence politique dans le développement de Cuba entre les années 1898 et 1921 (Cuba venant d'obtenir son indépendance). D'autre part, parce que Carrión s'est exilé aux États-Unis au début de la Guerre d'indépendance. Il ne retourne dans son pays que huit ans plus tard. L'écrivain cubain a donc pu analyser les mœurs de la société américaine et l'éducation de ce pays. Carrión transpose d'ailleurs ce fait biographique dans la famille de Victoria qui, une fois la guerre commencée, se voit obligée de partir en Amérique du Nord. A New York, Victoria et sa sœur Alicia rentrent dans un couvent et y restent pendant vingt-deux mois. La comparaison de Graciela avec une "sajona" est une allusion à sa connaissance de la sexualité et à la façon peu honteuse qu'elle a d'en parler.

Avant l'intervention des États-Unis à Cuba, la sexualité n'était pas verbalisée et l'éducation sexuelle que recevaient les cubaines assimilait le sexe à la honte, à la saleté et à l'impureté morale. Cependant, à la fin du XIX^e siècle, les discours sur le sexe commencent à exister hors du domaine religieux. Avec l'intervention des États-Unis à partir de 1899, le sexe devient un enjeu économique et politique pour la population cubaine, car le pays décide de contrôler entre autres choses le taux de natalité, et le taux de naissances légitimes et illégitimes (Moureau-Lebert, "La redención" 3).

Le mariage

Nous avons pu constater que l'éducation des femmes européennes du XIX^e siècle ne diffère pas beaucoup de l'éducation des femmes cubaines du début du XX^e siècle. Cette éducation fait de la femme un être incapable de survivre par lui-même de sorte que le mariage représente le seul projet de vie envisageable. Au XIX^e siècle, le mariage est vu avant tout comme un contrat. Claudie Bernard écrit à ce propos : "Sur l'axe de l'alliance, la monogamie, assise indissoluble de la famille, était bien un contrat charnel, assorti d'un contrat économique, mais pas nécessairement un contrat sentimental" (168). Cette situation amène les personnages féminins de Zola à enfanter, même quand le sentiment de la maternité n'a pas encore été éveillé : cette situation, assez récurrente dans l'œuvre zolienne, concerne Nana et Marie

Pichon qui, dans *Pot-Bouille*, s'occupe de sa fille comme s'il s'agissait d'une tâche ménagère. Ici, Zola dédie plusieurs chapitres au mariage de Berthe et Auguste Vabre, et à la façon dont la mère de Berthe, Mme Josserand, a réussi à les unir. Dans ce roman, on conçoit le mariage comme un contrat économique où la femme doit payer à son futur époux une dot tandis que ce dernier doit démontrer en retour qu'il est fortuné.

Chez Carrión, le mariage est présenté sous diverses facettes au sein du même roman. Dans *Las Honradas*, il n'est pas uniquement caractérisé comme contrat économique : en effet, Victoria, comme sa sœur Alicia, se croit amoureuse de son époux. Il faut pourtant noter que Victoria se marie, non pas parce qu'elle le souhaite, mais parce que c'est là une convention conforme à la norme sociale. Dans la famille de Joaquín, l'époux de Victoria, au contraire, le mariage revêt la même valeur que dans *Pot-bouille*. Les sœurs de Joaquín, encouragées par leur mère, envisagent bien, quant à elles, de se marier pour pouvoir sortir de la pauvreté. Malheureusement, une fois mariées, les personnages féminins sont loin de trouver stabilité et tranquillité : elles rencontrent un monde d'hostilité, voire la maltraitance de la part du mari, ce qui est un usage légal selon le code civil de Cuba, basé sur le code civil espagnol de 1888. La législation en vigueur à Cuba jusque dans les années 1950 exigeait l'obéissance de la femme envers son époux, lequel avait le droit de la soumettre sexuellement, et même de la mettre à mort si elle se livrait à l'adultère. Bien entendu, la virginité est une obligation morale à l'époque de la République et tout homme qui arrive au mariage s'attend à ce que sa femme soit vierge (Moreau-Lebert, "La redención" 4).

Dans *Las Impuras*, le mariage repose sur le "culte" de la virginité et c'est ce dernier qui marque le destin de Florinda. Celle-ci mène une vie difficile à cause de son époux Rogelio, l'amant de Teresa, le personnage principal. Loin d'essayer de se soustraire à cette vie, Florinda s'y soumet dans une forme d'aliénation complète. Elle finit même dans une extrême pauvreté car elle ne se considère plus comme l'épouse de Rogelio, mais comme sa domestique. En effet, elle accepte tout cela car elle demeure reconnaissante à Rogelio de s'être marié avec elle alors même qu'elle n'était pas vierge. Ceci est un exemple clair de la manière dont les normes et les préjugés d'une société patriarcale, comme celle des pays latino-américains, contraignent la femme à se soumettre et peuvent déterminer toute une vie. Sous la plume de Carrión :

Comme toutes les femmes, celle de Rogelio éprouvait un profond respect pour le mythe de la virginité, sur lequel est fondée une bonne partie des dogmes et problèmes sociaux. Ce respect, [...] nous éclaire un peu sur la vie intime de cette créature vulgaire chez qui l'instinct maternel s'était développé excessivement au point d'émousser le reste de sa sensibilité et de presque toute sa pensée. Rogelio profitait de cette disposition d'esprit, en se laissant soigner comme une idole et en prodiguant à sa femme l'affection avec laquelle on reçoit les caresses d'un animal domestique, sans se priver de l'éloigner d'un coup de pied quand il devient gênant. (182-183)

En employant le mot "mythe", Carrión renvoie à l'idée que la virginité a une valeur presque sacrale. Quant à Freud qui théorise cette idée, il se réfère à la virginité en tant que tabou propre à la vie sexuelle des peuples primitifs (*La Vie sexuelle* 66).

Concernant le contexte propre aux pays latino-américains, Katarzyna Róžańska affirme que la conquête espagnole, en établissant la religion catholique, a établi dans le même temps un patriarcat classique où la virginité devient un moyen de domination sexuelle sur la femme tandis que la perte de celle-ci est vue comme une forme de dégradation (64).

Situation politique et sociale du pays

Mélanie Moreau-Lebert déclare que si Miguel de Carrión met la femme au centre de ses récits, c'est parce que les femmes sont les premières victimes des changements sociaux brusques et négatifs et de la corruption politique de la société cubaine survenus après l'indépendance et l'intervention politique des Etats-Unis ("Les Impures de Miguel" 3). A ce propos, *Las Impuras*, constitue un excellent exemple pour illustrer combien certaines données sociales peuvent rendre la femme victime.

Ce roman est situé dans la période de l'histoire politique de Cuba appelée par les historiens "Seudorepública", période qui suivit l'indépendance de Cuba en 1898. On parle de "pseudo-république" car Cuba subit l'influence politique des Etats-Unis au point que les premiers présidents, après l'indépendance, sont des Américains (John R. Brooke et Leonard Wood). De ce fait, on appelle également cette période située entre les années 1898 et 1921 la période de "la democracia inauténtica". En 1906, l'avocat américain

Charles Magoon prend le pouvoir et Cuba devient une île où se propage la corruption favorisée, par exemple, par le détournement de fonds publics.

Après le mandat de M. Magoon, ce sont les Cubains libéraux qui reprennent le pouvoir et le gouvernement de Gómez est connu pour avoir amplifié le problème de la corruption : “La corrupción se hizo endémica [...] y como dijo Fernando Ortiz, se instaló en Cuba una auténtica ‘cacocracia’, o sucesión de gobiernos corrompidos” (Esteban y Aparicio 14).² Ces gouvernements répandent un climat néfaste pour les citoyens et Gómez instaure brutalement une sorte de libertinage dans leur vie quotidienne : Il réhabilite plusieurs pratiques qui auparavant étaient interdites comme les combats de coqs, les corridas et les jeux d’argent. Toutes ces réformes, selon Ángel Esteban y Yannelys Aparicio, ont diminué chez les Cubains la disposition au travail et ont promu la fainéantise et l’oisiveté (11-17).

Carrión, comme plusieurs écrivains de l’époque, se lance dans la critique de cette “cacocracia” et met en lumière le caractère invasif de la corruption en se servant de personnages masculins qui mènent à leur perte les personnages féminins. Teresa est victime des hommes qui l’entourent et de la corruption d’une société cubaine en pleine évolution. Elle est d’abord chassée de chez elle par son propre frère qui prétend l’avoir renvoyée suite à une affaire qu’elle aurait eue avec un homme marié, en revendiquant le devoir de chasteté et de vertu. Son frère est en fait un homme égoïste dont les vraies intentions sont de s’approprier son héritage. Elle est ensuite abandonnée par son amant, Rogelio, un homme avide de luxe, d’argent et désireux d’obtenir tous ces biens sans travailler car la corruption le lui permet. Teresa est également abandonnée et critiquée par une société qui la condamne à être une femme “impure”. À la fin du roman, Teresa finit par se retrouver seule avec deux enfants. Elle reconnaît alors que, comme pour n’importe quelle femme cubaine, dans ces conditions, elle n’a que peu de chances de refaire sa vie et de trouver un équilibre à la fois sentimental et économique. C’est pour cela qu’elle se prostitue.

Selon Mélanie Moreau-Lebert, lors de la guerre d’indépendance, Cuba perd 20% de sa population masculine. Des milliers des femmes veuves ou d’orphelines se retrouvent sans moyens de subsistance et doivent opter

2 Traduction : La corruption est devenue endémique [...] et tel que Ferdinand Ortiz l’a souligné : on a installé en Cuba une authentique “cacocracia”, ou une succession de gouvernements corrompus.

pour le mariage, le travail ou la prostitution. Le mariage, comme planche de salut, était une option accessible aux plus chanceuses d'entre elles. Quant au travail, seulement 9,8% des femmes pouvaient y accéder. Pour celles qui réussissaient à avoir un poste, leur situation ne s'améliorait guère car les salaires étaient très bas. C'est donc à cette époque que Cuba connaît sa plus grande période de prostitution ("Les Impures de Miguel" 6).

Carrión explore le monde de la prostitution en décrivant les femmes prostituées comme étant tributaires de problèmes sociaux, sujettes aux contraintes que subissent les femmes dans cette activité : la violence extrême ainsi que le harcèlement moral et sexuel, comme dans le cas d'Anita, qui est exploitée par sa propre mère, ou bien d'autres par leurs maris comme dans le cas de Carlota, femme d'origine française qui supporte la violence de son mari avec un stoïcisme remarquable. Avec ces portraits, Carrión, comme d'autres écrivains de l'époque, dévoile une problématique sociale : sous la plume de l'écrivain naturaliste, la prostitution n'est pas montrée comme une pratique dans laquelle se jetteraient volontairement des femmes immorales et cupides, mais comme un mal social, résultat d'inégalités entre les hommes et les femmes.

Carrión ne se limite pas à dépeindre ses personnages féminins, dont les prostituées, comme des femmes malchanceuses mais cherche à véhiculer une profonde compassion envers ces victimes. Dans le dernier chapitre de *Las Impuras*, Rogelio abandonne ses deux femmes, Florinda et Teresa ainsi que sa fille Lillina. Les prostituées habitant dans le bâtiment où habite Teresa mettent à disposition de ces trois femmes, en particulier de Lillina qui est gravement malade, nourriture et argent. Teresa finit elle-même par se prostituer pour pouvoir payer un traitement à Lillina, qui meurt malheureusement au même moment, ce qui rend l'acte de Teresa dépourvu de sens et de valeur :

A sa sortie, *Las Impuras* a été très critiqué par la haute société conservatrice, qui rougit presque de la sensualité explosive de certains personnages, et réprime cette image des prostituées "humaines" et "sensibles", quand la plupart des gens s'entêtent à considérer la femme qui se prostitue comme une paria menaçant l'intégrité familiale, l'équilibre moral et hygiénique de la société. (Moreau-Lebert, *Les discours* 9)

D'autre part, dans *L'Assommoir*, Zola aborde plusieurs problèmes sociaux du Second Empire dont l'alcoolisme. La production de vin a augmenté en France de manière considérable et sa consommation double à Paris. Les travailleurs partageaient la certitude que l'alcool les aidait à supporter leur longue journée de travail (12 heures en moyenne) et faisaient de la boisson un substitut de la nourriture qui leur manquait. Jacques Dubois déclare dans ces notes dans *L'Assommoir* ainsi "Par ailleurs, qui songerait à nier qu'au XIX^e siècle, en milieu ouvrier, l'alcoolisme exerçait ses ravages jusqu'à devenir un fléau collectif ?" (34), et affirme que ce roman illustre ce schéma : les ouvriers perdus dans l'alcoolisme entraînent leurs proches dans leur perte, même s'ils tentent de façon désespérée de s'élever.

Chez Zola, le personnage qui illustre le mieux la femme malchanceuse victime de son milieu est Gervaise. Sa vie avec Lantier débute alors qu'elle vient d'échapper à une vie déjà difficile menée auprès de ses parents, où son père "pour un oui, pour un non, [lui]'allongeait des coups de pied dans les reins" (64).

Gervaise rêve d'une autre vie :

Mon Dieu! Je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grande chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... (88)

Mais même si elle y travaille et que, tout au long des premiers chapitres, Gervaise trouve une stabilité émotionnelle et économique dans son couple avec Coupeau, elle devient rapidement la victime de tous les fléaux sociaux des ouvriers, comme l'instabilité, la misère, l'alcoolisme et tout ce qu'il entraîne : l'oisiveté et la violence. Gervaise, au fur et à mesure que l'histoire progresse, se montre de moins en moins capable de lutter contre ce qui contribuera à sa chute. Elle s'habitue à voir son mari ivre, travaillant rarement, puis au ménage à trois, presque imposé par son mari et Lantier, et enfin à voir sa boutique faire faillite. Son milieu la conduit irrévocablement à sa perte et à mourir comme une bête esseulée.

Dans ce roman, Zola, partant de la problématique de l'alcoolisme dans la classe ouvrière, traite la question de la violence envers la femme, et expose l'histoire d'une petite fille maltraitée par son père alcoolique qui finit même par la tuer. Cette fille, Lallie Bijard, est souvent appelée, par le narrateur et son père, comme "la petite mère" :

Jusqu'à son dernier rôle, ce pauvre chat restait la petite mère de tout son monde. En voilà une qu'on ne remplacerait pas, bien sûr ! Elle mourait d'avoir eu à son âge la raison d'une vraie mère, la poitrine encore trop tendre et trop étroite pour contenir une aussi large maternité. Et s'il perdait ce trésor, c'était bien la faute de sa bête féroce de père. (463)

D'ailleurs, elle adopte le rôle de mère lorsque son père, rendu fou par l'eau-de-vie, tue sa propre femme d'un coup de pied au ventre. Lallie est alors obligée d'élever ses deux petits frères, une fille et un garçon, et elle le fait comme si elle était née pour cela. Cette figure féminine se pose en contraste avec la plupart des personnages féminins de Zola, qui sont mères dont le sens de maternité est inexistant. Zola décrit à plusieurs reprises la manière dont Lallie est torturée par son père toujours ivre ainsi que la soumission la plus complète avec laquelle la fillette endure cette situation. Zola ne la fait mourir qu'au chapitre XII. Cette fille est une double victime : d'une part, de la violence envers les femmes —récurrente dans les basses classes de la société— et de l'alcoolisme de son père.

Si les deux auteurs décrivent des destins de personnages féminins comme le résultat de l'influence du milieu et des mœurs d'une société, leur écriture est néanmoins assez différente.

Afin d'aborder des sujets et des problématiques qui affectaient la société du Second Empire et afin de dresser un réquisitoire contre la société de façon crue et directe, Zola crée ses personnages en se servant de stéréotypes. Il fait de ses personnages des idées, des allégories et ils représentent les sujets qu'il compte aborder. En restant dans le cas spécifique, à l'aide de ses personnages, Zola se limite à montrer une réalité qu'il veut la plus objective, et invite tacitement le lecteur à trouver dans le monde fictionnel le lien avec la réalité. De son côté, Carrión a essayé d'aller plus loin dans sa critique en associant l'individu à la théorie. En partant de ses personnages et de cas spécifiques, il tente ensuite de généraliser et de démontrer l'influence du

milieu sur le déroulement de la vie d'une femme à Cuba à l'époque de la Pseudo-République. Afin de donner un exemple concret, nous pouvons citer le dernier chapitre de *Las Honradas*. Dans les dernières pages du roman, l'héroïne dresse le compte-rendu d'un essai qu'elle a lu et qui porte sur le rôle de la femme dans la société et sur les demandes et réformes de l'État cubain. Carrión, grâce à cette stratégie, dévoile un peu plus directement son idéologie. Victoria, qui regarde par la fenêtre et voit des femmes et des hommes passer, décrit les vêtements des premières afin de montrer qu'il y a un changement dans les mœurs de la société, dans laquelle la femme a acquis une certaine liberté. Carrión attribue cette semi-liberté à la volonté de l'État qui a besoin d'une participation plus active de la femme. L'auteur accorde toutefois la prépondérance au milieu et non à la volonté des femmes, même si à cette époque-là, les féministes commençaient déjà à faire entendre leur voix. En effet, dès 1918, quelques mois après la publication de *Las Honradas*, Cuba devient le premier pays latino-américain à approuver la loi du divorce. D'après Carrión, ce sont les " systèmes " qui ont attribué aux femmes leur rôle à chacune des époques suivant les besoins politiques. Par rapport au changement de mentalité de la femme, il dit :

Dire à la femme : " tu as vécu éloignée des luttes sociales jusqu'à aujourd'hui où on a besoin de ta coopération. Tu es libre. Ton corps est à toi. Ce que nous t'avons dit qui était mauvais, ne l'est plus. Il a été nécessaire de te faire croire afin d'accomplir une formalité d'évolution collective. Tu as le droit de rêver, de travailler et de procréer au sein de cette nouvelle société, parce que, au même titre que l'homme, tu as devant toi les chemins ouverts de l'activité et comme lui, tu dois te soumettre de façon inconditionnelle à la machine de l'État ". (566)

Avec ces idées tirées de l'essai lu par Victoria, Carrión livre la conclusion de son roman et, même si Victoria a trouvé une sorte d'émancipation après son adultère, Carrión conclut que la liberté des femmes est exigée et imposée par l'État. Ce qui suppose un grand pessimisme chez Carrión vis-à-vis de l'émancipation féminine. Il nous semble que Carrión voit en la femme l'image de son pays, Cuba, dont l'indépendance n'est pas authentique car encouragée par les États-Unis qui se sont imposés dans le domaine politique et économique par ailleurs.

Les mots avec lesquels Carrión finit son roman, *Las Honradas*, souligne enfin l'importance assignée au milieu comme agent extérieur déterminant le parcours de ses personnages. Il reste maintenant à analyser la place qu'il accorde à l'hérédité comme agent intérieur, élément également caractéristique de la construction des personnages zoliens.

2. Hérédité

De vastes progrès scientifiques ont eu lieu au XIX^e siècle. La biologie commence à se constituer comme science et nombreuses sont les découvertes qui émergent tout en déclenchant diverses polémiques. Les œuvres portant sur l'origine et l'évolution de l'homme prolifèrent. En 1859, Charles Darwin publia sa théorie de l'évolution de l'homme dans l'ouvrage *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la Préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*. Zola en tant qu'écrivain naturaliste, n'était pas indifférent aux théories darwinistes ; il les étudia, ainsi que d'autres théories scientifiques étayées par Haeckel, Galton Weismann ou encore le Dr. Prosper Lucas (*Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*), qui, à leur tour, se sont posé des questions sur l'évolution de l'homme et plus spécifiquement sur l'hérédité et la transmission des caractères. Ces recherches et découvertes sont utilisées par l'auteur comme support pour consolider les principes sur lesquels il bâtit ses personnages, tout spécialement ceux de la série Rougon-Macquart (Malinas).

Dans la série de Rougon-Macquart, Zola tente d'illustrer "l'histoire naturelle d'une famille". Dans son ultime roman, *Le Docteur Pascal* publié en 1893, il livre aux lecteurs les théories de l'hérédité qu'il a suivies et montre la façon dont elles ont déterminé le parcours de ses personnages. Le docteur Pascal est un homme de science qui dédie sa vie à la recherche sur l'hérédité. Il prend sa propre famille en exemple pour observer la trace de tares physiologiques et s'appuie sur celle-ci pour rédiger les lois découvertes par lui-même.

A travers ce personnage, Zola exprime explicitement les principes d'imitation (hérédité) et d'invention (innéité) qui président selon lui à la filiation. Les modalités de l'imitation notamment sont nombreuses et Zola en parle dans le passage suivant :

[I]l avait tenté une théorie générale de l'hérédité, qui pût suffire à les expliquer tous. [...] Il était parti du principe d'invention et du principe d'imitation, l'hérédité ou reproduction des êtres sous l'empire du semblable, l'innéité ou reproduction des êtres sous l'empire du divers. Pour l'hérédité, il n'avait admis que quatre cas : l'hérédité directe, représentation du père et de la mère dans la nature physique et morale de l'enfant ; l'hérédité indirecte, représentation des collatéraux, oncles et tantes, cousins et cousines ; l'hérédité en retour, représentation des ascendants, à une ou plusieurs générations de distance ; enfin, l'hérédité d'influence, représentation des conjoints antérieurs, par exemple du premier mâle qui a comme imprégné la femelle pour sa conception future, même lorsqu'il n'en est plus l'auteur. Quant à l'innéité, elle était l'être nouveau, ou qui paraît tel, et chez qui se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux ne semble s'y retrouver. (39-40)

D'après Malinas, ces idées correspondent aux lois évolutionnistes de Darwin (65). En ce qui concerne l'innéité, Malinas affirme que Pascal (le personnage) et Zola sont réticents à valider ce principe. Cependant, il souligne que l'auteur en avait besoin, car sinon, une stricte transmission des caractères et tares aurait fait des Rougon-Macquart des monstres pathologiques (67).

Si Zola s'efforce d'imposer les principes de l'hérédité, une science alors naissante, à ses personnages, il a souvent fait l'objet de critiques concernant la naïveté des principes sur lesquels ils sont construits. Malinas, dans son livre *Zola et les hérédités imaginaires*, dresse un parcours des théories dont Zola s'est servi et conclut que les hérédités chez l'écrivain naturaliste ne sont qu'imaginaires. Zola part d'une documentation médicale incomplète et il "devine" ce que les médecins n'ont su lui expliquer (5).

Il semble que Zola sort préparé à cette critique lorsqu'il affirme dans son dernier volume :

Ah ! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants ! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. (*Le Docteur Pascal* 126)

S'agissant de la construction des personnages zoliens, il est intéressant de remarquer que l'ancêtre transmettant la tare à partir de laquelle les autres

personnages vont en développer d'autres est une femme : Adélaïde Fouque, surnommée Tante Dide, "jetée à la démence", dont procède "toute la lignée, la branche légitime et la branche bâtarde, qui avait poussé de ce tronc, lésé déjà par la névrose" (81). Nous oserons donc dire que Zola fait de cette Tante Dide, l'Ève, l'origine du mal, du vice et du péché. Anna Krakowski soutient en effet que le vice chez Zola est toujours une conséquence des maladies transmises héréditairement par des femmes mais qu'il ne croit pas à la malignité originelle de la femme (55). Si on prend comme exemple Nana, dans *L'Assommoir* et *Nana*, celle-ci est décrite comme l'héroïne la plus remplie de vices de tous ses personnages féminins dans la série Rougon-Macquart. Or, dans *Le Docteur Pascal*, son caractère et ses actes sont attribués à l'influence de l'hérédité ; elle est donc libre de toute culpabilité et de tout jugement. Le fait que Nana appartienne à la lignée des Macquart et non à la lignée de Rougon définit déjà en grande partie son destin, puisque la première correspond à la branche bâtarde où prime l'alcoolisme. Dans *L'Assommoir*, Nana est décrite dès son enfance comme une fille aux yeux pleins de vice. Si Nana elle-même n'est pas alcoolique, la tare de l'alcool est encore présente en elle. À ce sujet, Malinas prétend que l'alcoolisme héréditaire tel que le présente Zola est une fiction, tout en reconnaissant que "l'alcoolisme familial et les névroses des enfants de foyers d'alcooliques sont des réalités" (116).

Il apparaît que Zola a voulu montrer comment une tare héréditaire exerce son influence chez n'importe quel type d'individu, le laissant incapable de lutter contre elle. Dans *La Joie de vivre*, même une héroïne aussi positive que Pauline, qui appartient à la lignée des Rougon, se voit affectée par l'hystérie héréditaire. En dépit de son caractère tranquille et de son dévouement et sa tendresse envers les autres, la tare héréditaire se laisse sentir de temps en temps. Dès son enfance, elle présente des signes d'hystérie et de jalousie, qui se révèlent par des crises de rage et de sauvagerie :

Cachée derrière la remise, l'enfant tenait Mathieu [le chien de la famille] acculé contre le mur, et hors d'elle, emportée par un accès fou de sauvagerie, elle lui tapait sur le crâne de toute la force de ses petits poings [...] Il semblait de ces violences jalouses lui vinssent de loin, de quelque aïeul maternel, par-dessus le bel équilibre de sa mère et de son père. (53)

Quant à Gervaise, la femme malchanceuse de *L'Assommoir*, le romancier la décrit dans son ébauche comme ayant un tempérament tendre et passionné. Mais Zola explique également qu'il fera de Gervaise la reproduction exacte de sa mère, qu'elle boira comme sa mère qui la faisait boire. Gervaise aura une manifestation physique héréditaire, sa boiterie, "bancale de naissance, la cuisse droite déviée et amaigrie, reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse" (BNF 10). On vérifie bien que Gervaise est une reproduction de sa mère, et non de son père, M. Macquart, indiquant que le "mal" vient des femmes.

Dans le diptyque de Carrión, l'influence de l'hérédité dans le parcours des personnages féminins est également présente. Néanmoins, ses procédés et les thèses sur lesquelles il s'appuie se différencient de ceux de Zola. Pour commencer, et même si le diptyque de l'écrivain cubain raconte une histoire familiale dont les personnages passent d'un roman à l'autre, Carrión n'a pas pour objectif de montrer la trace d'une tare physiologique héréditaire chez les membres de cette famille. En dévoilant les conséquences psychiques, chez la femme, de la différence anatomique entre les sexes, et la façon dont celles-ci soumettent la femme, Carrión met l'accent, malgré tout, sur la transmission, de génération en génération, des "caractères féminins". Initialement biologique, il s'agit d'une hérédité renforcée ensuite par la société, devenant ainsi un héritage plutôt culturel. Ces caractères seront donc renforcés par l'éducation. Pour explorer ce territoire, Carrión se penche sur les théories freudiennes concernant la sexualité et la féminité.³

Le personnage principal de *Las Honradas* médite pendant tout le roman sur la différence de caractère des hommes et des femmes et dresse une sorte de bilan des traits de caractère propres à la femme et qui déterminent sa manière d'agir, de se comporter et d'envisager la vie. L'un d'entre eux est la curiosité. Dans *Las Honradas*, Victoria est décrite comme une fille curieuse qui, dès son enfance, se pose de nombreuses questions ; elle recherche désespérément des réponses, si bien que son père l'appelle parfois *marisabidilla*.⁴ D'après Freud, une fille est plus intelligente et plus vive qu'un garçon du même âge mais, comme Carrión le montre, cette intelligence et cette curiosité sont réprimées parallèlement à la répression sexuelle liée à ce que Freud désigne comme étant "la morale sexuelle civilisée". Carrión, contrairement à plusieurs

3 Voir Freud, Sigmund, *La vie sexuelle*.

4 Femme qui se croit savante.

autres écrivains, érige la curiosité comme une caractéristique héréditaire positive chez les femmes à l'inverse de la curiosité qui pousse Eve au mal et qui est une caractéristique négative depuis la nuit des temps.

À plusieurs reprises, Carrión fait référence à l'hérédité des ancêtres lointains qui, d'après lui, explique la soumission, l'obéissance et la conformité naturelle des femmes et illustre comment ces caractères déterminent leur destin et leur rapport avec le sexe opposé ainsi que leur place dans la société et au sein du foyer. Dans le roman, Victoria présente la soumission et l'obéissance comme des facteurs déterminants. Par exemple : "L'idée du devoir me fut elle imposée, venue de je ne sais pas quel coin de mon esprit où restent endormis les mandats ancestraux qui imposent à celles de mon sexe l'abnégation et la soumission" (LH 277). Cette idée se rapproche de la thèse freudienne selon laquelle la femme est synonyme de passivité et que cette caractéristique est prédéterminée biologiquement, liée à la nature des organismes sexuels élémentaires (Freud, "La Féminité" 155-157).

Comme Zola, Carrión écrit sur l'influence héréditaire des ancêtres, mais il ne se satisfait pas des ancêtres d'une même famille ou lignée, il va encore plus loin en remontant aux ancêtres inconnus. Les "mandatos ancestrales" supposent ici une hérédité sociale, anthropologique et non proprement physiologique. La soumission, l'obéissance et la conformité éternellement transmises héréditairement et culturellement condamnent la femme cubaine à suivre la volonté de l'homme et à adopter une position fataliste. Pendant tout le roman, Victoria part de son cas puis généralise à toutes les femmes :

Chez nous les femmes, le *conformisme* est un guide qui nous conduit au fatalisme.⁵ (LH 287)

Je ressentais le *fatalisme résignant* qui a éternellement fait de l'âme féminine une pâte *malléable et façonnable* par les doigts de l'homme.⁶ (LH 315)

Victoria, l'héroïne de *Las Honradas*, critique cette attitude et se demande comment serait le destin des femmes si elles n'étaient pas si conformistes et soumises. À la fin du roman, Carrión fait un bilan des caractéristiques que les femmes acquièrent soi-disant "naturellement" quand Victoria parle de sa fille qui montre à son jeune âge les tendances naturelles du sexe féminin :

5 Nous soulignons.

6 Nous soulignons.

Depuis sa naissance, elle a commencé à refléter les tendances de son sexe : elle était plus délicate, avait le caractère plus doux et ses mouvements étaient moins vivants que ceux des garçons de son âge. Après, elle a commencé à développer l'instinct de plaire, la coquetterie inconsciente des postures et des gestes, la flexibilité du corps, la grâce de ses sauts et de ses courses, l'amplitude plus grande de son imagination... (510)

Il convient de remarquer que même si Carrión est médecin de profession, ce qui nous fait supposer qu'il n'ignore pas les théories sur l'hérédité, l'auteur cubain est moins "biologiste" que Zola. L'influence de Freud en est sûrement la cause. En effet, les traits de caractère de la fille de Victoria correspondent à ceux que Freud attribue à la jeune fille : "La petite fille est, en règle générale, moins agressive et rétive, elle se suffit moins à elle-même, elle semble avoir plus besoin d'une tendresse que l'on lui doit, et être, par la même, plus dépendante et plus docile" ("La Féminité" 157).

Dans *Las Impuras*, le procédé de Carrión se maintient. Il construit la plupart des personnages féminins de ce roman selon l'idée que les femmes adoptent naturellement, donc culturellement, un comportement d'acceptation des circonstances et choisissent de faire très peu pour s'y opposer. Ainsi, les femmes prostituées, au lieu d'essayer d'améliorer leur condition, supportent le joug imposé par leurs proxénètes et sont d'un stoïcisme exceptionnel. D'autre part, nous avons l'exemple de Teresa et de sa mère. Carrión, à la manière de Zola, décrit tout ce que Teresa a hérité de ses parents et illustre au fur et à mesure que l'histoire se déroule la façon dont cette influence héréditaire détermine son destin :

La fillette, pour sa part, n'avait des Trebijo que la rude obstination, la volonté inflexible et la vigueur corporelle. De sa mère, elle avait hérité le désintéressement, la délicatesse des sentiments et un certain mépris un peu hautain envers tout ce qui ne s'adaptait pas à ses idées, ce qui l'obligeait parfois à se taire et à paraître empruntée ou trop soumise. (150)

Une lecture attentive nous fait prendre conscience que ce sont précisément ces traits de caractère qui détermineront son destin. D'un côté, l'obstination et la volonté inflexible de Teresa la mènent à ne pas demander à son frère aîné la partie de son héritage qu'il lui devait. De l'autre, à la fin du roman, Teresa

se montre extrêmement soumise et fataliste comme sa mère. Elle devient complice de sa misère, comme le fait Gervaise dans *L'Assommoir*. Quoiqu'elle ait pu changer au cours des événements, elle se montre complètement soumise à Rogelio et tombe dans une pauvreté extrême. Elle renonce à ses enfants et se lance dans la prostitution une fois abandonnée par celui-ci.

Zola considère lui aussi la soumission et le conformisme comme des caractéristiques naturelles des femmes et fait de Gervaise le personnage féminin qui illustre combien ces caractéristiques exercent une influence déterminante dans son avenir. À ce sujet, Malinas estime que la malchance de Gervaise n'est qu'apparente et explique que c'est un problème d'hérédité qui mène Gervaise à sa chute, car "les personnes de cerveau faible et de personnalité hystérique sont la proie de sujets violents, paresseux, et mènent une vie misérable sous la dictature brutale de partenaires instables et alcooliques" (104). Malinas pense que Zola s'éloigne du principe de l'innéité. D'ailleurs, le Docteur Pascal, dans le roman du même nom, affirme que dans toute la famille Rougon-Macquart, seuls Hélène, Jean et Angélique sont des cas d'innéité comme peut-être lui-même. Carrión, au contraire, met en valeur dans chacune de ses héroïnes ce qu'elles ont d'inné. Malgré les poids des contraintes culturelles, Teresa, par exemple, possède une âme sincère et une rectitude d'esprit innées. En effet, Teresa confie à Rigoletto qu'elle ne se sent pas appartenir à l'époque où elle est née. Dans *Las Honradas*, Victoria, elle aussi, possède des caractères propres. Elle est décrite toujours en comparaison avec sa sœur Alicia, qui incarne bien plus qu'elle les tendances du sexe féminin. Victoria tente de savoir si sa frigidité sexuelle est due à un problème héréditaire. Plus loin dans l'histoire, on voit que, même si la frigidité est considérée par Carrión un problème sexuel propre à la femme comme le théorise Freud, elle n'est pas conditionnée par une tare physiologique héréditaire mais par ce que Freud désigne sous le nom de "morale sexuelle civilisée" relevant du "transfert d'exigences féminines à la vie sexuelle de l'homme et [de] la réprobation de toutes relations sexuelles sauf celles qui sont conjugales et monogames" (*La Vie Sexuelle* 28).

Conclusion

Nous avons essayé de mettre en lumière la trace de l'influence littéraire d'Emile Zola dans l'écriture du féminin par Carrión. Ce faisant, nous avons également mis en valeur le style et les processus de réappropriation des

principes du naturalisme adoptés par ce dernier. Nous concluons donc qu'avec des procédés différents, Zola autant que Carrión, créent leurs personnages féminins avec l'hérédité comme facteur interne déterminant. Avec une famille de cinq générations, Zola vise à dévoiler les lois scientifiques qui régissent le destin des êtres humains. Carrión, de son côté, se sert de l'idée d'une transmission de caractères pour tenter de comprendre ce qui a toujours creusé la brèche entre tendances des hommes et des femmes et s'en sert également pour exprimer ses idéologies politiques.

Les deux auteurs, fidèles au mouvement littéraire et aux théories scientifiques auxquels ils ont adhéré, explorent et exposent les conditions sociales de leurs pays. Tous deux évoquent des sujets tels que l'éducation, le mariage, la situation et les changements politiques comme l'instauration de Second Empire pour la France et l'indépendance de l'Espagne ainsi que l'intervention politique des États-Unis qui s'en suit pour le contexte cubain. Ce n'est pas une coïncidence, en ce sens, si les écrivains naturalistes tant français que latino-américains mettent la femme au centre de leurs intrigues car, comme Prendes l'indique, c'est la femme dans tous ses états qui cristallise les injustices et les transformations sociales d'une communauté historique.

Œuvres citées

- Bernard, Claudie. *Penser la famille au dix-neuvième siècle (1789-1870)*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- Bibliothèque National de France. *Atelier pédagogique : autour de l'Assommoir d'Émile Zola*. Web. 23 décembre 2015.
- Carrión, Miguel de. *Las honradas*. Anotée par Ángel Esteban et Yannelys Aparicio, Madrid, Cátedra, 2011.
- . *Las impuras*. Anoté par Ángel Esteban et Yannelys Aparicio, Madrid, Cátedra, 2011.
- . *Les impures*. Traduit et annotée par Jean Lamore. Présentation de Mélanie Moreau-Lebert, Paris, l'Harmattan, 2014.
- Esteban, Ángel, et Yannelys Aparicio. "Del fin de la guerra a la 'danza de los millones'". Carrión, *Las Impuras*.
- Freud, Sigmund. "La Féminité". *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Traduit par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984, pp. 155-157.

- . *La vie sexuelle*. Traduit par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Krakowski, Anna. *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*. Paris, A.-G. Nizet, 1974.
- Malinas, Yves. *Zola et les hérédités imaginaires*. Paris, Expansion Scientifique Française, 1985.
- Moreau-Lebert, Mélanie. “La redención del cuerpo femenino en Cuba: sexualidad, poder y justicia de la República a la Revolución”. *Academia*. Web. 15 janvier 2015.
- . “Les discours sur la prostitution à Cuba sous la République : le roman social au service des femmes”. 2011. Web. 20 octobre 2014.
- . “Les Impures de Miguel de Carrión ou le vice et la vertu dans La Havane du début du xx e siècle”. *Academia*. Web. 10 novembre 2014.
- Prendes Guardiola, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana: evaluaciones y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid, Cátedra, 2003.
- Róžańska, Katarzyna. “Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea”. *Un monográfico cargado de futuro, Romanica.doc*, non., 1, 2011, pp. 62-71. Web. 22 novembre 2014.
- Zola, Émile. *La Joie de vivre*. Paris, Chez Jean de Bonnot, 1983.
- . *L'Assommoir*. Éditiée, prefacée, annotée et commentée par Jacques Dubois, Paris, Le Livre de Poche, 1971.
- . *Le Docteur Pascal*. Paris, Chez Jean de Bonnot, 1974.
- . *Nana*. Paris, Editions de Lodi, 2008.
- . *Pot-Bouille*. Paris, Chez Jean de Bonnot, 1983.

Sobre la autora

Margarita López Mendez es licenciada en Idiomas Extranjeros de la Universidad del Atlántico, Colombia. Egresada de la maestría en investigación Letras, Artes y Pensamiento Contemporáneo de la Universidad Paris Diderot (M2 LAPC). Es magíster en Industria de la Lengua y Traducción Especializada (M2 ILTS) de la misma universidad perteneciente a la red Université Sorbonne Paris Cité, Francia. Actualmente se dedica a la traducción literaria y a la coordinación del proyecto Red de Educación por un África Leader de la asociación Action Real, de la cual es cofundadora. Sus temas de investigación predilectos son la traductología, los efectos cognitivos del bilingüismo, la literatura del siglo XIX, específicamente autores naturalistas y, en el campo de la educación, la pedagogía activa y participativa. Es miembro de la Actti (Asociación Colombiana de Traductores, Terminólogos e Intérpretes).

El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria

David Rozotto

University of Waterloo, Ontario, Canadá

drozotto@uwaterloo.ca

El criollismo fue la literatura regionalista de afirmación cultural mediante la cual los escritores americanos de habla hispana representaron la singularidad étnica, fáunica, vegetal y geográfica de sus países en una época en la cual las nuevas naciones celebraban el primer siglo de su independencia. Este artículo presenta una revisión histórica del criollismo al reflexionar sobre la variedad de contenidos y expresiones que le dieron forma y al postularlo como un movimiento “paraguas” bajo el cual se han acogido diversas narrativas. En el bicentenario de las naciones americanas y a un siglo del inicio del criollismo, se hace necesario revisitarlo para retomar su estudio como una de las literaturas continentales que ayudó a definir esencias autóctonas y forjar identidades nacionales modernas y originales.

Palabras clave: criollismo; literatura regionalista; historia literaria; identidad nacional.

Cómo citar este artículo (MLA): Rozotto, David. “El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 117-141.

Artículo original. Recibido: 11/08/17; aceptado: 04/01/18. Publicado en línea: 01/01/19.



***Criollismo* in Spanish America: Reflections on the Legacy of a Century-Old Literature**

Criollismo refers to the regionalist literature of cultural affirmation through which Spanish-American writers represented the ethnic and geographic singularity and the diversity of the flora and fauna of their countries, during the period in which the new nations were celebrating their first hundred years of independence. The article provides a historical review of *Criollismo*, as well as a reflection on the variety of contents and expressions that shaped it, suggesting that it is an “umbrella” movement that includes diverse narratives. Now that these nations are celebrating the bicentennial of their independence and *Criollismo* is a century old, it is necessary to revisit the movement and study it as one of the continental literatures that helped define native essences and shape modern and original national identities.

Keywords: *Criollismo*; regionalist literature; literary history; national identity.

O crioulistismo na América de fala hispânica: revisita e reflexões sobre o patrimônio de uma literatura centenária

O crioulistismo foi a literatura regionalista de afirmação cultural mediante a qual os escritores americanos de fala hispânica representaram a singularidade étnica, faunística, vegetal e geográfica de seus países em uma época na qual as novas nações celebravam o primeiro século de sua independência. Este artigo apresenta uma revisão histórica do crioulistismo ao refletir sobre a variedade de conteúdos e expressões que o constituíram e ao postulá-lo como um movimento “guarda-chuva” sob o qual diversas narrativas foram acolhidas. No bicentenário das nações americanas e a um século do início do crioulistismo, faz-se necessário revisitá-lo para retomar seu estudo como uma das literaturas continentais que ajudou a definir essências autóctones e forjar identidades nacionais modernas e originais.

Palavras-chave: crioulistismo; história literária; identidade nacional; literatura regionalista.

LA LITERATURA CRIOLLISTA POSTULÓ LA representación de culturas auténticas, distintas y esencialmente americanas en un momento de reflexión continental y refundación cultural ante el centenario de las nuevas naciones de habla hispana. Estas experimentaban grandes transformaciones económicas, políticas y sociales. El criollismo se desarrolló mayormente en la narrativa, tanto en la novela como en el cuento, mediante una variedad de clasificaciones, lo cual daría paso a una confusión en la definición de esta literatura y afectaría su posterior estudio en los ámbitos académicos. Tal desconcierto, junto al hecho de que la crítica se volcó hacia nuevos movimientos literarios, devino en el casi olvido del criollismo hasta finales del siglo xx. En el bicentenario de los países americanos y a cien años de haber iniciado el movimiento criollista, es pertinente reflexionar sobre su historia: las literaturas que le dieron pábulo, las obras canónicas que asentaron las características que lo definirían, su continuidad en la literatura americana y sus últimas instancias. A través de esta revisión histórica, se presentan nuevas reflexiones sobre el criollismo con el objetivo de contribuir a un mejor y renovado entendimiento de este dentro de las letras americanas; postularlo como un movimiento “paraguas” bajo el cual se acogen varios tipos de narrativas; y afirmar el importante papel que desempeñó en la definición de una esencia autóctona que ayudó a forjar identidades nacionales modernas y originales.

La representación de los jóvenes países del nuevo continente era el objetivo declarado de los escritores del criollismo. Jean Franco define esta tendencia literaria como la expresión de un americanismo para una literatura de integración nacional que toma en cuenta las variantes regionales y presenta nuevos valores para una nueva civilización a partir de la experiencia americana (193-194). Por su parte, Kessel Schwartz afirma que el escritor criollista “intenta presentar el Nuevo Mundo, analizar a sus habitantes en relación al universo americano y dar expresión al espíritu y las aspiraciones nacionales auténticas” (144).¹ Más tarde, en *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*, obra que marca una nueva atención crítica hacia el criollismo, Carlos Alonso indica que una crisis histórica de identidad fue lo que determinó el surgimiento y la viabilidad de esta corriente

1 La traducción es mía. Original: [El escritor criollista] “attempts to present the New World, interpret its inhabitants in relation to the American cosmos, and give expression to authentic national spirit and aspirations”.

como instrumento de afirmación cultural en Latinoamérica (44). Es decir que, al representar las culturas nacionales americanas —su gente, su fauna, su flora, su geografía— como auténticas y singulares, la tendencia criollista vendría a plantear una afirmación cultural como salida a la crisis identitaria del centenario. A un siglo de los albores del criollismo, se presentan en las siguientes páginas algunas reflexiones sobre su trayectoria histórica para proveer una visión sucinta sobre este movimiento y estimular su estudio a la luz de nuevos acercamientos teórico-críticos.²

Antecedentes de la narrativa criollista

El criollismo no surgió espontáneamente de la crisis identitaria del centenario. De hecho, el nativismo que lo caracteriza se remonta al mismo momento fundacional de las repúblicas americanas de habla española. El deseo de introducir lo americano en la literatura surgió desde principios del siglo XIX, cuando las intelectualidades nacionales sintieron la necesidad de representar la historia, las costumbres sociales y el trasfondo paisajístico de los nuevos países como propios y diferentes. Las primeras obras nacionales alcanzaron este objetivo a través de la adopción de las corrientes artísticas heredadas de España y Europa, que luego inspirarían las tradiciones literarias del Nuevo Continente, incluyendo el criollismo.

Esta tendencia tiene sus antecedentes, por un lado, en las literaturas europeas y, por el otro, encuentra su estímulo en las culturas, motivos y personajes propiamente de la América de habla hispana. La variedad de corrientes literarias y material de inspiración en que se basó el criollismo condujo a la imprecisión de esta tendencia y, por mucho tiempo, se le confundió con el movimiento costumbrista. El costumbrismo en la península, con sus mayores exponentes —Serafín Estébanez Calderón, Ramón de Mesoneros Romanos y Mariano José de Larra—, proveyó el modelo para presentar tipos humanos, ambientes culturales y costumbres del pueblo a manera de crónicas de sociedad, y señalar retazos rápidos de la actualidad

2 Para lograr esto, brevemente cito varias fuentes críticas, históricas y teóricas, y comento rápidamente numerosas obras literarias, tanto del criollismo como aquellas que lo antecedieron. Por esta razón, a pesar de parecer exagerada, la bibliografía que aparece al final es ilustrativamente necesaria, aunque solo se mencionan los textos que se consideran más sobresalientes de la literatura criollista y sobre la misma.

ciudadana (Provencio 24). Se cultivó en todos los países americanos, entre cuyos escritores despuntan Fernández de Lizardi en México, Milla y Vidaurre en Guatemala y Ricardo Palma en Perú. Este último, con sus *Tradiciones peruanas* (1872-1910), apuntaba más allá del costumbrismo habitual para incluir la intrahistoria peruana (Villanes Cairo 39), es decir, la representación de la vida tradicional que no queda inscrita en la historia oficial.

Asimismo, la subjetividad y el individualismo del romanticismo para distinguir al sujeto en el mundo físico y social que lo rodea (Kirkpatrick 20) tuvieron una fuerte influencia en las letras americanas, especialmente en la representación del amor y el sacrificio como máxima expresión del individuo. Esta tendencia se propagó en América desde la tercera década del siglo XIX, representando temas generales de interés nacional (legado colonial, independencia y unidad), así como temas más específicos que devendrían centrales en el criollismo, tales como la sociedad, el indígena y el esclavo africano.³ Un clásico ejemplo se encuentra en el cuento “El matadero” (1871), del argentino Esteban Echeverría, que representa la frontera ciudad/campo como el punto de oposición entre civilización y barbarie, introduciendo así una dicotomía que también llegaría a ser tema central en las letras criollistas.⁴

Al respecto de dicho tema, Domingo Faustino Sarmiento en su *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) hace un esbozo de la estructura social y política de su país con base en la ideología positivista sobre el progreso de la sociedad dentro de un marco evolucionista (Falce 61). Sarmiento representa al gaucho de la pampa, con sus costumbres y forma de vida, como un ente resultante de las tradiciones retrógradas españolas e indígenas que adoptó durante el periodo colonial y como producto de la naturaleza bárbara del suelo americano. Según Sarmiento, no era posible construir una nueva nación bajo la amenaza salvaje de ese elemento indígena (la barbarie), solamente su aniquilamiento y la inmigración europea (la civilización) podrían traer la modernidad y hacer evolucionar a los pueblos

3 Temas tratados en obras como *Sab* (1841) de la cubano-española Gómez de Avellaneda sobre la situación de la mujer en la sociedad y la esclavitud en las colonias españolas; *Soledad* (1847) del argentino Bartolomé Mitre, con tema de identidad nacional; *María* (1867), la novela romántica latinoamericana por excelencia, del colombiano Jorge Isaacs; *Cumandá* (1871), del ecuatoriano Juan León Mera, que trata del contacto entre indígenas y europeos en tiempos postcoloniales; y *Aves sin nido* (1889), la primera novela indianista, de la peruana Clorinda Matto de Turner.

4 Echeverría escribió este cuento entre 1838 y 1840, pero no se publicó sino hasta 1871.

americanos. Esta representación —aunque negativa— del componente autóctono en la figura del gaucho también constituye uno de los antecedentes fundamentales del criollismo.

Sin embargo, la figura del gaucho en la literatura precedente al criollismo no es nueva cuando se publica el tratado de Sarmiento. Según lo afirma Ricardo Rojas en su influyente obra *Historia de la literatura argentina*, la poesía, la música y el baile populares de los payadores gauchos dio pábulo a un tipo de versificación que, durante las guerras de independencia, llega a constituirse como “un nuevo género brotado del alma nativa en el estremecimiento de la emancipación: la poesía popular de asunto heroico y político” (299). De ahí que, alrededor de las décadas de 1810 y 1820, aparece representada la cultura popular gaucha en una poesía política escrita que llega a conocerse como *la gauchesca*, cuyos inicios se atribuyen al uruguayo Bartolomé Hidalgo (R. Rojas 346; Rama 60). Esta forma literaria, que se extiende a lo largo del siglo XIX, aborda su tema de manera más cercana a lo autóctono al cederle la voz al gaucho desposeído, quien canta sus penas y alegrías. A diferencia de Sarmiento, en la gauchesca no se desea aniquilar al gaucho, sino hacer una denuncia sobre sus condiciones de vida y trabajo, para luego domesticarlo y encaminarlo hacia la modernidad.

La gauchesca alcanza su apogeo en su obra máxima *Martín Fierro* (1872, 1879), del argentino José Hernández, como lo aseguran varios estudiosos de la materia (R. Rojas 510; Borges 19; Rama 215), cuando la gauchesca deja de ser panfleto político para volverse más un medio de denuncia de las circunstancias de los sectores marginados de la sociedad. En *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer argumenta que la literatura gauchesca, al llevar la representación de la sociedad campestre a las urbes, se convierte en un pacto por la nación (73), o sea, una alianza entre dos patrias: la urbana y la rural. Ludmer señala una característica de la gauchesca que resulta sumamente importante para abordar el criollismo la ventriloquía del intelectual que habla por el gaucho (78-80). Dentro de ese pacto patriótico, los agentes letrados de la urbe crean la voz del gaucho del campo y le otorgan la palabra escrita para pedir justicia e igualdad dentro de la nueva nación. Por lo tanto, lo que representan no es una esencia autóctona sino una construcción literaria desde una voz y visión intelectuales ciudadinas. La gauchesca es también una de las literaturas precursoras del criollismo y, como este, se caracteriza por la construcción de una esencia

autóctona que se plantea como fundamento de una diferencia nacional. En el caso de los cultores de la tendencia criollista, estos vendrían a ser intelectuales de la ciudad que abogarían por esas diferencias imaginadas sobre sus respectivas naciones.

La génesis, el canon y las características del criollismo

Al finalizar el siglo XIX la América de habla española se encuentra bajo gobiernos liberales para los que el progreso se modela en Europa —especialmente Inglaterra y Francia— y los Estados Unidos, con los cuales las naciones latinoamericanas sostienen relaciones comerciales (Chasteen 175). Algunos países americanos consideran negativas estas relaciones y ven su influencia como parte de un nuevo tipo de invasión extranjera que constituye una amenaza para las identidades nacionales. Otros las ven como relaciones deseadas al abrir sus puertas a la inmigración europea para colonizar las regiones aisladas del continente, especialmente en Sudamérica. La influencia extranjera llega a ser tan dominante que los historiadores acuñan el término “neocolonialismo” para referirse al periodo de 1880 a 1930 en la historia del continente (Chasteen 182). A través de esta forma neocolonial de relaciones internacionales, los países más poderosos subordinan de manera económica, y militar, a las naciones menos desarrolladas, aunque estas mantengan la apariencia de gozar autonomía y sufran los resultados deplorables de esas relaciones, como la dependencia de productos manufacturados en el exterior y la devastación de sus recursos naturales (French 6). Dentro de este contexto se inicia la representación criollista del nuevo continente con la novela mexicana *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y la cuentística del uruguayo Horacio Quiroga.

En México, el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz y su vinculación neocolonial con EE. UU. y potencias europeas precipita la Revolución Mexicana (1910-17). Esta gesta se ve plagada de conflictos internos que terminan dejando el poder en las manos de la facción más urbana y de clase media (Chasteen 221-222). En *Los de abajo*, además de iniciar la tradición del relato de la Revolución Mexicana, Azuela da voz al protagonista campesino, Demetrio Macías, así como a otros personajes que representan el sector rural del país —emulando lo que habían hecho con el gaucho los escritores de la gauchesca— como participantes de una experiencia americana propia y les

asigna diferencias culturales, sociales y lingüísticas. En esta obra, considerada aquí como pionera del criollismo, hay que resaltar también la relevante denuncia social que se hace de los resultados de la revuelta nacional que dejaron a “los de abajo” igual o en peores circunstancias.

En la América del Sur, el influjo de inmigrantes europeos incita la expansión territorial en Argentina, Uruguay y Chile, lo que los coloca como colonos en la frontera entre progreso y naturaleza. Las tierras del Cono Sur los atraen por su similitud a las condiciones de producción en Europa y por haber escapado a los peores legados de explotación colonial, como la servidumbre por deudas y el monocultivo extenso (Chasteen 211). A diferencia de *Los de abajo*, Quiroga hace de la naturaleza inexplorada de América un protagonista más en el desarrollo de sus cuentos. A partir de su cuarto libro, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), según Rodríguez Monegal, aparece “el precursor de toda una literatura de la tierra americana” (106); en otras palabras, surge la simiente sureña de la narración criollista. Con esta colección de relatos, Quiroga inicia una tradición narrativa sobre la conquista de la geografía del nuevo continente, en la que el colono civilizado lucha contra la naturaleza bárbara, añadiendo así otra dimensión a la dicotomía civilización y barbarie. Este tema se propaga hasta llegar a ser parte central de las novelas de los sudamericanos que se volvieron las más representativas del criollismo en el canon de la literatura latinoamericana.

En los años veinte aparecen las obras criollistas por excelencia. En Colombia *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, narra en primera persona el viaje de Arturo Cova por las llanuras colombianas y la selva amazónica, hacia las cuales ha huido de los preceptos sociales de la ciudad. Durante su travesía se relatan la violencia de la naturaleza y las desgracias que acosan a los extractores de caucho. *Doña Bárbara* (1926), del venezolano Rómulo Gallegos, es el arquetipo de la narrativa sobre el conflicto entre civilización y barbarie. Es la historia de Santos Luzardo que regresa de la ciudad al campo para hacerse cargo de la hacienda familiar. Su intención es llevar el progreso al llano venezolano, labor que obstaculizan el caciquismo, los gobernantes corruptos y los abusos de la intervención extranjera. El gaucho es el protagonista de la novela argentina *Don Segundo Sombra* (1929), de Ricardo Güiraldes, en la que el narrador, Fabio Cáceres, cuenta la manera en que escapa de su vida de huérfano y aprende a vivir como gaucho bajo el apadrinamiento de don Segundo Sombra. Este es la personificación de las

destrezas y valores gauchos: honrado, paciente, trabajador y amigo. Contrario a lo que hace Hernández en su obra *Martín Fierro*, en la que se da a entender que el gaucho debe domesticarse para ser parte de la nación, el gaucho de Güiraldes se representa como un ser legendario que deambula las pampas en busca de trabajo y sobrevive a las contrariedades de su entorno, es decir que, aunque no se ha domesticado, se concibe como un ente nacional.

Estas tres narrativas fundadoras del criollismo son similares en cuanto al espacio en el cual se desenvuelven sus tramas. La interpretación de la naturaleza americana hace que la misma sea otro personaje más: un personaje gigantesco contra el cual el hombre sostiene una lucha para moldearlo, domarlo y hacerlo producir para beneficio propio. En *Don Segundo Sombra* el gaucho sobrevive en la aridez de la pampa y trabaja en la doma de caballos cerreros. En *Doña Bárbara* el llano es el entorno natural en el que se arrea ganado vacuno montaraz. La selva es el medio en el que se desarrollan las actividades caucheras en *La vorágine*. En todas se consigue la representación del medio agreste a través de una descripción detallada que hace hincapié en la belleza seductora de la naturaleza bárbara y la amenaza que constituye para los seres humanos civilizados que se compenetran con ella.

En *La vorágine*, por otro lado, se realiza una denuncia social cuando el protagonista, mediante la técnica de la caja china, cede la palabra a un trabajador rural, Clemente Silva, quien describe las circunstancias deplorables en las que viven y laboran los caucheros colombianos. En *Doña Bárbara* también se imputa a los caciques del llano venezolano la explotación del peón llanero. En esta misma novela, Gallegos plantea una crítica del neocolonialismo en la figura de Mr. Danger, el estadounidense que se beneficia de sus relaciones con la clase alta del llano y de la corrupción de los políticos locales para apoderarse de tierras y ganado. La influencia extranjera se representa también en *Don Segundo Sombra*, en la que se identifica a los dueños de estancias en la figura de un “inglés acriollado” a quien hay que agradecer para conseguir trabajo. Como este británico en la novela de Güiraldes, en las otras dos obras también se encuentran personajes que se asocian con la propiedad privada y la explotación de la naturaleza como expresión de la modernidad.

La vorágine, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra* constituyen el canon del criollismo y, dadas sus características diferenciadoras, se establecen como los referentes básicos para valorar críticamente a todas las demás. Luis

Harss indica que, a comienzos del siglo xx, se juntaron muchas corrientes en la narrativa, más específicamente en la novela, “que navegó el flujo de la indecisión” (13). A este respecto, Alonso afirma que la proliferación de la narrativa criollista dio paso a su propia desintegración en temas separados y especializados, hecho que no ha dado lugar a un conocimiento más preciso sobre las obras de esta tendencia (39-40). La diversidad de propuestas narrativas del movimiento criollista se debe a sus características internas, las cuales se pueden discernir al considerar lo que se ha denominado antecedentes y génesis de esta tendencia, así como las obras criollistas modelo. Para considerar el criollismo como un movimiento “paraguas”, que acoge a esa diversidad de narrativas y contribuir así a desarrollar un conocimiento puntual sobre el mismo, se identifican tres grandes divisiones temáticas que a la vez agrupan las distintas características que a lo largo del tiempo se han observado en esta producción literaria: 1) la naturaleza como protagonista, 2) la denuncia social y 3) el rechazo del neocolonialismo.

El primer tema, el más obvio, ya había preponderado en el romanticismo americano sin más intención que presentar el paisaje natural como fondo poético. En el criollismo se convierte en el tema de civilización y barbarie y se centra específicamente en la lucha del hombre contra la naturaleza para hacerla producir a su favor y asentar de esta manera las bases de la modernidad. Esta dualidad que introduce Quiroga se consolida en *Doña Bárbara*, en la cual se plantea la lucha del ente civilizado proveniente de la ciudad —Santos Luzardo— en contra de las condiciones primitivas de la naturaleza y del caciquismo bárbaro del llano venezolano, que se personifican en doña Bárbara. Además, dada la fuerte influencia del entorno sobre sus habitantes, la naturaleza también se representa como parte fundamental de la identidad americana. Es una temática sobresaliente en toda la narrativa criollista que se concentra más en la relación del ser humano y el ambiente natural americano —aquellas obras que se denominan novelas de la tierra, relatos de la selva o narrativas telúricas—, y que da un valor de protagonista a la naturaleza hasta el punto de humanizarla.

Seguidamente está la cuestión de los desposeídos, es decir aquéllos que se encuentran en la base de la pirámide social, derivada de las tendencias literarias indianistas y antiesclavistas del siglo xix, cuyos textos fundadores son obras como *Sab* y *Aves sin nido*. Alonso argumenta que los escritores criollistas adoptaron una voz narrativa similar a la de los etnógrafos y

lingüistas dentro de un esfuerzo para representar las costumbres e identidades nacionales como culturalmente auténticas (77-78). De esta manera se repite lo que ya habían hecho los escritores de la gauchesca y Azuela: darle voz “escrita” a aquel cuya voz “oral” no se escuchaba. Es un intento de representar la esencia autóctona de esos segmentos sociales, como lo hace Rivera en *La vorágine* al darle la palabra al cauchero Silva para que describa sus condiciones laborales. Bajo este tema se agrupan las narrativas rurales, campesinas, gauchescas, negristas e indigenistas; o sea toda narración que describe la vida, las costumbres y las condiciones de aquellos seres humanos que, aunque desarticulados de la médula social hegemónica nacional, sirvieron más forzosa que voluntariamente para modernizar las nuevas naciones y realzar las economías nacionales. La denuncia social enlaza esta temática con la siguiente, en la cual aparece la preocupación por la intervención extranjera.

A diferencia de la fascinación por lo europeo que se percibe en las corrientes anteriores, en el criollismo se observa el rechazo al extranjero. En *Doña Bárbara* resuena la ya comentada lucha del terrateniente local, Luzardo, y sus peones en contra de Mr. Danger, como encarnación de los intereses neocoloniales por la materia prima y las tierras nacionales. Se puede observar otro ejemplo en el inglés de *Don Segundo Sombra*, quien no solo representa al terrateniente inmigrante que conduce a la modernidad al establecer la propiedad privada, como ya se explicó, sino que también muestra la manera en que trata de someter al gaucho, tradicionalmente nómada, al sedentarismo del forastero. De aquí que surja la narrativa antiimperialista que condena el abuso y la explotación por parte de residentes foráneos con base en el argumento de la superioridad cultural y económica; o sea que en el criollismo se manifiesta el rechazo al sistema neocolonial.

Esta división, como toda clasificación de la literatura, no es rígida ya que la combinación de estas características confluye en la corriente criollista en general. En otras palabras, es posible encontrar elementos de las tres, o al menos dos, de estas temáticas en las obras del criollismo, salpicadas todas de cuadros costumbristas, tradiciones culturales y episodios claramente regionales que diferencian y marcan la individualidad de cada país. Esta tendencia literaria se enmarca, en términos generales, entre los finales de las dos guerras mundiales (1918-1945) —un periodo de aproximadamente veinticinco años—, aunque no hay que olvidar su temprana aparición en

México y el Cono Sur, así como tampoco se debe dejar de tener en cuenta el hecho de que se extiende hasta la década de los sesenta en la región centroamericana y el Caribe, como se verá más adelante.

Continuidad de la corriente criollista

A partir de la tercera década del siglo xx, los escritores americanos de habla hispana toman los modelos continentales de Gallegos, Güiraldes y Rivera y se esfuerzan por emularlos mediante una narrativa de corte nacionalista. Los criollistas, indica Franco, ven en la narrativa el instrumento cultural capaz de efectuar un impacto positivo en sus respectivas naciones, a través de su papel integrador al llamar la atención hacia regiones y personajes nacionales olvidados (208, 224). Es así como, a la par del intento por representar la topografía nacional con su flora y fauna, los escritores regionalistas tratan también de hacer —al entender el concepto de mimesis como imitación y no como *poiesis*— una representación realista de la geografía humana de sus países. Se empieza a escribir sobre otros segmentos de la sociedad que no han sido parte central de la narrativa americana anterior, tal como lo hacen las obras fundadoras con el llanero, el cauchero y el gaucho (aunque este último ya es parte de toda una tradición literaria). Aparecen entonces personajes de otros estratos como el peón, el campesino, el indígena y el afroamericano, tanto en las regiones rurales como urbanas.

Estos personajes del criollismo y sus rasgos culturales, basados en tipos humanos nacionales, devienen parte de tradiciones imaginadas. Eric Hobsbawm, en referencia a la invención de tradiciones, indica que la meta de tales construcciones es inculcar en generaciones presentes y futuras aquellos valores y normas sugerentes de una continuidad con el pasado (8). De esta manera se puede afirmar que, como una respuesta a la crisis del centenario, la representación criollista de estos personajes nacionales es hacerlos parte de una tradición inventada sobre el folklore y la autenticidad, y contribuir así al patrimonio ancestral con la creación de un imaginario colectivo nacional. Entonces, la representación de esos personajes está encaminada hacia aquellos que desconocen su existencia —principalmente los inmigrantes— a través de la descripción de sus particularidades físicas, la reproducción fonética de su habla con sus peculiaridades lingüísticas y sus características psicológicas, y a darles voz para expresarse y pronunciarse

sobre temas de interés local, regional y nacional. Se observa que la literatura del continente da un giro con respecto al siglo anterior puesto que las obras que antecedieron al centenario condenaban con su eurocentrismo estas figuras autóctonas por considerarlas un obstáculo al progreso (El *Facundo* de Sarmiento es el ejemplo perfecto). Al llegar la época del criollismo, la literatura transforma en esencia cultural o en tradición aquello que antes había condenado como inviable para la nación imaginada. Los autores criollistas quieren que los ciudadanos urbanos y los inmigrantes se identifiquen con una tradición que están inventando a través de sus narrativas.

Dado que las producciones regionalistas tienen que ver principalmente con las áreas rurales y sus habitantes, la mayoría de los cuales se encuentran en situaciones de pobreza, surge el tema de la necesidad de cambio social. En esta tendencia sobresale el uruguayo Enrique Amorín, cuya producción literaria, como su obra *La carreta* (1929), representa las transformaciones del campo del Uruguay debido a la inmigración, la industrialización, las luchas políticas, la pobreza y la explotación (Franco 228). Este tipo de criollismo prevalece durante los años treinta y se extiende hasta las últimas instancias de esta corriente. En Centroamérica, sobresale Salvador Salazar Arrué (Salarrué) con *Cuentos de barro* (1933), relatos de la vida rural de El Salvador, país que estaba bajo un régimen dictatorial de fuerte censura a sus intelectuales. En la novela boliviana *Aluvión de fuego* (1935), el escritor Óscar Cerruto da cuenta de las penas que sufren los soldados del ejército de Bolivia durante la entonces recién terminada Guerra del Chaco (1932-35) contra Paraguay y también denuncia tanto los abusos cometidos contra los indígenas del altiplano, como la deplorable situación de vida y trabajo de los mineros bolivianos. Asimismo, las narrativas realistas del Ecuador y Chile profundizan sobre el tema de denuncia social, lo cual da lugar a contenidos que tratan la lucha de clases y la dominación extranjera. Entre estas se tienen como ejemplos la novela chilena *Lanchas en la bahía* (1931), de Manuel Rojas, sobre los vicios sociales que genera el capitalismo moderno entre los lancheros del puerto de Valparaíso, y *La isla virgen* (1942), del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, en la que se representa la manera en que la modernización afecta la identidad de los habitantes de una isla.

Ya no se trata solamente de representar la naturaleza y la gente, sino también las diferentes realidades sociales que surgen en el plano continental desde finales del siglo XIX, debido a las relaciones neocoloniales con naciones

más desarrolladas y el afán modernizador de los gobiernos. El criollismo coincide con una etapa de industrializaciones nacionales en el continente que, como lo indica Jorge Larraín, produjo una necesidad de cambio para “afirmar una identidad latinoamericana contra la modernidad” (321). Es decir que, a la inversa de considerar la autoctonía como obstáculo al desarrollo, los esfuerzos modernizadores se perciben como una amenaza para aquellas tradiciones inventadas que estaban contribuyendo a forjar las identidades nacionales.

Como parte de esta construcción identitaria, florece la narrativa indigenista que, a diferencia de la indianista, es una narrativa realista de denuncia social sobre las condiciones de vida y trabajo del indígena en las áreas rurales (Prieto 139).⁵ Obviamente sobresalen narrativas de países con mayor población indígena —México, Guatemala, Ecuador, Bolivia y Perú—, aunque los escritores de este tipo de literatura no son indígenas (como no eran gauchos los escritores de la gauchesca). Entre las obras criollistas que mejor representan la tendencia indigenista se encuentran *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, que trata sobre la explotación del indio serrano; *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría, sobre el problema de tenencia de la tierra que afronta una comunidad indígena andina; *Entre la piedra y la cruz* (1948) del guatemalteco Mario Monteforte Toledo, que relata la vida de los indios zutuhiles y aborda la problemática alrededor de la diferencia racial entre indígenas y no indígenas; y la novela sociológica mexicana *Juan Pérez Jolote* (1952) de Ricardo Pozas, en la que el tema central es la identidad del indio chamula, la cual se deteriora por la influencia no indígena que viene del exterior de sus comunidades.

La denuncia de la influencia y explotación por parte de entes ajenos a la cultura, ahora en el plano nacional, es el tema central en el criollismo antiimperialista. Este tipo de narrativa encuentra sus antecedentes en *Sub terra* (1904), una colección de cuentos naturalistas de Baldomero Lillo en la que se describen las condiciones laborales de los mineros, víctimas de la explotación en las minas chilenas que operan los británicos a finales del siglo XIX y principios del XX. Al denunciar y condenar los abusos que perpetran

5 Se separa la narración indigenista realista de aquellas que abordan el tema del indígena desde su cosmogonía, creencias y leyendas, como *Balún Canán* (1957) de la mexicana Rosario Castellanos, *Hombres de maíz* (1949) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y *Todas las sangres* (1954) del peruano José María Arguedas.

las compañías extranjeras con el apoyo tanto de sus gobiernos como de los gobiernos locales, los escritores de este tipo de criollismo impugnan las relaciones neocoloniales que se forjan entre los países del continente y naciones económica y militarmente más poderosas.

El argentino Benito Lynch, en su novela *El inglés de los güesos* (1924), contemporánea de *La vorágine*, hace una representación de la influencia imperialista inglesa y sus efectos en la clase trabajadora argentina. *El tungsteno* (1931) de César Vallejo denuncia las injusticias perpetradas contra los trabajadores peruanos, con una mayoría indígena, en una mina de administración norteamericana y el despotismo de los representantes nacionales a su servicio. En *Mancha de aceite* (1935), el colombiano César Uribe Piedrahita representa el inicio de la era petrolera en Venezuela y la explotación del campesinado por parte de las transnacionales inglesas, estadounidenses y holandesas en las regiones petrolíferas de Zulia y Falcón. Se destacan en este tipo de criollismo las novelas que forman la trilogía bananera del guatemalteco Miguel Ángel Asturias: *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960). Todas juntas relatan los abusos que sufrió la nación guatemalteca a manos de la multinacional estadounidense United Fruit Company. Por su fecha de publicación, estas novelas de Asturias, especialmente la última y otras narrativas de sus coetáneos centroamericanos, se deben incluir en las etapas postreras de la corriente criollista.

Últimas instancias del criollismo

Hacia la mitad de la década de los años cuarenta, como se indicó, el criollismo empieza a perder fuerza en la mayor parte del continente. La mengua de la narrativa criollista no se debe a que el deseo de tratar el tema de la identidad nacional haya mermado, o a que se piense que los países han superado los obstáculos de la modernidad y la prosperidad económicas, ni que se comience a hacer caso omiso de la influencia mercantil y cultural del extranjero, o que se crea que esta ha disminuido o desaparecido. El criollismo aparentemente cede ante la búsqueda de nuevas formas de narrar del llamado *boom* de la ficción americana, sobre la cual vierte inmediatamente su interés la crítica literaria.

Como argumentos principales, los escritores del *boom* afirman que antes de los años cuarenta no habían encontrado precursores dignos en la pobre tradición narrativa americana (Alonso 38, 40) y rechazan el realismo mimético del criollismo para sustituirlo por la fantasía y la imaginación creativa (Shaw 5). En efecto, como asegura Harss, a esas alturas del siglo xx los escritores están indigestos de realismo y se vuelcan a una nueva ficción innovadora, más interiorizante, con la cual hacen evolucionar y profesionalizan la narrativa latinoamericana (22, 34-35). Aunque algunos críticos han considerado la reclamada orfandad del *boom* como una argucia promocional para abrirse campo en la literatura universal (Sommer 1), el hecho es que esa transición entre tendencias literarias en la América de habla hispana contribuye a un marcado desinterés de los círculos críticos por las obras criollistas. Es decir que la proyección internacional de los escritores del *boom* a mediados del siglo xx viene a eclipsar las corrientes literarias anteriores en el continente.

La demora en materia de emancipación en algunos países y el atraso general en el proceso de democratización y modernización en otros conllevan al rezago en el surgimiento y desarrollo de un sistema literario pleno y, consecuentemente, a la persistencia de la tendencia criollista. En el caso de Centroamérica y el Caribe de habla hispana, con excepción de Costa Rica y Panamá, las largas dictaduras militares que rigen los países de ambas regiones, avaladas por el Gobierno estadounidense en defensa de sus intereses comerciales, obstaculizan las publicaciones literarias consideradas subversivas.⁶ Con el advenimiento de las doctrinas socialistas, cualquier ataque a las hegemonías nacionales es calificado de comunista (Foster 202). Estos hechos provocan, por un lado, una fuga de cerebros hacia un exilio autoimpuesto o forzoso y, por el otro, una censura de toda literatura que tenga la mínima intención de denuncia, retrasando el surgimiento de una narrativa criollista nacional.

En los países del Caribe, a pesar de sus tardías independencias, se cultiva también un criollismo plasmado mayormente en una narrativa corta y que, como el continental, tiende a representar las particularidades de sus

6 Los dictadores de este periodo fueron el Gral. Rafael Trujillo en la República Dominicana (1930-1961), el Gral. Jorge Ubico en Guatemala (1931-1944), el Gral. Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador (1931-1944), en Honduras el Gral. Tiburcio Carías Andino (1933-1949), el Gral. Anastasio Somoza en Nicaragua (1934-1956) y el Gral. Fulgencio Batista en Cuba (1940-1944, 1952-1959). Panamá estaría bajo la tutela estadounidense desde su independencia de Colombia en 1903 y posteriormente tendría un largo periodo dictatorial militar de 1968 a 1989.

respectivas naciones en proceso de consolidación cultural, política y social. Cuba, que recién se había independizado en 1898, presenta un caso inusitado de criollismo paralelo al continental en la narrativa de Lydia Cabrera y sus *Cuentos negros de Cuba* (1940), relatos en los que representa una nación que se distingue por su geografía insular y por comportamientos humanos de fuerte arraigo afrocubano. En Puerto Rico, autónomo en 1897 y anexionado por los EE. UU. en 1898, descuelga el escritor puertorriqueño Abelardo Díaz Alfaro con su antología cuentística *Terrazo* (1947), la cual trata sobre los abusos que sufren los afropuertorriqueños a manos de una mayoría blanca. Entre estos cuentos de Díaz Alfaro debe mencionarse como ejemplar “El Josco,” puesto que presenta una alegoría del impacto que ha tenido la intervención de los EE. UU. en este país caribeño. La República Dominicana, independiente en 1865 luego de varias décadas de turbulencia política, cuenta entre sus narradores criollistas a Juan Bosch, quien aborda los problemas sociales que aquejan a las clases bajas en su libro *Cuentos escritos en el exilio* (1962); conviene aquí citar el cuento “Los amos” en el que el escritor refleja la triste realidad del obrero indefenso ante los terratenientes explotadores. En las narrativas de estos escritores del Caribe es posible observar la manera en que se desbordó, hacia las naciones hermanas menores, ese deseo de afirmación cultural de los escritores de países centenarios que apuntaban a la representación auténtica y singular de sus culturas nacionales.

Cuando los sistemas dictatoriales centroamericanos empiezan a derrumbarse en 1944, vuelve a aparecer la figura de Salarrué con *Cuentos de cipotes* (1945) de narrativa costumbrista. Ese mismo año es derrocado también el dictador guatemalteco a raíz de una revolución socialista y consecuentemente ascienden al poder gobiernos democráticos, dando todo esto paso a “un ímpetu nacionalista [...] que] se encarna en la práctica literaria”, como lo señalan Francisco Albizúrez y Catalina Barrios (5). Durante esta época florece en la región un criollismo de pertinaz denuncia social que se centra en los sistemas dictatoriales y la intervención extranjera. De ahí que, simultáneamente a *Viento fuerte* de Asturias, el costarricense Joaquín Gutiérrez publica *Puerto Limón* (1950), novela que, como su homóloga guatemalteca, tiene un fuerte vuelo antiimperialista que iguala los modelos continentales anteriores como *El tungsteno* y *Mancha de aceite*.

Por otra parte, los países centroamericanos se caracterizan por el rezago en materia de educación. Por ejemplo, el índice de alfabetización en la década

de 1920 no llega al 3% en la región centroamericana —sin incluir Belice y Panamá (Foster 188)—, lo que significa un público lector extremadamente reducido. Asimismo, predominan las condiciones rurales hasta ya avanzado el siglo xx. En el caso de Guatemala, Albizúrez y Barrios señalan que este país sigue “siendo esencialmente agrario, pese a los resplandores de una falsa y endeble industrialización” (37). En Costa Rica, la economía nacional continúa basándose en los pequeños latifundios familiares de la oligarquía cafetalera (Foster 184). Si generalizamos estos casos en el istmo, se puede afirmar entonces que los escritores centroamericanos siguen tomando sus temas de las realidades campestres nacionales, por lo que el criollismo se extiende en esta región hasta fechas en las que se llega a considerar anacrónico y tardío en relación con el resto del continente.

A pesar del cambio literario continental que incuban, entre otros, el cubano Alejo Carpentier y el argentino Jorge Luis Borges en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, persiste en Centroamérica un criollismo que insiste en el relato de denuncia social y continúa literaturizando temas telúricos y vernáculos, baste mencionar los siguientes criollistas tardíos centroamericanos. En 1950 sale de imprenta *Prisión verde*, novela del hondureño Ramón Amaya Amador, sobre la vida del obrero asalariado en las plantaciones bananeras de Honduras. En la novela *Donde acaban los caminos* (1953), de Monteforte Toledo, se representa la manera en que la brecha racial entre indígenas y blancos en Guatemala se agranda por las diferencias socioeconómicas. De una diferenciación similar, ahora entre la blancura hegemónica y la minoría negra, se ocupa el relato negrista *Ébano* (1954) del nicaragüense Alberto Ordóñez Argüello. El panameño Julio Bautista Sosa publica en 1957 la novela *En la cumbre se pierden los caminos*, en la cual narra la vida rural en las montañas del distrito de Boquete. El salvadoreño Ramón González Montalvo publica en 1960 la novela *Barbasco*, que trata sobre una revuelta rural y describe las costumbres del campesinado.

Esta insistencia estética en la región de Centroamérica se extiende hacia la década siguiente, cuando otros literatos americanos de habla española —Marco Denevi, Juan Rulfo, García Márquez, por mencionar algunos— ya están experimentando con nuevos estilos narrativos. Si bien se percibe el deseo de varios escritores centroamericanos por cambiar la expresión prosística, siguen produciéndose obras criollistas bastante extemporáneas. En Guatemala, sale a luz en 1963 la novela *Guayacán*, de Virgilio Rodríguez

Macal, en cuya trama sobresalen las representaciones de la naturaleza y de los gremios laborales en la selva guatemalteca. El costarricense Joaquín Gutiérrez publica *La hoja de aire* en 1968, más costumbrista que criollista puesto que el narrador describe costumbres de su país de origen cuando se encuentra en el extranjero. La gran trascendencia del movimiento criollista en América Central, especialmente en Guatemala, continuará marcándose aun en el siguiente decenio con la aparición de *Lo que no tiene nombre* (1974) de Raúl Carrillo Meza y *La semilla del fuego* (1976) de Miguel Ángel Vázquez, pero para ese entonces el criollismo ya tiene alrededor de treinta años de haber concluido como tendencia literaria en el resto del continente.

Conclusiones de la narrativa criollista

El movimiento criollista, como se ha ilustrado, con su objetivo primordial de representar culturalmente diferentes a las naciones que cumplen un siglo de independencia, se extendió por toda la América de habla hispana, con la triste excepción de Paraguay.⁷ Se ha afirmado que la meta del criollismo era tratar de resaltar la identidad cultural del continente y que, para lograrlo, hizo uso de todas las herramientas literarias europeas que le precedieron y todas las fuentes americanas de inspiración a su disposición.

Harss indica que “[n]uestra literatura, crónicamente en busca de sí misma, siempre fue una amalgama de muchos metales” (37), mientras que Alonso señala que el criollismo fue un repositorio de toda la literatura producida en América Latina (41). En otras palabras, como ya se ha indicado, el criollismo se basó en las corrientes anteriores —costumbrismo, romanticismo, realismo, naturalismo— para lograr representar las realidades americanas. Es a partir del criollismo que, desde el tratado de Sarmiento como antecedente hasta las novelas telúricas, se representa el vínculo de la naturaleza del continente con la identidad americana. Se puede afirmar también que esta corriente almacenó gran parte de la tradición oral en formato escrito al reproducir fonéticamente el habla de las clases populares, como lo hicieron anteriormente

7 Desde la independencia de esta nación sudamericana, su historia estuvo plagada de guerras, dictaduras y golpes de estado hasta principios de la década de 1990. El autoritarismo político y las pobres condiciones socioeconómicas de Paraguay durante la primera mitad del siglo xx imposibilitaron el surgimiento del criollismo. Como explica Teresa Méndez-Faith: “La circunstancia histórico-social dificultó entonces la aparición de una novela indigenista o criollista paraguaya” (39).

los escritores de la gauchesca. Asimismo, sirvió para recopilar la intrahistoria, como lo realizaron los costumbristas americanos, no solo en lo relacionado a costumbres y tradiciones, sino también en lo que toca a los males sociales que afectaban a los sectores desposeídos, tanto en el plano local o nacional, como en cuanto a relaciones internacionales.

A pesar de que el *boom* vino a ensombrear al criollismo, con su reclamada orfandad literaria y su rechazo a los temas rurales y de compromiso social, la reevaluación reciente de la crítica sobre la producción cultural y literaria de las primeras décadas del siglo xx ha establecido que el *boom* le debe su inspiración y tiene afinidades temáticas con el criollismo. La búsqueda de la identidad a través de las características de la narrativa criollista no se perdió con la nueva corriente, más bien se continuó expresando a través de técnicas narrativas más sofisticadas (Shaw 4-5). En efecto, si tomamos como ejemplo la novela más famosa del *boom*, *Cien años de soledad* (1967) del colombiano Gabriel García Márquez, se pueden ver esas mismas características: la conexión con la naturaleza al escoger el patriarca Buendía el lugar más indicado para fundar Macondo, el conflicto civilización y barbarie en la tensión entre campo y ciudad cuando el gobierno central envía a un delegado para administrar Macondo, la representación de las clases bajas en el reclamo de mejores condiciones laborales y de vida para los empleados de la compañía bananera, y el rechazo y la denuncia de las acciones del elemento foráneo avalado por los gobiernos locales en la masacre de los obreros. Es decir, entonces, que con la narrativa criollista se inició la representación de las naciones americanas como auténticas y únicas, práctica que heredarían consciente o inconscientemente los escritores posteriores al criollismo.

A este respecto, sobre el calificativo “de la tierra” en referencia a la narrativa criollista, Alonso argumenta que “el término también podría interpretarse metafóricamente para describir la posición que se estima que ocupan estas obras en la construcción de las letras contemporáneas latinoamericanas [... una] base de la estructura cuya función principal es dar soporte al edificio que se levanta sobre ellas” (38).⁸ Efectivamente, el criollismo sentó las bases para representar el continente de manera diferente

8 La traducción es mía. Original: “the term could be interpreted metaphorically as well to describe the position these works are deemed to occupy in the edifice of contemporary Latin American letters [... a] foundation of the structure, whose principal function is to give support to the building erected on them”.

al resto del mundo a partir de las experiencias americanas, ya que, como lo señala Mempo Giardinelli, una de las figuras centrales del *posboom*, “sin criollismo, nuestra América no se hubiera narrado a sí misma” (61) o, mejor dicho, no se hubiera podido representar a sí misma. De igual manera, sin criollismo, las literaturas posteriores a este movimiento, como el *boom*, no habrían tenido base para continuar la tradición de narrar las identidades nacionales, el tema recurrente en la literatura americana escrita en español.

En esta época en que ya se han empezado a celebrar los bicentenarios de las independencias de los países latinoamericanos y que se vuelve a reevaluar el tema de la identidad nacional y continental, no cabe duda de que es un buen momento para retomar el estudio de la hoy centenario corriente criollista como literatura pionera de la representación identitaria americana. Esta breve mirada que se le ha dado a la historia del criollismo, junto a las diferentes reflexiones que ha suscitado la revisión de sus orígenes, obras canónicas, características definitorias y prolongación, demuestran un renovado potencial que dicha tendencia puede representar para el estudio de las literaturas, identidades y culturas continentales. Las narrativas comentadas, tanto las más notorias como aquellas no tan conocidas y algunas que no se habían considerado parte de esta tendencia, corroboran el papel del criollismo como movimiento “paraguas” que acoge toda una diversidad de narrativas —costumbrista, regionalista, telúrica, rural, campesina, gauchesca, negrista, indigenista, antiimperialista, de la tierra, de la selva, de denuncia social—, todas ellas encaminadas a representar esencias autóctonas nacionales.

En el presente afán de proveer una mejor comprensión del criollismo dentro de las letras americanas en español y dentro del marco de nuevas perspectivas teóricas y críticas, se vuelve imperativo reevaluar la literatura criollista en cuanto a producciones nacionales y regionales (por ejemplo, la región andina y Centroamérica). En este sentido, junto al ya citado estudio de Alonso de renovada crítica literaria sobre el criollismo y a algunos artículos publicados en los últimos veinte años en varias revistas académicas, se pueden mencionar la reevaluación que Doris Sommer hace en su *Foundational Fictions* de las obras canónicas criollistas de Gallegos y Rivera, al examinarlas como romances conciliatorios nacionales basados en los discursos populistas de la época, y el original análisis de relaciones neocoloniales y activismo ecológico que Jennifer French realiza en *Nature*,

Neo-Colonialism and the Spanish American Regional Writers. Estos pocos escritos son originales e innovadores y dan fe de la enorme viabilidad de releer la corriente criollista a la luz de teorías más recientes para aproximarse críticamente a las diferentes representaciones de las identidades nacionales y recalcar una vez más el papel del criollismo como literatura patrimonial americana.

Obras citadas

- Aguilera Malta, Demetrio. *La isla virgen*. Guayaquil, Vera, 1942.
- Albizúrez Palma, Francisco y Catalina Barrios y Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Vol. I, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981.
- Alegria, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.
- Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Nueva York, Cambridge University Press, 1990.
- Amaya Amador, Ramón. *Prisión verde*. Buenos Aires, Agepe, 1957.
- Amorim, Enrique. *La carreta*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- Asturias, Miguel Ángel. *El papa verde*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.
- . *Los ojos de los enterrados*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- . *Viento fuerte*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Bautista Sosa, Julio. *En la cumbre se pierden los caminos*. Panamá, Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1957.
- Borges, Jorge Luis. “La poesía gauchesca.” *Discusión*, 1932. Web. 1 de junio del 2017.
- Bosch, Juan. *Cuentos escritos en el exilio*. Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1970.
- Cabrera, Lydia. *Cuentos de negros de Cuba*. La Habana, La Verónica, 1940.
- Carrillo Meza, Raúl. *Lo que no tiene nombre*. Ciudad de Guatemala, Editorial Universitaria, 1974.
- Cerruto, Óscar. *Aluvión de fuego*. La Paz, Bolivia, Ediciones Altiplano, 1984.
- Chasteen, John Charles. *Born in Blood and Fire: A Concise History of Latin America*. Nueva York, W.W. Norton & Co., 2006.
- Díaz Alfaro, Abelardo. *Terrazo*. Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2007.

- Echeverría, Esteban. "El matadero." 1871. Web. 1 mayo del 2017.
- Falce, Juliet Alison. "Underlying Gender Structures in the Latin American Regionalist Novel." Tesis de doctorado, University of California, Irvine, 1997. Web. 1 de mayo del 2017.
- Foster, Lynn V. *A Brief History of Central America*. Nueva York, Checkmark Books, 2007.
- Franco, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. 3.^a ed., London, Cambridge University Press, 1994.
- French, Jennifer L. *Nature, Neo-Colonialism and the Spanish American Regional Writers*. Hanover, N.H., Dartmouth College Press, 2005.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. 1929. Web. 01 de enero del 2017.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editado por Jaques Joset, 18.^a ed., Madrid, Cátedra, 2007.
- Giardinelli, Mempo. "Una meditación sobre el cuento criollista en la Argentina del fin del siglo xx". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 27, 1998, págs. 59-72.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Editado por José Servera, 8^a ed., Madrid, Cátedra, 2009.
- González Montalvo, Ramón. *Barbasco*. San Salvador, Editorial del Ministerio de Cultura, 1960.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Editorial Proa, 1926.
- Gutiérrez, Joaquín. *La hoja de aire*. Santiago, Chile, Editorial Nascimento, 1968.
- . *Puerto Limón*. San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1973.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Suamericana, 1968.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. 1879. Web. 01 de junio del 2017.
- Hobsbawm, Eric. Introducción. *La invención de la tradición*. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, traducido por Omar Rodríguez. Barcelona, Crítica, S. L., 2002, págs. 8-21.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Editado por Teodosio Fernández. Madrid, Cátedra, 1994.
- Isaacs, Jorge. *María*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Larraín, Jorge. "La trayectoria latinoamericana a la modernidad." *Estudios públicos*, núm. 66, 1997, págs. 313-333.
- Lillo, Baldomero. *Sub terra*. La Habana, Casa de las Américas, 1972.

- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.
- Lynch, Benito. *El inglés de los güesos*. Xochimilco, México, D.F., Editorial Offset, 1987.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. 1889.
- Méndez-Faith, Teresa. *Paraguay: Novela y exilio*. Somerville, Slusa, 1985.
- Mera, Juan León. *Cumandá*. Quito, Ecuador, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1996.
- Mitre, Bartolomé. *Soledad*. 1847.
- Monteforte Toledo, Mario. *Donde acaban los caminos*. Santiago de Chile, Editora Zig-Zag, 1966.
- . *Entre la piedra y la cruz*. Ciudad de Guatemala, Editorial El Libro de Guatemala, 1948.
- Ordóñez Argüello, Alberto. *Ébano*. San Salvador, Editorial Ahora, 1954.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas (Selección)*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1994.
- Pozas A., Ricardo. *Juan Pérez Jolote*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Prieto, René. “The literature of indigenismo.” *The Cambridge History of Latin American Literature: Volume 2 The twentieth century*. Editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 138-163.
- Provencio, Pedro. Introducción. *Artículos de costumbres*. Por Mariano José de Larra. Madrid, Editorial EDAF, 1997, págs. 11-49.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos completos*. Editado por Leonardo Garet, 2 vols., Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2005.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. México, D.F., Editorial Porrúa, 1984.
- Rodríguez Macal, Virgilio. *Guayacán*. Guatemala, Editorial Piedra Santa, 2008.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.
- Rojas, Manuel. *Lanchas en la bahía*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1959.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en El Plata. 1917-1922*. Buenos Aires, Kraft, 1960.

- Salazar Arrué, Salvador. *Cuentos de barro*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1943.
- . *Cuentos de cipotes*. 1945. San Salvador, UCA Editores, 1986.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.
- Schwartz, Kessel. *A New History of Spanish American Fiction. From Colonial Times to the Mexican Revolution and Beyond*. Coral Gables, University of Miami Press, 1972.
- Shaw, Donald Leslie. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany, State University of New York Press, 1998.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkley, University of California Press, 1991.
- Uribe Piedrahita, César. *Mancha de aceite*. Maracaibo, Ediciones del Rectorado, 2006.
- Vallejo, César. *El tungsteno*. Lima, Editora Perú Nuevo, 1959.
- Vázquez, Miguel Ángel. *La semilla del fuego*. Ciudad de Guatemala, Ediciones Técnicas y Culturales, 1976.
- Villanes Cairo, Carlos. Introducción. *Tradiciones peruanas (Selección)*. Por Ricardo Palma, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1994, págs. 11-61.

Sobre el autor

David Rozotto es catedrático, cuentista, investigador y traductor, originario de Quetzaltenango, Guatemala. Se doctoró en Filología Hispánica en la Universidad de Ottawa. Se dedica a la historia literaria, el criollismo y las literaturas centroamericana y latinoamericana. Ha hecho ponencias y ha sido invitado a hacer presentaciones en diferentes conferencias e instituciones en Canadá, Centroamérica, España y los Estados Unidos. Sus cuentos y artículos literarios han aparecido en diversas antologías y revistas académicas. Ha publicado los libros *Virgilio Rodríguez Macal. El hombre, el escritor y el intelectual* (Piedra Santa, Guatemala, 2016) y *Modernización y territorialización en Guatemala: La novelística de Virgilio Rodríguez Macal* (Biblos, Buenos Aires, 2018), en los cuales aborda la vida, obra y visión de una de las figuras más notorias de las letras guatemaltecas. Ha publicado un poemario en traducción *The Faces of Fear* (Julio Torres-Recinos, Lugar Común, Ottawa, 2017) y ha coeditado el volumen *Narrativas del miedo: terror en obras cinemáticas, literarias y televisivas de Latinoamérica* (Peter Lang, Nueva York, 2018). Es *Assistant Professor* del Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Waterloo, Ontario, Canadá.

Isaías Lerner: diferentes metodologías en la crítica literaria cervantina

Jorge Sagastume

Dickinson College, Carlisle, Estados Unidos

sagastuj@dickinson.edu

El presente artículo analiza aportaciones de Isaías Lerner a la crítica cervantina, a partir de trabajos seleccionados sobre el *Quijote* y *Las novelas ejemplares*. La formación de Lerner se ha visto influida por un acercamiento crítico posmoderno y ha profesado interés en el lector hispanoamericano de Cervantes, al denunciar abiertamente lo que él vio como arrogancia en la crítica peninsular española y estadounidense. Por otro lado, en muchas ocasiones, sigue una línea que se ajusta precisamente al tipo de metodología que quiere criticar. Este trabajo muestra cómo el crítico argentino, en un deseo de establecer un acercamiento teórico y estilo propio, se ve dividido entre el estudio lexicológico de la obra cervantina, típico de la crítica peninsular, y el estudio semántico, con ramificaciones filosóficas y sociológicas. Cabe señalar que el presente artículo no considera una metodología en particular como superior ni lo opuesto, sino que aboga por una visión amplia a la hora de leer a Cervantes.

Palabras clave: Isaías Lerner; Cervantes e Hispanoamérica; recepción de Cervantes en Hispanoamérica; Lerner y el *Quijote*; Lerner y *Las novelas ejemplares*.

Cómo citar este artículo (MLA): Sagastume, Jorge. "Isaías Lerner: diferentes metodologías en la crítica literaria cervantina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 143-165.

Artículo original. Recibido: 09/01/18; aceptado: 05/06/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Isaías Lerner: Different Methodologies in Literary Criticism on Cervantes

The article analyzes Isaías Lerner's contributions to criticism on Cervantes, on the basis of selected works of his on *Don Quixote* and the *Exemplary Novels*. Lerner, whose position was influenced by postmodern critical approaches, shows an interest in the Spanish American reader of Cervantes, when he explicitly attacks what he considers the arrogance of the criticism produced in Spain and the United States. However, on many occasions, Lerner follows precisely the type of methodology he seeks to criticize. This study shows how, in an attempt to establish his own theoretical approach and style, the Argentinean critic is torn between the lexicological study of Cervantes' work, typical of Iberian criticism, and a semantic study with philosophical and psychological ramifications. It is worth highlighting that the article does not consider any one methodology to be superior; rather, it argues for a broad approach when reading Cervantes.

Keywords: Isaías Lerner; Cervantes and Spanish America; reception of Cervantes in Spanish America; Lerner and *Don Quixote*; Lerner and the *Exemplary Novels*.

Isaías Lerner: diferentes metodologias na crítica literária cervantina

O presente artigo analisa colaborações de Isaías Lerner à crítica cervantina a partir de trabalhos selecionados sobre o *Dom Quixote* e *As novelas exemplares*. A formação de Lerner foi influenciada por uma aproximação crítica pós-moderna e ele professou seu interesse no leitor hispano-americano de Cervantes ao denunciar abertamente o que viu como arrogância na crítica peninsular espanhola e estado-unidense. Por outro lado, em muitas ocasiões, Lerner segue uma linha que se ajusta precisamente ao tipo de metodologia que quer criticar. Este trabalho mostra como o crítico argentino, em um desejo de estabelecer uma aproximação teórica e estilo próprio, vê-se dividido entre o estudo lexicológico da obra cervantina, típico da crítica peninsular, e o estudo semântico, com ramificações filosóficas e sociológicas. Cabe destacar que o presente artigo não considera uma metodologia em particular como superior, nem o oposto, mas advoga por uma visão ampla na hora de ler Cervantes.

Palavras-chave: Cervantes e Hispano-América; Isaías Lerner; Lerner e *As novelas exemplares*; Lerner e *Dom Quixote*; recepção de Cervantes na Hispano-América.

Introducción

AUNQUE ISAÍAS LERNER (BUENOS AIRES 1932–Nueva York 2013) pasó los últimos cuarenta y cinco años de su vida en los Estados Unidos de Norteamérica, nació y creció en Argentina. Sus maestros y quienes lo iniciaron en la crítica cervantina fueron dos hispanoamericanos: Ana María Barrenechea (Buenos Aires 1913–2010) y Marcos A. Morínigo (Asunción del Paraguay 1904–Buenos Aires 1987).¹ Barrenechea, con una visión crítica posmoderna influida por Borges y Cortázar, y comprometida con la lengua desarrollada en Hispanoamérica, definiría, de cierta manera, como inicial a la tendencia de Lerner de interpretar la obra cervantina; lo mismo haría Morínigo, quien no solo se abocó a estudiar la obra de Cervantes subrayando el tema de cómo el lector hispanoamericano lee e interpreta la literatura del autor alcalaíno, sino que además estudió concienzudamente de qué manera el español hablado en las Américas influyó en lenguas tales como el guaraní. Cabe notar que tanto Barrenechea como Morínigo fueron discípulos de Amado Alonso (Navarra 1896–Massachusetts 1952), quien se nacionalizó argentino y se preocupó por la lingüística hispanoamericana y produjo, entre otros títulos, el celebrado *El problema de la lengua en América*.

Isaías Lerner, bajo estas ópticas y otras que iría recogiendo a lo largo de su carrera, fue autor de numerosos trabajos, especialmente sobre Cervantes, pero también sobre Pedro Mexía y Alonso de Ercilla, y de un importante volumen titulado *Arcaísmos léxicos del español de América*,² en el que se notan de manera clara las influencias de Barrenechea y de Morínigo. Estas influencias, sin embargo, no se limitarían al estudio del español hablado en las Américas, sino que además se extenderían a la interpretación de la literatura cervantina a partir de un plano intertextual y semántico, teñido en ocasiones de una especie de lectura posmoderna que él nunca quiso admitir.

1 Existen varios homenajes recordando a Marcos A. Morínigo, y un trabajo escrito por Soledad Martínez Zuccardi titulado “La facultad de filosofía y letras y la consolidación de la literatura en Tucumán. El papel desplegado por Marcos A. Morínigo”, pero haría falta un trabajo crítico sobre el gran trabajo realizado por Morínigo que subrayara sus numerosas y valiosas contribuciones.

2 A lo largo de este trabajo se utilizarán las publicaciones originales de Lerner, pero para el interesado en acceder con facilidad a todos los artículos, se recomienda consultar: *Lecturas de Cervantes*, publicado por la Universidad de Málaga, así como también, *Estudios sobre Cervantes*, editado por Juan Diego Vila y Celia Burgos Acosta.

Estas estipulaciones, no obstante, merecen ciertas aclaraciones. La lectura de la crítica producida por Isaías Lerner revela, según mi parecer, características híbridas. Lo que quiero sugerir es que Lerner realiza en ocasiones una crítica en la que se ve un afán por leer la obra del autor alcalaíno a través de una lente posmoderna hispanoamericana, heredada de sus maestros, mientras que en la mayoría de las ocasiones se vuelca a un método de análisis textual más bien tradicional de la península ibérica, alejándose de sus raíces.³ Da la impresión de que en su ser se gestan otros seres, quizá es el dilema de todo el que emigra, pero quizá sea también la natural respiración de todo crítico que se enfrenta a la lucha en su búsqueda de la individualidad. Lerner nació y se educó en Argentina y vivió la mayor parte de su vida en los EE.UU., pero se desempeñó profesional y personalmente en lengua castellana. Era de esperar que los rasgos lingüísticos e ideológicos adquiridos en su tierra natal marcaran su expresión escrita y su modo de analizar un texto literario. Pero no se trata aquí ni de psicoanalizar al crítico argentino ni de escudriñar su estilo lingüístico, sino de estudiar de qué manera Lerner contribuyó a la crítica sobre la obra cervantina. Como se ha sugerido, quizá se pueda decir que la crítica cervantina producida por Lerner resulta, de cierta manera, híbrida: en parte se alinea a la fomentada por sus maestros, o precursores, y en parte incorpora elementos de la crítica tradicional peninsular. Y en esto coincide Juan Diego Vila, según su trabajo en el que homenajea a Lerner en vida, y que lleva por título “Isaías Lerner, el fiel escucha de la voz cervantina” (3).

Pero Juan Diego Vila, según mi lectura, sugiere, por otro lado, que Lerner supera de cierta manera esa condición hispanoamericana, como si tal condición fuese inferior. Por ejemplo, sobre la llegada de Lerner a los EE.UU., asevera que:

3 A lo que me refiero cuando digo “análisis textual tradicional de la península ibérica” es al planteamiento analítico que se enfoca en lo lexicológico sin valor semántico, y que no considera apropiado el análisis de textos antiguos a partir de teorías literarias contemporáneas. En contraposición, la crítica hispanoamericana, y particularmente la argentina —según lo veo yo—, se caracteriza por extrapolar del texto literario mensajes o ideas que se centran en el campo semántico y que son pertinentes a la realidad de cada lector. Cabe señalar que ambas aproximaciones aportan mucho a la lectura de un texto literario, pero simplemente son muy diferentes la una de la otra. Otra particularidad de la crítica literaria argentina es que lee la obra literaria más allá de su origen y aplica sus mensajes a la realidad social, política, histórica y filosófica del momento de la lectura del texto.

Isaías no ingresó a aquel sistema [el de los EE.UU.] como un docente que sólo podría haber enseñado la literatura nacional del país de origen del emigrado —coyuntura que lo habría reconducido a ser profesor de literatura o cultura latinoamericana. Su caso fue bien diverso puesto que se percibió, en todo momento, un excedente cualitativo que permitía una discriminación positiva. Se entendió como lógico, desde el inicio de su carrera, que estaba perfectamente habilitado para impartir cursos de filología hispánica y enseñar literatura española, medio disciplinario en el cual no prevalecieron las prerrogativas “nacionales” de tanto académico exiliado del franquismo en esas tierras. (4)

En primer lugar, no creo que una persona que proceda de Argentina se vea “reducida” profesionalmente al llegar a los EE.UU. por enseñar literatura y cultura latinoamericana, o, incluso, la lengua española, cuando su formación quizá haya sido en el Siglo de Oro Español. En segundo lugar, la hibridez (además, característica esencial de los textos cervantinos), no empobrece la crítica literaria profesional o la enseñanza, sino lo contrario.

Al leer con cuidado los trabajos de Isaías Lerner, uno se embarca en una crítica producida por alguien que trata de anclarse en sus raíces hispanoamericanas, pero que a la vez se ve presionado por satisfacer a los lectores que proceden de una tradición peninsular y que la consideran superior, o de una tradición estadounidense que tiende a ser más teórica y posestructuralista. En Lerner se pueden ver estas tres tendencias, como compitiendo entre sí. Pero la posición de Lerner, en realidad, es privilegiada, puesto que cuenta no solo con el conocimiento de diferentes tradiciones, que no es poco, sino que también con la vivencia de estas. Hay que recordar, además, una cuarta dimensión: Lerner descendía de una familia judía ucraniana que se asentó en Argentina, donde existe una de las comunidades judías más numerosas del mundo y que tuvo gran influencia en la cultura argentina, así como esta influyó en la judía. Su carrera docente en Argentina se vio truncada por el golpe militar del año 1966 que cesó su cátedra y lo obligó a mudarse a los EE.UU. Circunstancias como estas, y otras que le tocó vivir, no cabe duda, habrían de influir en la manera de leer y analizar un texto literario.

Isaías Lerner sobre el *Quijote*

Dejando a un lado los postulados señalados antes, quizá es apropiado dirigir la atención a algunos trabajos de Isaías Lerner en los que se puede ver, hasta cierto punto, lo que hasta aquí se ha sugerido. Uno de los trabajos de Lerner que se alinea, por ejemplo, con el de sus precursores hispanoamericanos lleva por título “El *Quijote* y el lector americano”. En este trabajo el autor denuncia el desinterés peninsular en una bibliografía de las ediciones del *Quijote* realizadas en Hispanoamérica y aventura varias explicaciones sobre las motivaciones que llevaron a la academia española a adoptar esta actitud (255). Señala Lerner, además, que este desinterés no se limita al *Quijote*, sino que se extiende a otros títulos cervantinos al igual que a valiosos estudios eruditos de críticos como Arturo Marasso, María Rosa Lida de Malkiel, Celina Sabor de Cortazar y Marcos A. Morínigo, entre otros. Esta preocupación de Lerner sobre el cervantismo en Hispanoamérica la hereda de uno de sus precursores y surge precisamente a partir de un seminario de posgrado sobre el *Quijote* ofrecido en 1959 y 1960 por Marcos A. Morínigo (260). Según Lerner, este seminario lo llevó a él y a Celina Sabor de Cortazar a reevaluar las ediciones más autorizadas del *Quijote*, entre ellas la celebrada edición de Martín de Riquer, para llegar a la conclusión de que:

[A] pesar de todas las muestras de saber y destreza filológica que aquellas ediciones mostraban, la insatisfacción, que conocíamos por experiencia propia, ante la ausencia de respuesta a las interrogaciones de un lector argentino o americano corriente, el lector común, nos obligó a pensar en la posibilidad de una edición más pan-hispánica, como diríamos hoy. (“*Quijote* y el lector” 261)

Esto de ninguna manera significó bastardear la obra colosal de Cervantes, como muchos críticos podrían llegar a pensar, sino que se trató de hacer que el *Quijote* llegara a ser leído por el lector hispanoamericano corriente y no solo por el erudito.

En 1962 Leo Spitzer argumentaba que

el promedio de los europeos llega a conocer al ingenioso hidalgo don Quijote durante la infancia, no siendo así el caso de los habitantes de América. En

América el *Quijote*, y todo lo español, es víctima de la filosofía de la ilustración, pero en Europa el *Quijote* es, por sobre todo, un libro para niños. (113)⁴

No aclara Spitzer a qué se refiere al decir “América”, pero no creo que tal comentario sea necesariamente pertinente a Hispanoamérica donde el *Quijote*, realmente, comienza a leerse en la escuela primaria. Según Lerner, al menos en Argentina, el *Quijote* no solo era leído desde temprana edad sino que “en esos años todavía el tópico de la unidad cultural tenía un claro componente político de actualidad que queríamos reemplazar por una consideración histórica que reflejara no solo la obvia unidad de origen sino las diversas trayectorias del mundo hispanohablante” (“*Quijote y el lector*” 262).⁵ Sin embargo, la lectura del *Quijote* resultaba difícil por tratarse de una obra extranjera, aunque escrita en idioma castellano, que hacía referencias históricas, geográficas y lexicológicas desconocidas por muchos lectores hispanoamericanos. Esto fue precisamente lo que motivaría a Isaías Lerner y a Celina Sabor de Cortazar a realizar una nueva edición con notas explicativas para el lector hispanoamericano, así como también con una puntuación que reflejara mejor para dicho lector el pensamiento y las emociones que el texto cervantino enunciaba (“*Quijote y el lector*” 261).⁶

Empero, todavía hace falta contar con una edición con anotaciones que reflejen la evolución del idioma español dentro y fuera de la península. Tarea muy difícil, según Lerner, y con razón, puesto que al tratarse de una lengua que ha existido fuera de la península por más de quinientos años y en tantas regiones geográficas diferentes, una edición del *Quijote* que sirva de referente universal en lengua castellana sería una empresa casi imposible de realizar.

En otro trabajo que lleva por título “El *Quijote* y la construcción de la lengua áurea”, Lerner deja traslucir una voz hispanoamericana, por un lado,

4 La traducción al castellano es mía.

5 Cuando Lerner dice “en esos años” se refiere a los comienzos de la década de 1960, cuando junto a Celina Sabor de Cortazar preparaban una nueva edición del *Quijote*. Esta fecha coincide con la publicación del ensayo de Spitzer que se menciona arriba.

6 Lerner da crédito a Ángel Rosenblat por la publicación de esta edición del *Quijote*. Fue Rosenblat quien convenció a la gente del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires del gran valor de tal proyecto (262). Rosenblat, de origen polaco y que emigró a la Argentina de muy niño y realizó todos sus estudios en la Universidad de Buenos Aires —desde donde también publicó su obra crítica cervantina—, influyó de manera significativa en la formación profesional de Lerner. Sus lecturas de la obra cervantina merecen un serio estudio que aún no se ha producido.

y peninsular, por otro. En el mismo vuelve a reflexionar sobre las distintas ediciones y subraya que las anotaciones españolas para muchos lectores fuera de la península pueden resultar sumamente enigmáticas. Y esto es, una vez más, producto de la falta de preocupación peninsular por el lector hispanoamericano. Pero es curioso, destaca Lerner, que muchas de las notas de las ediciones peninsulares del *Quijote* no son relevantes para el hispanoamericano, puesto que en el continente americano “ciertos elementos de la norma lingüística actual reflejan de manera muy viva el sistema lingüístico de fines del xvi y principios del xvii” (297). Esta es una verdad irrefutable que, de haber sido desarrollada más por Lerner, hubiese resultado en un interesante estudio sobre la permanente actualidad de la obra cervantina y cómo esta influyó en la lengua hablada en Argentina incluso hoy en día.

A propósito del mismo ensayo, el crítico argentino también ofrece un estudio lexicológico muy novedoso y original, mediante el cual se analizan elementos en el plano de la expresión que pudieron llamar la atención de los lectores iniciales del *Quijote*. Lerner señala que en la segunda parte del *Quijote* “es posible observar un permanente esfuerzo creador en el léxico que acompaña a la novedad y variación del esquema narrativo propuesto por la primera parte” (“*Quijote* y la construcción” 298), refiriéndose en particular a la incorporación de palabras no antes utilizadas en el corpus de la obra cervantina. Lerner nota que no hay capítulo en la segunda parte que no incorpore nuevos términos, de hecho, cuenta más de ochocientas palabras no utilizadas con anterioridad y de estas un número notable que son primera documentación histórica o primera documentación de su uso literario (“*Quijote* y la construcción” 299). Lo que sugiere Lerner, por consiguiente, es que Cervantes establece un léxico áureo que influirá en la creación literaria que se producirá en lengua castellana hasta el día de hoy, pero no solo ello, sino que también este léxico se incorporará además a la lengua castellana, aunque parte de este haya caído ya en desuso en muchas regiones, mientras que en otras, como en Argentina y otros países, permanece vivo. Lerner sugiere que

[e]n verdad, Cervantes crea en su texto una permanente inestabilidad de categorías y niveles de lengua que va más allá de la ya señalada naturalización de cultismos y latinismos de factura literaria o científica en lo que luego pasará a ser la lengua *standard*. También es de esperar que se dé el caso

de la incorporación de elementos de la lengua popular que ciertamente registran usos consagrados en un nivel distinto del literario. (“El *Quijote* y la construcción” 308)

Tal análisis del texto cervantino subraya el importante papel que el autor alcalaíno ha tenido no solo en la novelística, sino en el desarrollo lingüístico del idioma castellano. El hecho de que muchas de las palabras incorporadas en la obra cervantina hayan trascendido el plano literario y se hayan incorporado a la lengua del diario vivir es indicación de que habían sorprendido a los lectores de la época; esta es la tesis fundamental del trabajo de Lerner. Con respecto a la misma, el crítico aclara desde un comienzo que su ensayo no trata de “estudiar el texto desde sus parámetros ideológicos, ya sea para interpretar el momento de la escritura, ya sea para reconocer desde su lectura nuestra propia identidad como seres históricos o personas psicológicas” (“*Quijote* y la construcción” 295). Verdaderamente, hubiese resultado un trabajo de gran valor si Lerner, con su gran capacidad, hubiese abordado en algún momento de su carrera un estudio del texto a partir de los parámetros establecidos en este ensayo, y así ver de qué manera pudieron sorprender, ideológicamente, la incorporación de nuevas palabras al lector de la época o, al menos, de qué manera esta incorporación ayuda al lector moderno (peninsular o no) a comprender mejor el texto cervantino y sus múltiples mensajes. Así, el ensayo abre con una crítica a la academia española por la falta de interés en lo hispanoamericano, y acaba realizando un estudio que se alinea mayormente a la lente peninsular.

En una línea similar Lerner desarrolla, con fecha anterior, su trabajo titulado “*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención”. Este ensayo es muy valioso, sobre todo porque de manera convincente cierra de una vez por todas la disputa originada por Leo Spitzer en 1962 que, apoyado por Joseph Bédier, intenta demostrar que Cervantes se propone destruir el género de las novelas de caballería porque estas corrompen la mente humana.⁷ En su análisis, Spitzer a la vez se dispone a desacreditar a Miguel de Unamuno, quien ni siquiera se había molestado en tocar el tema sino tan solo en señalar

7 Quizá sea importante señalar que esta postura no es novedosa, sino que parte de una idea muy antigua que proviene del Libro x de la *República* de Platón, en la que el filósofo se propone disminuir el valor de la obra literaria e imponer la filosofía como la única capaz de analizar los valores semánticos de la realidad en la que el ser humano vive.

que las novelas de caballería ya habían entrado en decadencia para el año 1560. Lerner señala que:

Declarar que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías exige obligatoriamente la reformulación de los postulados generales sobre los que asentamos esta declaración. Porque hay diferencias tan netas entre las dos partes, porque es tan clara la voluntad de Cervantes de exigir del lector atención al proceso de reflexión sobre el texto mismo, una lectura activa del *Quijote* parece una propuesta inevitable. (“*Quijote*, Segunda” 818)

Tal afirmación parte de la tesis de que el *Quijote* no es el trabajo reunido en dos libros, el de 1605 y el de 1615, que pueden leerse por separado, sino que en realidad consta de tres libros: los publicados individualmente, la primera y segunda parte, y el que representa la lectura de ambas como un solo libro (“*Quijote*, Segunda” 817). Esta lectura revela que una de las intenciones fundamentales de Cervantes reside no en parodiar o eliminar los libros de caballería, sino en llevar al lector a reflexionar sobre el proceso de la escritura, sobre el texto en sí, y que, a través de ello, cada quien pueda extrapolar los mensajes pertinentes. De allí que el *Quijote* sea siempre un libro actual. Lerner declara que, si bien la edición de 1605 identifica alusiones a los libros de caballería, la de 1615 debe agregar el conocimiento del de 1605 como texto autónomo que pudo o no ser leído (“*Quijote*, Segunda” 819). El lector de la época que solo hubiese leído la segunda parte del *Quijote*, por lo tanto, no habría recogido esa intención de eliminar las novelas de caballería (si esa hubiera sido la intención de Cervantes en primer lugar).

Lerner, en una lectura posmoderna que resulta de leer ambos volúmenes juntos, creando así un tercero, deja implícita la idea de la participación activa del lector en el proceso de interpretación. Mediante esta lectura, el lector descubre que “[n]o toda parodia intenta el ridículo. No toda contextualización supone la burla. Ciertamente, la atracción de textos que se rehacen irónicamente lleva implícita la admiración” (“*Quijote*, Segunda” 820). El lector moderno, entonces, en la primera parte del *Quijote*, se enfrenta a la parodia de la historia y del género de la novela de caballería, mientras que, en la segunda parte, el lector se ve frente a esta estrategia cervantina de la parodia en la que el autor entabla un nuevo diálogo mediante el cual continúa y cambia la primera parte y, consiguientemente, el género mismo

(“*Quijote*, Segunda” 821). Lerner enfatiza que a través de este diálogo el autor realiza un “cuestionamiento del texto, [una] valorización y defensa o ataques de procedimientos narrativos, [presta] atención al receptor, [disuelve] la identidad de la voz narrativa, [y se preocupa] por la correcta lectura” (“*Quijote*, Segunda” 821). Según Lerner, Cervantes obliga al lector moderno, al llegar a la segunda parte del *Quijote*, a revisar presupuestos en el proceso de la lectura y a descubrir que Cide Hamete se convierte en censor de su propio texto, de esta manera se crea un hipernarrador que elimina la voz del autor, del traductor y del transcriptor. Lerner concluye, a través de este análisis, que una lectura moderna deberá tener en cuenta simultáneamente las dimensiones diacrónicas y sincrónicas de la creación del léxico cervantino (“*Quijote*, Segunda” 822-30).⁸ Aunque Lerner no lo reconozca abiertamente, esta lectura del texto cervantino tiene todas las características de la posmodernidad. Esta posmodernidad, sin embargo, está ya impregnada en la obra de Cervantes, quien ve el lenguaje como metáfora de la realidad y lleva al lector de cualquier época a considerar el lenguaje en todas sus posibilidades.

Y con respecto a la lectura de la obra cervantina y la manera en que esta comunica ciertos mensajes dependiendo de la época, en Lerner se ve una dicotomía que no se resuelve fácilmente. Por un lado, ofrece una lectura posmoderna de la obra del autor alcalaíno, enfatizando su actualidad, mientras que por el otro descarta tales lecturas. En su ensayo titulado “*El Quijote* palabra por palabra”, por ejemplo, refiriéndose a la multiplicidad de interpretaciones de la obra cervantina, Lerner asevera que: “[e]sta multiplicidad no es, sin embargo, infinita, y cada época encuentra dentro de sus parámetros culturales, dentro de sus expectativas históricas, un conjunto discreto de posibles interpretaciones que el tiempo se encarga de desechar, por lo menos parcialmente” (64). Si bien es verdad que algunas interpretaciones pueden ser muy personales y no aportan demasiado a la hora de comprender mejor una obra literaria, sugerir que solo ciertas lecturas son válidas resulta en una visión un tanto reductora. En el mismo ensayo, Lerner continúa diciendo:

8 Juan Diego Vila, no obstante, afirma que Lerner no veía como serio este tipo de lectura en la que se aboga por la muerte del autor (8). Es posible que Vila esté refiriéndose al artículo que lleva por título “*El Quijote* palabra por palabra”, el cual será abordado en breve.

Nada más alejado de mi propia visión de lo que convendría que fuera la crítica del *Quijote*, que estas tendencias hermenéuticas a las que he aludido. Lo que me preocupa hoy, y lo que me ha preocupado siempre, es recuperar los sentidos que debería haber tenido el *Quijote* para sus primeros lectores. (64)

Tema que trata en varios otros trabajos, pero no ha sido, tal como él dice, una preocupación de siempre, como ya ha quedado claro al tratarse el ensayo “*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención”. Para demostrar su tesis, Lerner se centra en el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote*. Valiéndose del aspecto verbal del texto y en particular de la dimensión léxica del discurso cervantino, y teniendo en cuenta además los elementos formales con los que se construye el relato, Lerner pasa a enumerar la incorporación de términos lingüísticos que podrían haber sorprendido al lector de la época. De esta manera, como en el ensayo que se tratara antes, el crítico subraya de qué manera Cervantes incorpora nuevas palabras que, aparejadas a la estructura del relato, producen grandes innovaciones en lo que toca a la técnica narrativa. Señala Lerner que estas nuevas palabras, por ejemplo, la palabra *extravagante*, habrían resultado infrecuentes para el lector en 1615 y lo habrían llevado a reevaluar el acto narrativo en sí en busca de ciertos significados (“*Quijote* palabra” 67). Este procedimiento, además, obligaría al lector a descubrir que la incorporación de algunos de estos términos novedosos tiene el fin de indicar su procedencia, Garcilaso y Ovidio, por ejemplo, y resaltar de esta manera el tema de la intertextualidad en el proceso de la construcción novelística (“*Quijote* palabra” 68-69). Ahora bien, esto pudo haber sido cierto para un lector más o menos erudito de la época; un lector que no solo hubiese leído a Garcilaso sino también a Ovidio, y a muchos otros. Pero es difícil determinar cuántos lectores en 1615 habrían sido capaces de desenmascarar estos recursos literarios y así descubrir las innovadoras técnicas narrativas cervantinas. Si bien este trabajo sigue las líneas del tratado con anterioridad y editado en 1990, las contribuciones que aporta a la crítica cervantina son un tanto más escasas y menos originales. Su ensayo titulado “El *Quijote* y el decir con seso”, publicado en el 2006 en la misma revista académica donde apareció “El *Quijote* palabra por palabra”, vuelve a abordar las mismas ideas, pero incorporando nuevos descubrimientos intertextuales, entre ellos términos procedentes de Plinio y de Plutarco, además de referenciar al crítico argentino Arturo Marasso, quien nos remitió en 1954 a la alusión

de los trogloditas en el *Quijote* y que proviniera de Plinio (248-261). Idea que, cabe subrayar, Borges ya había descubierto en 1947 y que desarrollaría en su cuento “El inmortal”, excepto que le atribuye la historia a Homero y no a Plinio. En realidad, quizá sea más plausible que Cervantes hubiera tomado la idea de Homero.

Como Vila sugiere acertadamente, “a diferencia de quienes creen haber agotado tal o cual texto con su edición, Isaías es un adepto a la frecuentación, retorno maduro que dice la renovación de un pacto de amor” (7). Y precisamente, Lerner repite las mismas ideas expuestas en el párrafo anterior, en su trabajo “Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*”, pero en esta ocasión descubre en la segunda parte del *Quijote* cuatrocientos ochenta y dos nuevos términos, algunos de gran valor para el estudioso de Cervantes que busca en su obra ideologías o comentarios que van más allá de los campos lexicológicos y, por ende, diferente del procedimiento de análisis crítico que puede caracterizar al especialista de origen español. Lerner descubre términos a los que denomina “cultistas” (*jurisconsulto*, por ejemplo) y sugiere que de esta manera Cervantes logra “jerarquizar retóricamente su largo razonamiento sobre poetas y poética” (27). Ojalá Lerner hubiese, además, desarrollado la idea y explicado la posible postura de Cervantes con respecto a los poetas de la época o de la antigüedad; este análisis probablemente habría podido enriquecer de gran manera el estudio de la obra *Viaje del Parnaso*, por ejemplo.

En el mismo ensayo, Lerner también descubre el uso de otros recursos literarios en el campo lexicológico, por ejemplo, el de los compuestos que responden “a una voluntad de síntesis que permite al texto decir un concepto nuevo sobre la suma de dos vocablos que pierden su significación primitiva” (29). Pero Lerner no explica cuáles conceptos nuevos se crean a través del uso de compuestos. No es hasta más adelante que arriesga cierta opinión al hablar sobre la incorporación de superlativos, diminutivos y aumentativos, que, aunque abundan en la primera parte del *Quijote*, en la segunda adquieren un valor diferente. Por ejemplo, el uso de *fortísimo*, en el episodio de la cueva de Montesinos, que permite el despliegue de rasgos de ironía o humor (“Contribución” 29), o en el caso del uso de *sermoncico* o *latinicos* para referirse irónicamente al esfuerzo de ciertos autores de parecer eruditos y elocuentes (“Contribución” 30). Está claro que estos análisis lexicológicos son importantes, y Lerner, a través de ellos, comienza a sugerir temas de

gran importancia a la hora de interpretar el *Quijote*; según mi modo de ver esta monumental obra literaria, me habría gustado que el crítico argentino ahondara en los temas que solo quedan sugeridos.

Isaías Lerner sobre *Las novelas ejemplares*

Como es sabido, además del *Quijote*, Lerner estudió asiduamente otras obras cervantinas, como por ejemplo *Las novelas ejemplares*, y entre ellas, *Las dos doncellas*. En su ensayo “Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes”, Lerner propone algo de gran interés: “*Las dos doncellas* es, entre otras cosas, recomposición y variación del episodio del *Quijote*” (157). De hecho, lo que Lerner opina es que en el *Quijote* Cervantes “se propuso la simplificación del conflicto imaginado antes para la novela corta” (158), siendo este conflicto la historia de amor de dos parejas. Es decir, la disputa amorosa, en el caso de *Las dos doncellas*, pone de manifiesto varios temas importantes que, a pesar de estar presentes, no se tratan en profundidad en el *Quijote*, como por ejemplo el de los códigos éticos. Dice Lerner que “Rafael desafía códigos que los personajes del *Quijote* no tienen que considerar sino teóricamente” (“Teoría” 159). Tal sería el caso del personaje de Cardenio, a través de quien Cervantes, entre otras cosas, trató de explotar un rasgo de carácter, la cobardía, pero cuando Cardenio finalmente tiene el valor de enfrentar el desafío de don Fernando su valentía no necesita ponerse a prueba.

Se ha dicho, y con razón, que el *Quijote* es una obra infinita; una obra que presenta un número enorme de temas que son siempre actuales y aplicables a la humanidad en general. Pero como obra extensa, no permite el desarrollo o explotación de ciertos temas en todos los sentidos posibles, mientras que sí es posible tal presentación en una novela corta donde los personajes se enfrentan tan solo a uno o dos dilemas o conflictos. De esta manera *Las dos doncellas* permite la presentación de un tema desarrollado más profundamente que no sería posible realizar de la misma forma en una obra como el *Quijote*, sin extenderse a miles de páginas y convertirse en una colección de relatos independientes o tratados. Es verdad, sin embargo, que en el *Quijote* existen las que normalmente se denominan “historias intercaladas”, sobre todo en la primera parte, y que quizá su inclusión haya respondido al principio renacentista de “variedad en la unidad”, de lo que

al parecer Cervantes se libera en el *Quijote* de 1615. Lerner asegura que, entonces, en *Las dos doncellas* (1613), el lector se enfrenta a una especie de cuaderno de ejercicios narrativos o notas que luego daría lugar al episodio del *Quijote*. Esta propuesta resulta muy valiosa y Lerner la demuestra de manera eficaz a través de varios ejemplos tomados de pasajes de *Las dos doncellas* que se repiten en el *Quijote* de 1615. Entre ellos cabe señalar los epítetos que Altisidora utiliza en el capítulo LVII de la segunda parte del *Quijote* y que provienen de *Las dos doncellas* (“Teoría” 164). Ahora bien, es muy posible que Cervantes haya desarrollado con más profundidad explícita ciertos temas en *Las dos doncellas*, que se tocan de manera aparentemente superficial en el *Quijote*. Cabe preguntarse si este procedimiento se repite en otros episodios del *Quijote* partiendo de otras *Novelas ejemplares* o textos cervantinos. Es posible que sí, y no solo con respecto al desarrollo de temas sino también en lo que toca a ideas y estilo. Puesto que, como lo sugirió ya Juan Diego Vila, Lerner retorna a obras e ideas (7), y para ciertos interesados en la obra de Cervantes, lo que propone el crítico en este trabajo es muy valioso y abre las puertas a que otros investigadores aborden el tema.

Lo que Lerner propone podría denominarse autointertextualidad o repetición de ideas propias ya expuestas en otros escritos, pero ampliadas o disminuidas en una nueva obra. Se puede aseverar sin dificultad que Cervantes con frecuencia parte de otros textos (propios o no) para tejer la trama de sus obras. Un ejemplo claro es el *Quijote* de 1605 y el asunto de la traducción como vehículo para discutir otros temas: en el capítulo IX el narrador accidentalmente tropieza con un manuscrito en árabe y busca los servicios de un traductor para que lo vuelque al español. El producto de la traducción es, precisamente, el primer volumen del *Quijote*, desde el capítulo X hasta el final. El capítulo IX, además, contiene pasajes que son traducciones de traducciones de otros escritores, tales como Petrarca, Ovidio y Cicerón, transferidos por el personaje de ficción de la novela, que traduce del latín al árabe y, por último, al español.⁹ De esta manera, las fuentes de donde provienen todos estos elementos intertextuales podrían juzgarse también, como lo sugiere Lerner sobre *Las dos doncellas*, cuadernos de ejercicios narrativos, pero escritos por otros. Sin embargo, este no es un descubrimiento nuevo. Cabe notar que este procedimiento es heredado por Borges quien,

9 Para el interesado en el tema, véase también: Martínez-Sáenz y Sagastume.

sería plausible decir, es el primer escritor propiamente posestructuralista de origen hispanoamericano. Borges, además de escritor, era traductor, y de sus traducciones con frecuencia “toma prestado” pasajes que luego serían utilizados en su obra de ficción como punto de partida para desarrollar otros temas, a la manera de Cervantes.¹⁰ Como se ha mencionado antes, Ana María Barrenechea, de quien Lerner fue discípulo, fue muy influida por Borges en sus acercamientos teóricos a la crítica literaria cervantina y, a la vez, influyó en Lerner. Pero daría la impresión de que a pesar de que Lerner parece ser consciente de ello, no solo evita mencionar a Barrenechea, o a Borges, sino que intenta alejarse de ellos, aunque admire de gran manera a ambos. Se comprende que todo escritor, de obras literarias o de crítica, intenta fraguar un estilo o un acercamiento analítico definido y único, pero tampoco está mal imitar el de otros, modificarlo, referenciarlo, y hacerlo de esta manera propio.

Otro trabajo de Lerner sobre *Las novelas ejemplares* que destaca lleva por título “Aspectos de la representación en *El amante liberal*”. Resulta interesante este trabajo por varias razones que se discutirán en su momento, pero para comenzar merece la pena mencionar que aquí Lerner intenta hacer una diferenciación entre la crítica cervantina producida en lengua inglesa y la suya escrita en castellano y bajo una óptica crítica diferente. Asegura el crítico argentino que hace falta, por ejemplo, en el caso de *El amante liberal*, un estudio que preste atención a los componentes de la expresión y que fijen la obra en

el marco de esa tradición mucho más amplia y compleja que la que permite el binomio frecuente en la crítica de lengua inglesa *novel-romance*, a mi parecer, poco útil en las letras españolas. En efecto, esta clasificación muy pocas veces atenta a elementos que supongan un análisis que vaya más allá de la paráfrasis del argumento, se presta a generalizaciones simplificadoras. (38)

Lerner se refiere aquí específicamente a Edward C. Riley, quien por razones de traslados familiares nació en México y se crio en Cuba, pero se educó en Oxford y desempeñó la mayor parte de su carrera profesional en Irlanda. Riley fue un crítico severo en ciertas instancias, por ejemplo, en su

10 Para el interesado en el tema, véase: Kristal.

libro *La teoría de la novela en Cervantes*, donde asegura que ciertas obras cervantinas son simplemente malas como novelas serias pero que podrían ser romances bastante buenos (227). La lectura de una obra, por supuesto, depende en gran parte de la formación profesional del lector, pero también del trasfondo cultural del que proviene. Por otro lado, una cosa es la lectura personal y otra es la adoptada a la hora de publicarla; esta última puede estar dictada por cuestiones políticas o de novedad. No se quiere aquí defender u ofender a nadie, pero lo cierto es que Riley produjo trabajos de valor y que se suscribían, en gran medida, a la tradición de la literatura comparada. Se puede comprender, desde este punto de vista, que para Lerner los trabajos de Riley resultaran simplistas. No por ser estudios comparados, que cuando bien hechos pueden enriquecer mucho la lectura de un texto, sino por no ajustarse a lo que Lerner calificaría de ser crítica seria.

Por otro lado, el trabajo de Lerner en cuestión analiza *El amante liberal* como arte plástica. Toca, en particular, el tema de la representación como una pluralidad de alusiones culturales y de carácter intertextual que enriquece la complejidad semántica de un pasaje descriptivo. Estas premisas desde ya son prometedoras. Lerner percibe la representación de Leonisa como la imagen de la melancolía, suscrita a la tradición del Renacimiento; es decir, la mujer en el centro de la composición aparece dominada por la inercia, inacción meditativa, y separada de lo que la rodea (“Aspectos” 40). Esta representación de Leonisa, según Lerner, es una forma de intertextualidad:

[T]rae a la memoria visual del lector contemporáneo de Cervantes (y a la del moderno), el estupendo grabado de Alberto Durero, llamado precisamente Melencolia I. De la compleja composición de Durero, múltiple en su significación simbólica, Cervantes retiene los elementos más expresivos del gesto y simplifica, literaturiza la composición para adecuarla a su personaje y a la situación narrativa. (“Aspectos” 41)

Cabe preguntarse por qué Cervantes escogería poner en forma literaria esta imagen. Lerner explica que Durero era famoso en España y en toda Europa; Cervantes, señala Lerner, conocía muy bien la obra de Durero a través del libro de Pedro Mexía titulado *Silva de varia lección* (“Aspectos” 42). Escoger llevar esta imagen a la literatura ayudaría a establecer conexiones polisémicas tanto en el lector de la época como en el moderno. Esto no

carece de valor, pero me pregunto si fue la intención de Cervantes ayudar al lector a descubrir el tema de la melancolía o si, quizá, simplemente utilizó la pintura como excusa para la creación literaria.¹¹

El ensayo de Lerner que aquí se discute tiene el valor del descubrimiento de la imagen del pintor en *El amante liberal*. El crítico argentino señala que:

[E]l texto de Cervantes exige una interpretación plástica, no sólo por la insistencia en lo gestual de la descripción sino también porque la escena concentra su atención con intensa exclusividad en lo visual. Ello explica la espectacularmente moderna sinestesia que hace posible que el personaje que entra como Mario a la casa de Halima, vuelve a ser Ricardo, apenas traspuesta la puerta que lo llevará a Leonisa: al principio, sólo alcanza a ver “un mudo y sosegado silencio”. Este silencio, a mi entender, hace más evidente el valor emblemático de la visión de Leonisa y añade más validez al recuerdo de Durero. (43)

Se podría decir que algunas de las características más sobresalientes de la narrativa del autor alcalaíno radican en su habilidad de crear imágenes que se graban en la mente del lector, muchas de ellas parten de otras obras. Técnica apenas desarrollada en literaturas en lengua castellana anteriores, pero que a partir de Cervantes sirven como base fundamental de la novelística que le sucede. Sugerir que el propósito de Cervantes fue el de convertir en literatura una pintura de Durero para que el lector del siglo XVII (y el actual) reconociera el tema de la melancolía, según mi interpretación, podría llegar a contradecir o desmerecer los objetivos que llevaron a Lerner en su momento a crear una edición del *Quijote* que pudiera beneficiar al lector hispanoamericano contemporáneo, para quien las referencias culturales, literarias y geográficas (sin dejar de lado las lingüísticas) eran desconocidas. Por un lado, Lerner parece querer poner al alcance de todos la obra cervantina, mientras que, por el otro, parece alejarla del lector común que originalmente motivara su trabajo y convertirla en una obra casi impenetrable, a menos que el lector

11 Otro trabajo de Lerner sobre la intersección entre pintura y literatura lleva el titulado “Cervantes y la pintura nuevamente”, en la que se aboca a estudiar *La gitana* y la pintura de Lorraine. Para el interesado, véase además el ensayo de Juan Diego Vila al que se ha hecho referencia anteriormente.

cuenta con una gran erudición.¹² Si Lerner hubiera enfocado su trabajo en intentar explicar qué habría querido decir Cervantes sobre el tema de la melancolía a través de *El amante liberal*, el resultado habría sido, a mi parecer, mucho más interesante. Después de todo, el presupuesto original del ensayo de Lerner era el de ver el tema de la representación como una pluralidad de alusiones culturales y de carácter intertextual que enriquece la complejidad semántica de un pasaje descriptivo, pero Lerner no llega a abordar el aspecto semántico de tal representación.

Otro ensayo de Lerner que estudia *Las novelas ejemplares* lleva por título “Marginalidad en *Las novelas ejemplares: La Gitanilla*” y destaca tanto por el tema que trata como por su marco crítico. El postulado inicial del trabajo radica en proponer que Cervantes, a través de *La gitanilla*, pone en tela de juicio la actitud del español con respecto a los marginados, en este caso el gitano y la mujer. No es un tema nuevo, puesto que ya había sido tratado por varios críticos desde Américo Castro en adelante. El trabajo de Lerner, sin embargo, difiere de los demás en el hecho de que se enfoca en cómo Cervantes problematiza la situación, creando ciertas contradicciones y a través de ellas cuestionando verdades aparentes y códigos aceptados (“Marginalidad” 48). En este ensayo se ve a un Lerner diferente en el sentido de que no se limita a indagar los efectos de la obra cervantina en el lector del siglo XVII, sino que acepta que cada lector, del pasado y del presente, aporta a la lectura un referente histórico y social propio (48). De esta manera, el referente social para el español estaría creado por “la opinión oficial y de la visión del grupo minoritario” (“Marginalidad” 48), los referentes de un hispanoamericano, digamos, serían los mismos, así como también otros antecedentes culturales o sociales privativos al origen del lector. De esta manera, el mensaje de *La gitanilla* sería ejemplar y aplicable a toda sociedad y no solo a la española. Esto es importante para el propósito de este trabajo puesto que aquí se percibe un giro en la manera de Lerner de encarar el análisis literario, acercándose más a sus precursores.

Señala Lerner que “la novela se inicia con un comentario del narrador sobre la condición tipificadora de los gitanos según el estereotipo marcado por los

12 No se quiere sugerir aquí que la obra de Cervantes no requiera erudición a la hora de dilucidar temas que no saltan a la vista de manera inmediata. Cervantes escribió para todo lector, erudito o no, pero siendo él mismo un escritor erudito, creó juegos lingüísticos que conllevan mensajes de cierta profundidad y valores semánticos. Lo que se intenta subrayar aquí es lo que para mí representa una hibridez de propósitos en la crítica de Lerner.

grupos dominantes: su natural inclinación al robo” (“Marginalidad” 48). Es importante subrayar, como lo hace Lerner, que estos juicios, generalmente, están encabezados por la expresión “parece que” y, como es sabido, el único robo en la novela no lo lleva a cabo un gitano, sino que lo fabrica Juana Carducha, la hija de la viuda rica. A lo largo del ensayo, Lerner demuestra eficazmente su tesis a través de ejemplos en los que la narración crea contradicciones con el fin de que el lector emita un juicio sobre las verdades aparentes y códigos aceptados en la sociedad, y de esta forma participa de manera activa en la lectura del texto. Entre estos ejemplos sobresale el caso de la gitana vieja, que es el personaje que muestra más desprendimiento y generosidad; por otro lado, es también codiciosa, pero esta contradicción de todas maneras no excluye la generosidad (“Marginalidad” 49-50). Propone el crítico, entonces, que mientras que el narrador de la historia marca los defectos del grupo marginado, la narración exalta de manera paralela sus virtudes (“Marginalidad” 51).

La postura de Lerner en este trabajo es radicalmente diferente a la de la mayoría de los que ha producido. No solo valora una lectura actual de la obra cervantina, casi (se podría decir) identificándose él mismo con el grupo marginado, sino que además se aleja de la documentación histórica que, en este caso, no aporta a la lectura del texto:

En *La gitanilla*, Cervantes no se propuso la quijotesca tarea de negar la opinión común sobre la inclinación al robo de los gitanos y el discurso ordena una serie abundante de referencias humorísticas al respecto, cuando Andrés se va a vivir al campamento. Pero la paradoja que propone este aspecto del relato es evidente y obliga a que el lector repiense el estereotipo. Acudir, como hace Amezúa, a los documentos de la época para reforzar la veracidad del lugar común racista es tarea erudita pero también ingenua. La versión oficial de los hechos nunca favorece a los grupos sin poder y las relaciones funcionales de los diversos elementos que componen el relato no justifican la investigación en el ámbito documental externo. (“Marginalidad” 49)¹³

En este trabajo, Lerner deja de lado la actitud crítica que caracteriza muchos de sus estudios y se acerca al texto de manera que este pueda servir

13 Véase González de Amezúa y Mayo.

de vehículo didáctico para todo lector. Es más, señala también que el narrador al comienzo de la novela presenta la ideología oficial sobre el gitano, mientras que al final este se convierte en un lector entusiasmado y partícipe de los propósitos de Cervantes (“Marginalidad” 54). El ensayo concluye con una reflexión que proviene de su maestra, Ana María Barrenechea, y que no es característica de Lerner: “Que Cervantes utilizó la expresión literaria para el cuestionamiento de la realidad, es cosa bien sabida, pero precisamente por esto, poco analizada en sus fascinantes pormenores” (“Marginalidad” 57), idea que en realidad procede de Borges y que a su vez nace en Cervantes.¹⁴

Una de las más importantes contribuciones de Isaías Lerner al cervantismo mundial, creo yo, fue la edición del *Quijote* que realizara en colaboración con Celina Sabor de Cortazar. Sus trabajos lexicológicos, especialmente los que estudian la recepción del *Quijote* en el siglo XVII, demuestran además la habilidad de un crítico sistemático y dedicado a desenterrar centenares de nuevos términos de la lengua castellana creados por Cervantes, y que pasarían a formar parte de la lengua “estándar”. Este tipo de investigación forma parte de la gran mayoría de los estudios realizados por Lerner y son, sin lugar a duda, de gran valor. Por otro lado, hay otros trabajos en los que el crítico argentino arriesga una interpretación de los textos cervantinos a partir de estudios semánticos, ubicándolo dentro de una cierta minoría de críticos que marcan una era en el cervantismo internacional y en particular el hispanoamericano. No se ha querido en el presente trabajo sugerir que la inclinación de Lerner (o de cualquier otro crítico) hacia los estudios lexicológicos sea una falencia; de ninguna manera. Lo que se ha querido subrayar aquí es que aquello que Lerner explícitamente considera una crítica valiosa (los estudios lexicológicos) y lo que no (interpretación semántica, aplicación de teorías literarias, o filosóficas, políticas, etc.) puede verse como una contradicción, puesto que él mismo se embarca en ambos estilos críticos. Según mi manera de ver las cosas, ni uno ni otro acercamiento hacia la literatura es de mayor o menor valor. Creo que la literatura, así como la crítica literaria, como lo asegura Richard Rorty, son métodos para re-describir la realidad que nos toca vivir, sabiendo que no existe un vocabulario final mediante el cual ésta pueda ser descrita (73). Cuanto más variada resulte la crítica literaria sobre Cervantes, o sobre cualquier otro autor, más rica resulta la literatura en cuestión y más estimulante el diálogo intelectual.

14 Véase Barrenechea.

Obras citadas

- Alonso, Amado. *El problema de la lengua en América*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Barrenechea, Ana María. “La ilustre fregona como ejemplo de la estructura novelesca cervantina”. *Filología*, núm. 7, 1961, págs. 13-22.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner, ilustraciones por Roberto Páez, prólogo de Marcos A. Morínigo, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes: creador de la novela corta española*. Vol. 2, Madrid, CSIC, 1958.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville, Vanderbilt U. P., 2002.
- Lerner, Isaías. *Arcaísmos léxicos del español de América*. Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 1970.
- . “Aspectos de la representación en *El amante liberal*”. *Filología*, vol. 22, núm.1, 1987, págs. 37-47.
- . “Cervantes y la pintura nuevamente”, تاسار دلل نم اثل ايم اعل ارم تومل لامعأ، نون فل او بادل ايف ني يي كس يومل ا قروص: لوح قتي كس يرومل *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, vol. 2, editado por Abdeljelil Temimmi, Zghouan, Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l’information, 1999, págs. 491-497.
- . “Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*”. *Actas del tercer coloquio internacional de la asociación de cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthropos, 1993, págs. 23-32.
- . “El *Quijote* palabra por palabra”. *Edad de Oro*, vol. 15, 1996, págs. 64-74.
- . “El *Quijote* y el lector americano”. *Cervantes and/on/in the New World*. Editado por Julio Vélez-Sainz y Nieves Romero-Díaz, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, págs. 255-66.
- . “El *Quijote* y la construcción de la lengua áurea”. *Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 295-310.
- . *Estudios sobre Cervantes*. Editado por Juan Diego Vila y Celia Burgos Acosta, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2016.
- . *Lecturas de Cervantes*. Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

- . “Marginalidad en *Las novelas ejemplares: La Gitanilla*”. *Lexis*, vol. 4, núm. 1, 1980, págs. 47-59.
- . “*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención”. *NRFH*, vol. 38, 1990, págs. 817-836.
- . “Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes”. *Edad de Oro*, vol. 19, 2000, págs. 155-69.
- Marasso, Arturo. *Cervantes. La invención del Quijote*. Buenos Aires, Hachette, 1954.
- Martínez-Sáenz, Miguel, y Jorge R. G. Sagastume, “Desmantelamiento y reconstrucción: Borges, ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ y la traducción”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 82, núm. 6, 2005, págs. 815-829.
- Martínez Zuccardi, Soledad. “La facultad de filosofía y letras y la consolidación de la literatura en Tucumán. El papel desplegado por Marcos A. Morínigo”. *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)*, Tucumán, Edunet, 2011, págs. 253-269.
- Riley, Edward C. “Romance y novela en Cervantes”. *Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Editado por Manuel Criado, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 5-13.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1981.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge, Cambridge U.P., 1989.
- Spitzer, Leo. “On the Significance of *Don Quijote*”. *MLN*, vol. 77, núm. 2, 1962, págs. 113-129.
- Vila, Juan Diego. “Isaías Lerner, el fiel escucha de la voz cervantina”. *Olivar*, vol. 6, núm. 6, 2005, págs. 91-114.

Sobre el autor

Jorge R. G. Sagastume es doctor en filosofía y letras por la Vanderbilt University, Nashville, TN, EE. UU.; profesor titular de literatura hispánica en Dickinson College, Pennsylvania, EE.UU.. Sus especialidades son literatura del Cono Sur, Cervantes y el teatro hispanoamericano contemporáneo.

La lucha por la palabra en *Las últimas familias* de Tomás Guevara: traduciendo la alteridad

Armando Luza

El Colegio de México, Ciudad de México, México

aluza@colmex.mx

Mario Samaniego

Universidad Católica de Temuco, Temuco, Chile

msamanie@uct.cl

En este artículo se analiza críticamente la traducción del discurso del sujeto mapuche en la obra etnográfica *Las últimas familias y costumbres araucanas* de Tomás Guevara, profesor normalista y estudioso del pueblo mapuche. En este caso, la práctica de la traducción contribuye a generar representaciones que desarraigan y distorsionan al mapuche y a su cultura, en un contexto marcado por la exaltación de la racionalidad científica y por los cánones ideológicos que orientan el proyecto de república. El texto analizado constituye una significativa expresión de la interacción entre conocimientos y matrices culturales diversos, que colabora en la comprensión de la compleja y trizada historicidad de un territorio fronterizo como fue la Araucanía.

Palabras clave: traducción; etnografía; lengua mapuche; siglo xx.

Cómo citar este artículo (MLA): Luza, Armando, y Mario Samaniego. “La lucha por la palabra en *Las últimas familias* de Tomás Guevara: traduciendo la alteridad”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 167-195.

Artículo original. Recibido: 29/03/18; aceptado: 01/07/18. Publicado en línea: 01/01/19.



**The Struggle for the Word in *Las últimas familias* by Tomás Guevara:
Translating Alterity**

The article carries out a critical analysis of the translation of the Mapuche subject's discourse in the ethnographic work *Las últimas familias y costumbres araucanas* by Tomás Guevara, a school teacher who has studied the Mapuche people. In this case, the practice of translation contributes to generating representations that uproot and distort the Mapuche people and their culture, in a context marked by the glorification of scientific rationality and of the ideological tenets that guide the project of the republic. The text analyzed is a significant expression of the interaction among diverse cultural matrixes, which helps understand the complex and shattered historicity of a border territory such as the Araucanía region.

Keywords: translation; ethnography; Mapuche language; 20th century.

**A luta pela palavra em *Las últimas familias* de Tomás Guevara:
traduzindo a alteridade**

Neste artigo, analisa-se criticamente a tradução do discurso do sujeito mapuche na obra etnográfica *Las últimas familias y costumbres araucanas* de Tomás Guevara, professor normalista e estudioso do povo mapuche. Neste caso, a prática da tradução contribui para gerar representações que desarraigam e distorcem o mapuche e sua cultura, em um contexto marcado pela exaltação da racionalidade científica e pelos cânones ideológicos que orientam o projeto de república. O texto analisado constitui uma significativa expressão da interação entre conhecimentos e matrizes culturais diversas, que colaboram na compreensão da complexa e fragmentada historicidade de um território fronteiriço como foi a Araucania.

Palavras-chave: etnografia; língua mapuche; século xx; tradução.

La lucha por la palabra

LAS RELACIONES INTERÉTNICAS E INTERCULTURALES entre la República chilena y el pueblo mapuche analizadas a partir de la observación de las prácticas traductológicas constituyen el trasfondo de sentido en el que se sitúa este estudio. Sabemos que la traducción, concebida como intermediación entre mundos diversos, ha funcionado históricamente como mecanismo que puede anular o exaltar la palabra del otro, tanto para agraviar su diferencia como para dignificarla, debido al rendimiento ético-político que conlleva. Entre estos dos extremos, la historia nos habla de otras posibilidades intermedias (Claro 23-39). En este sentido, la traducción puede contribuir a potenciar la configuración de nuevas subjetividades y relaciones sociales, como a anular otras ya existentes. Sobre la primera situación, Samaniego y Payàs (45-46) han mostrado cómo la práctica formalizada de la traducción e interpretación necesaria para los Parlamentos hispano-mapuche funcionó como contrapeso a la hegemonía de la Corona española, impidiendo en alguna medida la integración o asimilación del otro (el mapuche) al producir esta práctica un reconocimiento de la alteridad. En el caso de este trabajo, nos situaremos en la orilla contraria, mostrando cómo la traducción opera como dispositivo para “sustraer” la palabra del otro y con ello erosionar o directamente eliminar la posibilidad de que ese otro —el mapuche— pueda ser artífice de su propia construcción social y cultural.

Los estudios sobre el pueblo mapuche a principios del siglo xx se desarrollaron siguiendo metodologías de disciplinas incipientes que buscaban desvincularse de la tradición colonial, plasmada en numerosos *Artes*, *Gramáticas* y *Catecismos* como los publicados por el Padre Luis de Valdivia (1560-1642) y el jesuita Andrés Febres (1734-1790),¹ mediante la promoción de un nuevo discurso de racionalidad científica. Los nuevos estudiosos de los pueblos indígenas de Chile tenían distintos y diversos grados de formación académica, lo cual es reflejo del carácter incipiente de las disciplinas científicas en ese momento, además de la débil institucionalización que las sustentaba, lo que se refleja por ejemplo en que los investigadores debían financiar sus pesquisas con fondos propios (Mora y Vásquez 133). Entre estos nuevos estudiosos, Rodolfo Lenz y Tomás Guevara destacan por ser pioneros

1 Véase el *Vocabulario de la lengua de Chile* de Luis de Valdivia y el *Diccionario Araucano-Español* de Andrés Febres: <http://fronteradelenguas.cl/index/diccionarios>.

en estos nuevos estudios sobre el pueblo mapuche. Lenz, de nacionalidad alemana, era doctor en filosofía y Guevara era profesor normalista. A pesar de tener distintas formaciones, ambos tratan sus respectivos objetos de estudio, a saber, lengua, sociedad y cultura mapuche, con las novedosas herramientas de las ciencias sociales emergentes y son exponentes importantes de este nuevo discurso de racionalidad científica utilizado para justificar sus investigaciones y conclusiones. Este nuevo discurso propicia una fuerte objetivación del sujeto estudiado, el cual se considera como una entidad que funciona de acuerdo con leyes particulares y que, por tanto, es medible y manipulable. León Solís (47-61) entrega algunas claves sobre la visión que el propio Guevara tiene de los mapuche, estas se configuran a partir del paradigma científico que influye en su trabajo. En las primeras páginas de *Estudios Araucanos*, publicado en 1895, Lenz reconoce la insuficiencia de las obras coloniales sobre lengua mapuche (iv-vi).

De este modo, comenzó a escribirse un nuevo capítulo en la historia del pueblo mapuche, esta vez desde el podio del investigador experto, en el que se vaticinaba su desaparición luego de siglos de una supuesta supervivencia al margen de la sociedad colonial. Este marco de referencia dio pie a la publicación de un sinnúmero de obras que, en el caso de Tomás Guevara, describen aspectos tan diversos como las *Costumbres judiciales y enseñanza*, la *Psicología del pueblo araucano*, el *Folklore* y *Las últimas familias y costumbres araucanas*, que fungen como medio para dejar una memoria científica sobre lo que este pueblo había sido. La nueva racionalidad científica que se instala en los imaginarios sociales a principios del siglo xx respalda la narrativa de extinción de los pueblos indígenas que desarrolla Guevara. Su obra *Las últimas familias*, expresión cúlmine de su trabajo, constituye una novedad, ya que utiliza una metodología etnográfica rudimentaria para recopilar los datos que expone y, además, los exhibe de un modo novedoso: su texto contiene discurso transcrito del mapudungun y traducido al español, por lo que el estudio de la obra nos parece significativo, ya que por medio de esta obra, en la que la traducción opera como dispositivo de representación, podrían desentrañarse los fundamentos científicos, políticos y socioculturales que la orientan y proyectan.

Tomás Guevara fue rector del Liceo de Temuco entre los años 1899 y 1913. Llegó a esta ciudad dieciséis años después de finalizada la campaña de ocupación de la Araucanía, que resultó en el dominio del Gobierno chileno y el ingreso de colonos europeos en la región. Los mapuche habitaban en

reducciones y vivían al margen de una verdadera participación civil o política en el territorio. La estadía de Guevara en la región de la Araucanía despertó su interés por la historia, lengua y cultura del pueblo mapuche. Carlos Porter, director del Museo de Historia Natural de Valparaíso, califica su *Historia de la civilización de la Araucanía* como uno de los primeros trabajos en esta línea, argumentando: “puede considerarse como la primera de su clase, que trata netamente de la etnografía araucana i marca una época en el estudio de esta ciencia en Chile” (113). Nótese que en aquella época el empleo de la palabra *etnografía* aludía simplemente a “descripción de pueblos” (Porter 110) y que la traducción era del todo necesaria para llevar esta tarea a cabo. En este sentido, el trabajo etnográfico de Guevara tiene como fin el registro objetivo de este pueblo y, en última instancia, el rescate de sus conocimientos y costumbres, mas no de sus integrantes. Es más, tampoco se inclina por intervenir en el “plan de asimilacion [sic] de los 70 u 80 mil indijenas [sic] que aun [sic] sobreviven” (Guevara, *Psicología* 5). La intención de elaborar un registro de los denominados últimos representantes marca la posición del investigador respecto del rumbo que la nación chilena debería de tomar y dicta la actitud que se tomará frente a la palabra del mapuche.

Como etnógrafo e historiador, Guevara fue una verdadera autoridad en cuanto a estudios sobre el pueblo mapuche. Gracias a la ayuda de Manuel Manquilef, “asociado [...] normalista e inteligente profesor del liceo de Temuco” (Guevara, *Las últimas* 4), tradujo y publicó testimonios de caciques mapuche en la obra ya mencionada, *Las últimas familias y costumbres araucanas*. El contenido de estos relatos se centra en la historia de algunos linajes mapuche y cubre las épocas de la guerra a muerte,² la campaña de ocupación de la Araucanía y los años posteriores a esta. El mismo Guevara la denominó “una historia araucana escrita por araucanos” (*Las últimas* 3). Sin embargo, estas historias se publicaron en un contexto de exaltación de la nación chilena, a pocos años de la celebración de sus primeros cien años de independencia y por medio de la escritura, ámbito en el que el mapuche aún no tenía la palabra. Fue esta la primera vez que su voz se exhibió de manera directa en un texto, y fue justamente mediante la traducción de lo escrito que su voz se legitima en otra lengua, esta vez para apoyar la narración que el investigador desarrolla, la cual vaticinaba la absorción total

2 Período en que los patriotas luchan contra los últimos realistas en la zona centro-sur del país, entre los años 1819 y 1826.

de la sociedad mapuche por parte de la occidental. Estudios sobre la obra de Guevara reflexionan en torno a lo que esta absorción significaba en el contexto de exaltación de la nacionalidad chilena y del progreso científico antes mencionado:

Uno se pregunta entonces cuáles son esos “signos de educación” que transforman a un “indio” en un “indio civilizado”. A lo largo de sus obras, se encuentran algunos indicios: el uso de la lengua castellana, el porte de pantalón, el envío de los hijos a la escuela chilena, el establecimiento de residencia en las ciudades, el uso de casas “con techo de zinc” y finalmente el abandono de prácticas como la poligamia y el chamanismo. Vemos entonces que Guevara se encuentra en la lógica propia del antropólogo colonial, absorbido por el rescate de las “últimas costumbres” de la “civilización” de un “pueblo inferior”, sobre la tumba de las cuales quiere levantar su obra y su nombre de autor, y a la vez embarcado en la empresa de una definitiva asimilación a la sociedad chilena, asimilación a la cual pretende contribuir con su trabajo historiográfico, etnográfico y pedagógico. (Pavez 14)

Esta visión perpetuada por los investigadores de fines del siglo XIX y de principios del XX se plasma, por lo tanto, en el trabajo etnográfico de *Las últimas familias*, como veremos a continuación. En los siguientes apartados revisaremos el proceso de textualización y traducción al que el testimonio del mapuche forzosamente se somete, ya que se capta y aborda dentro del marco de un trabajo etnográfico que se encarga de filtrar su lengua por medio de una traducción con particulares procedimientos.

La etnografía como primer ejercicio de traducción: cesión forzada del testimonio

La etnografía llevada a cabo por Tomás Guevara, que sustenta la primera parte de *Las últimas familias*, comprende un conjunto de técnicas de recolección y tratamiento de datos cuyos efectos no han sido del todo explorados. En primer lugar, desde una perspectiva teórica, uno de los elementos fundamentales del trabajo etnográfico es la lengua del grupo objeto de la investigación, la cual permea toda producción de conocimiento posible en torno al mapuche. En sus aspectos más técnicos, la descripción

del pueblo estudiado debe lidiar ineluctablemente con su lengua y, por tanto, de no contar aquella con un sistema de escritura, la responsabilidad de crearlo recae en el etnógrafo. Como tal, Guevara desempeña un papel fundamental en la creación del primer texto fuente del mapuche que será objeto de la posterior traducción, para el que incluso debe decidir qué tipos utilizar con tal de representar los fonemas particulares del mapudungun, creando así un grafemario *sui generis*, distinto a los propuestos por otros de sus contemporáneos y a los más actuales.³

En segundo lugar, otra labor importante corresponde a la edición de la expresión oral, modificada para ajustarla a las normas del código escrito:

Ha sido necesario en semejante tarea descartar algunas redundancias del orijinal mapuche. El araucano piensa espresando una idea principal i repitiéndola en seguida con una o varias incidentales. Estas repeticiones son mas frecuentes en el estilo de sus cuentos. En las relaciones históricas el pensamiento i la frase son mas cuidados, sin perder el colorido natural que le dan las imágenes i las comparaciones sacadas del medio ambiente del indígena. (Guevara, *Las últimas 4*)

Desde un enfoque no evolutivo, la oralidad y la escritura se diferencian porque la segunda favorece un pensamiento descontextualizado (Denny 95-123), es decir, no depende totalmente de su contexto físico y temporal inmediatos. El carácter descontextualizante o, mejor dicho, recontextualizante del lenguaje escrito permite que el enunciador ajuste la información a los referentes socioculturales que él prefiera y, como veremos más adelante, nos

3 No existía en la época de Guevara un grafemario oficial del mapudungun. De este modo, su representación escrita dependía de las decisiones particulares de cada investigador y de la disponibilidad de tipos en las imprentas. Por ello, la escritura de esta lengua presenta notorias diferencias entre la obra de un autor y otro. Lenz, por ejemplo, usa mayor cantidad de grafías especiales que Guevara (7-325), destacando la representación de fonemas ajenos a la lengua española. El autor que abordamos en este artículo se basa en el alfabeto español y echa mano de grafías que en ese momento él no usaba por aplicar la reforma ortográfica de Bello como la “k” y la “y”. Además, hace uso de la “u” con diéresis, “ü”, y de la “n” con cedilla, “ñ”, para representar dos fonemas específicos del mapudungun; este último reemplaza el uso de la combinación de las grafías “ng” usada hasta entonces por Guevara para representar un fonema gutural (Guevara 15). Hoy en día, para la escritura de la lengua, existen al menos cuatro grafemarios de uso amplio que se han propuesto desde distintos sectores sociopolíticos (Álvarez-Santullano, Forno Sparosvich y Risco del Valle).

acerca a una experiencia de mundo radicalmente distinta. Aquí la lengua escrita opera como mediación total de la experiencia del mundo, sobre todo como lugar de realización concreta. Vattimo afirma que “el mundo se experimenta dentro de los horizontes constituidos por una serie de ecos, de resonancias del lenguaje, de mensajes provenientes del pasado, de otros individuos. El a priori que hace posible nuestra experiencia del mundo es *Ge-schick*, destino-envío, o *Ueberlieferung*, transmisión” (28-29), que en este caso se ve reducida por una primera intervención en el paso de la oralidad a la escritura.

En este sentido, el texto escrito —opuesto al oral— elaborado por Guevara y su asistente, abandona su contexto original y despliega una especie de velo entre el mapudungun hablado y el escrito, puesto que en la escritura se eluden los rasgos principales de la cultura oral primaria (Ong 43-62), es decir, un estilo de comunicación acumulativo que hila sus enunciados mediante coordinación y que se vale de la repetición para reforzar sus argumentos. Como consecuencia, el texto fuente no remite a la oralidad⁴ y queda supeditado a su traducción en español.

Por último, la posibilidad de trabajar tan de cerca con la lengua del otro equivale a hacerse cargo de sus palabras y, en última instancia, a hablar por él, sin perjuicio de que el investigador pudiese optar por otros modos de acción que otorgasen un papel protagónico al sujeto descrito. En el caso aquí estudiado, sin embargo, el interés de Guevara recae en la lengua y la cultura, pero no en sus portadores. Sin palabra propia en la relación con el otro, no se es (Arendt 45). Además, Gadamer (145-153) nos dice que el lenguaje no es aquello que el individuo habla, sino que es aquello por lo cual el individuo es hablado. Los extractos de la traducción que se analizan más adelante dan cuenta de esta experiencia de mundo totalizadora y radicalmente distinta que posiciona a la traducción chilena como el verdadero texto “original”, en el que los referentes culturales del mapuche se desdibujan, otorgando la última palabra al investigador.

4 En efecto, nuestro asesor de mapudungun, Ramón Curivil, indica que el texto en lengua fuente es incluso menos expresivo que el texto en español. Son evidentes los recortes en la transcripción de lo oral.

El peso de la traducción

Luego de que el texto fuente —escrito— toma forma, como resultado de la labor etnográfica, tiene lugar la traducción interlingüística. En este ámbito de contacto e intercambio entre lenguas, la tensión entre domesticación —que puede aludir a naturalización, normalización y, a veces, a apropiación, y extranjerización, entendida como exotización y, en algunos casos, exclusión en una traducción (Venuti 20)— se refleja justamente en el acto de escritura, mediante el cual se plasma la visión de mundo del otro con un estilo, vocabulario y sintaxis que pueden leerse como familiares o extraños, dependiendo de los parámetros de la cultura receptora. Este tipo de traducción intenta cumplir, además, con las expectativas socioculturales presentes en un momento determinado de la historia, que se reflejan en la lengua y por ende en los textos producidos durante una época. En este caso, esa historicidad se manifiesta en el despliegue de un nuevo discurso científico-racional al que la práctica de la etnografía debe ajustarse, pero, además, debe rendir cuentas ante la pretensión totalizadora de un discurso histórico nacional oficial.

Además, la medida de la traducción no es solo la palabra, sino la tradición cultural en que esta se usa, o bien la propia cultura entendida como una construcción de significados implícitos (Asad 229). Por tanto, antes que la palabra escrita, lo primero que se traduce es esta tradición cultural (Fornet-Betancourt 74), que en el caso que nos compete se encuentra menoscabada en su forma escrita. Es por eso que, al referirnos a la traducción dentro de la actividad etnográfica, debemos considerarla como una actividad en la que las representaciones del otro entran en una negociación directa, llevada a cabo en distintas etapas con los cánones de Occidente:

No tiene sentido considerar la traducción como un proceso especialmente técnico de recodificación de significados estables en un segundo código lingüístico. Veremos que los “significados” codificados por la representación etnográfica son complejos, inestables e híbridos; surgen, más bien, debido a las eventualidades del sistema receptor que por las del sistema fuente. (Sturge 13)⁵

5 La traducción es mía. Original: “It doesn’t make sense to look at translation as a mainly technical process of re-encoding stable meanings into a second linguistic code. We will see that the ‘meanings’ encoded by ethnographic representation are complex, unstable, hybrid; they are born of the contingencies of the receiving system rather than those of the source”.

De este modo, la etnografía consagrada en *Las últimas familias* es un proceso de “mediación de marcos de significado. Su naturaleza dependerá de la naturaleza de las tradiciones que se pongan en contacto durante el trabajo de campo” (Agar 122). En este sentido, una obra de tal calibre es considerada como una expresión y producto de interculturalidad.⁶ En vista de este fenómeno, los aspectos lingüísticos y culturales que se negocian y traducen pasan por un doble filtro, ya que deben transitar del soporte oral al escrito bajo cánones estilísticos desconocidos para la cultura que no conoce escritura, y posteriormente deben traducirse (Sturge 18); es decir, deben ser cribados con un filtro valórico que responde a cánones históricos y culturales. La traducción interlingüística, a su vez, se erige como componente fundamental para que una etnografía de corte clásico, como la que observamos en el caso de Tomás Guevara, pueda llevarse a cabo y también actúa como una herramienta primordial de codificación que se encuentra en el seno de la empresa científica.

En el presente artículo profundizamos en lo que respecta al análisis de esta construcción histórica, concebida como reinterpretación de los referentes socioculturales del mapuche y su integración en un discurso histórico oficial que se expresa en distintos niveles del texto, es decir, la lucha por la palabra como campo en que la traducción opera como herramienta de representación y poder sobre el otro. En virtud de los mecanismos que la práctica de la traducción posibilita, la participación del grupo objeto de la etnografía puede exaltarse o incluso desvalorizarse. *Las últimas familias y costumbres araucanas* es un ejemplo de lo segundo, ya que la traducción aplicada al discurso en mapudungun invisibiliza tanto a los sujetos como a su lengua, pues se les priva de sus referentes socioculturales y se les inserta en un entramado que guarda relación con los cánones occidentales. El problema va más allá de la simple intención de hacer inteligible al otro, puesto que, al hacerlo, este resulta irreconocible para su propio pueblo. Dicho esto, cabe destacar que el enfoque utilizado es eminentemente descriptivo, sin dejar de lado la necesaria crítica sobre el impacto de la traducción en la configuración de las relaciones interétnicas e interculturales.

6 Para efectos de este artículo, hacemos una lectura descriptiva del concepto de interculturalidad de Onghena (19-194) y la tensión entre hostilidad y reciprocidad. Con interculturalidad aludimos de forma exclusiva a las relaciones que se establecen entre sujetos con referentes culturales diversos en marcos históricos y sociales determinados.

Para llevar a cabo lo anterior y en el marco de los supuestos antes establecidos, analizamos la obra a nivel paratextual e intratextual. Primero, analizamos el paratexto, especialmente las notas a pie de página, para dar cuenta del acondicionamiento del material según el canon científico de la época y, posteriormente, analizamos la traducción de términos con gran carga cultural dentro de la sociedad, lengua y cultura mapuche. La traducción de estas palabras puede considerarse como punto de partida del proceso de readecuación de los referentes socioculturales mapuche dentro del entramado cultural chileno de aquella época y, por tanto, esta podría considerarse como indicador del grado de reconocimiento o invisibilización del otro.

Cada relato sigue un orden secuencial. Si desglosamos esta estructura en función de la periodización tradicional, observaremos que en los relatos se alude primero a la época de emancipación de la élite criolla y luego a la ocupación del territorio araucano por parte del cuerpo militar bajo órdenes de la recién constituida República chilena. También se describen algunas costumbres que se practican dentro de la sociedad mapuche. El formato en el que se presentan estos contenidos corresponde a un texto bilingüe escrito a dos columnas: una que es transcripción del mapudungun y otra que corresponde a su traducción al español.

Desarrollo de la narración: la profecía autocumplida

En *Las últimas familias*, mediante el uso de las notas a pie de página se establece una interpretación guiada de los referentes socioculturales presentes en el texto. Si bien observamos que las intervenciones a pie de página son relevantes desde una perspectiva cuantitativa (83 notas repartidas entre las 182 páginas que componen la traducción), también destacamos que el contenido de estas intervenciones tiene un valor significativo, ya que se trata de intervenciones directas del investigador en el texto traducido. Como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, se hacen comentarios de corte historiográfico que contextualizan y complementan con datos especializados la información entregada por el narrador, y etnológico, que se centran en el cúmulo de conocimientos que Guevara denomina folclor. Esta clasificación permite también observar que la interpretación de los referentes opera en distintos planos: histórico, lingüístico y cultural.

Notas historiográficas

Por medio de este tipo de notas el autor interviene el proceso narrativo del entrevistado, complementando la información entregada por este y, en cierto modo, emparentando los hechos narrados con la historia oficial chilena. Esto lleva a que el autor facilite datos de diversa índole (por ejemplo, biográficos) para situar el contenido dentro del paradigma historiográfico de la época. De esta forma, gracias a la escritura, el enunciado se recontextualiza de forma radical y el lector lo entenderá siempre dentro de aquel paradigma. El aporte es original y novedoso, pero está acompañado de estos elementos paratextuales que le dan un cariz particular, puesto que, a la vez que revela nuevos aspectos de la historia mapuche, inscribe lo dicho por el entrevistado dentro de su propuesta histórico-política. A continuación, se muestran las notas historiográficas de *Las últimas familias*:

El hijo de Kolipi que los indios recuerdan con el nombre de Llanquilef, se llamaba Juan Kolipi, teniente del Carampangue en la campaña de 1839 al Perú. Se distinguió por el valor extraordinario que desplegó en la defensa de los puentes de Llaclla i de Buin. (16)

[Collico] Daban esta denominacion los indíjenas a la zona alta que se estiende desde la estacion de Ercilla, poco mas o menos, hasta Victoria. (52)

Esta guerra grande que recuerda Painevilu se verificó en 1774. Formóse una confederacion por un lado de las tribus de Quechereguas, Puren, Llamco (al oriente de la estacion de Cajon). Truftruf, Maquehua i algunos de los pehuenches, i por el otro las agrupaciones de Tromen, Cholchol, Voroa, Imperial alto i la costa. Hubo choques encarnizados, en los que los indios se mataban por centnerares. (96)

En estos extractos, se visualiza, tal como se había anunciado, la domesticación del otro, que en este caso narra su historia, pero nada puede hacer para que esta prevalezca ya que los especialistas no lo consideran apto para contar su propia historia. Tal como advierte Guevara al principio de la obra, no se consideraba al mapuche como sujeto capaz de elaborar una historia general de su pueblo, por lo que se estimaba que la intervención etnográfica era totalmente necesaria para obtener y sistematizar aquellos datos mediante inducción (*Las últimas* 4). La adición de fechas y de periodizaciones elaboradas por la historia oficial

chilena segmenta la fluidez de la narración del mapuche que ha sido extraída de la oralidad y la acerca a un paradigma sociocultural que nos parece menos ajeno. En el primer extracto, por ejemplo, el autor advierte que Llanquilef o, mejor dicho, Juan Kolipi desempeñó una función importante durante la Guerra de la Confederación Perú-Boliviana, hecho histórico poco mencionado por los entrevistados y que, en definitiva, no formaría parte central de la cronología mapuche. Adicionalmente, en el segundo extracto se explicitan los topónimos establecidos como resultado de la ocupación y colonización de la región durante las campañas militares chilenas y se indica, con verbo en copretérito, el nombre que los mapuche daban a la zona comprendida entre aquellos nuevos asentamientos. Esto refuerza la tesis de la extinción del pueblo mapuche, ya que esto implica que sus referentes geográficos y temporales son obsoletos. Por último, en el tercer extracto expuesto, el autor vuelve a intervenir en el proceso narrativo del entrevistado, esta vez de manera más tajante, ya que amplía sobre un hecho que el narrador menciona someramente. Esa “guerra grande que hubo entre araucanos” (Guevara, *Las últimas* 96) era conocida entre los mapuche y al autor le hizo falta explicarla, valiéndose de una fecha concreta y terminología especializada, a saber, se formó una “confederación de tribus” de mapuche y algunos pehuenche. En este pasaje también se asignan los nombres que el chileno da al mapuche y su organización sociopolítica (tribus, confederación); esto es algo que puede observarse a lo largo de todo el texto.

Notas etnológicas

Este tipo de nota, un tanto escaso pero presente en el texto, interviene la cosmovisión y el proceso narrativo del mapuche de manera más profunda. En primer lugar, señalamos la presencia exclusiva de verbos en copretérito, lo que da a la práctica cultural descrita el rasgo de antigua y actualmente en desuso; en segundo lugar, es patente el juego de extranjerización y domesticación contra el mapuche, ya que, tal como observamos en los ejemplos anteriores, se marca a los propios narradores del texto como ajenos al lector mediante el empleo de palabras clave como *indio*, transformándolos así en un objeto observable:

Los indios se comían las partículas esternas i la araña de rabo colorado (Latrodectus formidabilis) que los habían mordido por atribuirles influencia mágica para la curación. (159)

[Sobre la chueca] También dejaban enterrada la bola encima de la sepultura de un jugador afamado, un día antes de la partida. En la mañana de la partida la desenterraban. (175)

En este caso, este tipo de intervenciones también apoya la narrativa sobre la desaparición del pueblo mapuche, además de posicionar al autor como un especialista en la materia. Los verbos en copretérito y la presencia del latín como representante del conocimiento racional científico refuerzan la representación de las costumbres mapuche y su entorno como objeto científico historiográfico. Como mencionamos anteriormente, Guevara apoya la tesis de la inminente asimilación del mapuche por parte de la nación chilena y esto se refleja en los usos de la lengua. Se trata de una declaración abierta en pro de la domesticación total.

La perspectiva del mapuche se reconoce como distinta, pero no completa ni suficiente; situación que el autor establece al complementar y resolver los nudos narrativos que, a su parecer, el mapuche no desarrolla. Las posibilidades de diálogo y negociación entre las partes se ven disminuidas, ya que es difícil pensar en términos de igualdad cuando las disputas ocurren dentro de una cultura esencialmente escrita. El otro ha hecho una primera concesión al ceder sus palabras a la escritura. Consecutivamente, mediante la traducción, el mapuche queda relegado al texto en mapudungun y solo se hace inteligible en la medida en que el texto en español lo avala. En cuanto a la voz del mapuche en el texto, la columna que contiene el testimonio del mapuche *in situ* constituye una especie de discurso adjunto, ya que sus palabras se presentan como ajenas y se muestran en aquella columna como subsidiarias del texto en español ennoblecido, por lo que su lengua pareciera estar ahí solo para que el autor exhiba al otro de manera que veamos cómo la lengua de llegada lo disecciona y reconstruye en favor de una inteligibilidad arbitraria. Observaremos este fenómeno a continuación, al confrontar ambas columnas del texto.

La exhibición del Otro: el escaparate de Occidente

Centrándonos exclusivamente en la traducción del texto del mapudungun al español y en el análisis de elementos intratextuales, advertimos cómo, mediante la reinterpretación de referentes socioculturales, se hace inteligible

al mapuche. Por medio de la transcripción y la traducción se establecen construcciones que cambian la calidad narrativa del texto (Sturge 17-24) y nos presentan al otro de tal modo que podemos entenderlo y al mismo tiempo diferenciarlo.

A través de la sustitución de ciertas unidades léxicas enmarcadas dentro de lo que entendemos como técnicas de traducción, definidas como: “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras” (Hurtado 256-257), se forjan horizontes de comprensión, mas no equivalencias sobre la filiación del mapuche con otros grupos humanos. Tomamos como modelo el esquema presentado por Fuentes y Samaniego (115-133), por lo que nos centraremos en la traducción de términos culturalmente relevantes que aluden a los actores que fueron partícipes de las dinámicas interculturales. Al comenzar por estas unidades nos sería posible llegar a una interpretación más profunda sobre la totalidad de los fragmentos traducidos.

En los ejemplos que siguen, se observan los rasgos distintivos del texto en mapudungun mencionados con anterioridad y que son, de alguna forma, síntomas del texto etnográfico, a saber, la representación gráfica de la lengua por medio del alfabeto español, el recorte de conjunciones coordinantes (*ka*) y repetición de frases que en lo oral otorgan un sentido de progresión a la narración, la segmentación del texto en párrafos breves, expuestos como unidades de traducción, y una serie de reducciones y ampliaciones que adecuan los referentes socioculturales mapuche a un paradigma histórico, político y cultural chileno.

Kofiernu: malones y malocas

Traducción de kofiernu

Tabla 1. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Futake aukan meu pu winka ta pu kofiernu meu, pu	Desde la guerra entre realistas i patriotas , los Marin
Marin ta kellukefiñun ta Kolipi. (43)	apoyaron con sus lanzas a Kolipi.
Fenancio Koñoepan ta kuifi chi aukan rumel	Venancio Koñoepan estuvo en toda la guerra del rei,
kellukerkefi ta kofiernu . (144)	antiguo dueño de Chile con los patriotas .

En este primer ejemplo (tabla 1) podemos observar la presencia de una palabra que en mapudungun es adaptación de la voz española *Gobierno* y que se utiliza para referirse a la institucionalidad chilena en distintas formas, sin importar la época de la que se hable. Con 89 repeticiones a lo largo de las 182 páginas que componen el relato traducido, esta palabra aporta a una narrativa en la que el chileno siempre es otro y distinto. La voz del mapuche, que ha sido relegada a la primera columna, se apropia de una palabra extranjera para referirse a lo ajeno. Vemos rastros de escaramuzas en el paso de una columna a otra. La traducción de esta palabra se ajusta a la experimentación de la historia según el chileno, a saber, se presenta el término con los matices que le son propios, dependiendo de la época a que se refiere el narrador del relato. En el ejemplo siguiente se pasa de patriotas a gobierno.

Otras traducciones de kofiernu

Tabla 2. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Tufachi Fenancio ka fentepun ñiwa ñerkei ñi laku reke. Rumel ta aukán ta kofiernu . (145)	Este segundo Venancio sacó el nombre i el valor del primero. Nunca se sublevó contra el gobierno .
Kolipi illkui mai.	Kolipi quedó mui enojado.
Amutan kofiernu meu tañi oño malopafiel ta	Decía que iba a pedir auxilio al gobierno para volver
Painemal tañi montuafiel kullin ka meli trokiñ waiki. (158)	al malon i quitarle a Painemal los animales i cuatro atados de lanzas que le había tomado.

Notamos en ambos ejemplos (tabla 2) que tanto patriotas como Gobierno se convierten en un referente importante para el mapuche en la traducción de Guevara. Según la trayectoria de cada familia hubo alianzas y rebeliones contra el Gobierno chileno. Si bien en la columna izquierda la guerra entre el *rei* (*winka*) y el Gobierno (*kofiernu*) pareciera ser una disputa entre terceros que afectó de algún modo u otro la vida de los grupos mapuche, en la traducción ambos bandos se convierten en pivotes, ya que se trata de un capítulo crucial en la historia oficial de la nación chilena. El mapuche, entonces, debía procurar participar o quedar al margen. Del mismo modo, se dibujan las inclinaciones del mapuche en torno a sus acciones pasadas y

a su interacción con las instituciones chilenas. Ya sean patriotas, gobierno u otras instituciones como el ejército, la historia del mapuche se reconstruye en torno a actores que en la traducción se multiplican.

Winka: de forasteros a conocidos

Frente al concepto semánticamente más restringido de *kofiernu*, *winka* pareciera no presentar mayor interés, pero esta es una de las primeras obras en que la palabra aparece de manera tan insistente, debido a los contenidos de los testimonios. En las más de quinientas páginas de los *Estudios araucanos* de Lenz (1895) *winka* solo aparece 45 veces, frente a las 175 repeticiones presentes en la obra más breve de Guevara. Así como *kofiernu*, *winka* indica la presencia de un actor extranjero que no comparte el mismo origen del grupo mapuche, y en las narraciones de *Las últimas familias* se refuerza, al menos en el mapudungun, el transcurso de una historia exclusivamente mapuche en la que tanto chilenos como españoles son terceras partes.

Traducciones de winka

Tabla 3. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Taŋi epuchi laku ta Lemunao piñefui. Mülérkefui ta feichi ñi mülen ta Mañin ka Mariluan, winka ñi aukan meu. (61)	Mi bisabuelo tenía el nombre de Lemunao. Fué de los tiempos en que Mangin i Mariluan defendían al rei .
Lorenzo Koliman koni ta aukan meu, kellufi ta ta winka duñu. (27)	Lorenzo Koliman estuvo en la guerra de la independencia de parte de los realistas .
Pu jeneral winka elukefeyu ta soltau. (19)	Los jenerales chilenos le prestaban soldados.
Kuifi meu mai pu lonko ta tragufiñun ta che ñi kúmeleael ta winka epu. (57)	En el año 1869 los caciques entraron en tratos de paz con los chilenos .

La diversificación y mayor especificidad del término en la traducción española (tabla 3) apunta a una equivalencia direccional (Pym 277-278) en que la palabra se traduce teniendo en cuenta el entramado de la cultura de llegada. La creación de una historia oficial exige la presencia de ciertos actores que fueron protagonistas durante las distintas épocas que describe y por ello

aquel concepto que remite totalmente al otro, a lo extranjero, se naturaliza en la traducción. El juego, entonces, consiste en crear una equivalencia en que la percepción del mapuche deja de prevalecer.

Las estrategias utilizadas para la traducción del término *winka*, como ya hemos visto, hacen desaparecer a la palabra como tal y en su lugar se imponen términos que son lingüística y culturalmente inteligibles para un sujeto histórico chileno. La traducción del término *winka* es por lo tanto contextual ya que se fija según la época de la que se habla. El texto etnográfico traducido sufre una reacomodación a nivel terminológico que favorece el posicionamiento del chileno como coprotagonista en la narración, en oposición a lo que expresa el texto en mapudungun, porque ahí el término *winka* sitúa a españoles (alternativa: realistas) y chilenos (alternativa: patriotas, Gobierno) en la categoría de agentes externos.

Indios, araucanos y mapuches: vencidos, recordados y extintos

En cuanto al término *mapuche*, se observó que se consolida en el texto de llegada como una denominación válida para los hasta entonces llamados araucanos. Falta evidencia para afirmar que es primera vez que se utiliza este término en un texto científico relacionado con el mundo indígena chileno, pero el hecho de que en la obra de Lenz⁷ (considerado como pionero en estudios lingüísticos y etnológicos sobre los mapuche) no se consagre el término, refuerza este supuesto. El mapuche ingresa en el horizonte de comprensión del chileno y se incluye como un actor dentro del escenario histórico y sociocultural de la región ocupada por militares, civiles y colonos. Las traducciones de esta palabra son múltiples y así como en el caso de *winka*, que en español se convierte en término que designa lo propio más que lo ajeno, mediante la traducción de esta palabra con una carga cultural importante se presenta al otro en variadas facetas que responden a los criterios del investigador experto. En el siguiente fragmento (tabla 4) observamos cómo se alternan las diferentes traducciones de *mapuche*, voz local, en función del objetivo comunicativo del autor.

7 Nos referimos al “Diccionario etimológico de las obras chilenas derivadas de las lenguas indígenas de América”.

Traducción de mapuche

Tabla 4. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Pu mapuche ta lai pifiñun tañi afeael ñi kintun meu. (132-133)	Quizas los indios corrieron que habia muerto para librarse del castigo.
Tufeichi fuke meu ta entuñerkei ta tutelu trewazula pikelu eñun, ka kúmeke zañue aleman pikefilu eñu ka awar.	Del buque saqueado llegaron, ademas, a Voroa, unos perros overos que dejaron cria, chanchos de otras clases de los que tenian los indios (alemanes) i habas.
Akurkei milla.	Llegó tambien oro.
Pu mapuche ta pepi deumarkelai ta ispuela, unelwe, istipu ka chem tukun no rume.	Los mapuches , no pudieron hacer con él espuelas, frenos, estribas ni adornos. No sabian fundirlo.

La denominación *indios* se utiliza para referirse a grandes grupos de mapuche y, al igual que el término *tribu*, alude a su organización sociopolítica. Sin embargo, en la mayoría de los 24 casos en que se emplea *indios*, se narran acontecimientos que contribuyen a una imagen desfavorable del mapuche, por lo general violentos o en donde se les presenta como supersticiosos y menos inteligentes. Esta elección, bastante escasa, se diferencia de las otras dos posibles traducciones para esta palabra que veremos a continuación: araucanos y mapuches.

Otras traducciones de mapuche.

Tabla 5. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Kiñe futa aukan nielu ta pu mapuche , Makewe che ta rumel kaineyefiñun pu Forowe eñu, ka rumel malokeyfiñun itro chem duñu meu rüme. (96)	Desde una guerra grande que hubo entre araucanos , los de Maquehua se miraban como enemigos con los de Voroa i se maloqueaban por cualquier motivo.
Ka kiñe duñu entukei ta Trekamañ, entukefi kuifi aukafe ñi wi; rantunen meu ñi chao pieneu pikei, femñechi ülkei ta duñu futake wentrü tañi pu fotüm meu. (111)	Otra cualidad de los cantos de Trekamañ es la de aparecer en sus frases cantadas nombres de célebres guerreros araucanos : él dice que aprendió de su padre esos ül; en tal caso serian tradiciones cantadas i trasmitidas de padre a hijo.

Con solo veinte repeticiones, la denominación *araucano* se utiliza para referirse a un sujeto exclusivamente histórico. El araucano o mapuche de antaño, partícipe de procesos sociopolíticos e interculturales durante la época colonial, figura en el texto como un actor que no tiene una real participación en el presente de la historia oficial. Así como *indio* se utiliza para situar al mapuche en situaciones que merman su condición de sujeto, *araucano* se utiliza para referirse a él respecto de actividades militares y glorias pasadas. Como podemos ver (tabla 5), junto a esta denominación se califica al mapuche de célebre, lo que corresponde a una adición de la traducción, ya que el adverbio temporal *kuiñi*, que alude a un pasado más alejado, no incluye el calificativo indicado. Siguiendo este ejemplo, no solo se traduce a mapuche por araucano, sino se calca esta denominación cuando en el texto en mapudungun se reúnen las condiciones necesarias, es decir, al referirse al pasado menos inmediato de aquel pueblo.

Incorporación de mapuche

Tabla 6. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Pu mapuche meu itrokom che ta duņukelafui tañi llalla peņen meu, pekefilu ta illkaukefui ta lofo waka reke femņekefui. (69)	Entre los mapuches estaba prohibido (tabú) que el yerno hablara a la suegra; cuando la veía, la evitaba como a una vaca brava.
Kuan Kolima Pellomenko meo ta niekefui futake palin ka kawell lefun, femten che tragunfilu winka ka mapuche kütu. (50)	Juan Kolima celebraba en Pellomenko juegos de chueca i carreras de caballo que atraían mucha gente, mapuches i chilenos.

La abundante presencia del mapuche en la traducción, con 110 repeticiones del término, denota su papel dentro del momento actual de la enunciación y marca el carácter general de la narración de la que es objeto. Como tal, en la traducción se presenta en calidad de objeto etnográfico e historiográfico, puesto que se describen su pasado inmediato y las costumbres que, según el autor, han ido dejando atrás producto de su integración dentro de la nación chilena. En este sentido, la denominación *mapuche* aparece en la columna en español cada vez que se describen aquellos aspectos de su vida social y cultural, incluso si el texto en mapudungun no utiliza el término de forma explícita. El uso de tal nombre propio mediante explicitación marca claramente al otro y lo diferencia de lo propio. Los usos más diferenciados que reflejan

indio y *araucano* no se integran del todo en esta denominación más genérica que pareciera ser novedosa ya que acoge la voz mapuche, pero no debemos olvidar que la narración recabada por Guevara surge de las preguntas e inquietudes que él tenía en torno a la cultura de su objeto de estudio. La palabra emerge solo en vista de ciertas precondiciones y en una instancia investigativa muy particular. Con todo, el juego de la traducción consiste en urdir un tapiz que, dependiendo de si se mira su anverso o reverso, parecerá más cercano al chileno o al mapuche.

Ülmen: destierro parcial

Los ejemplos anteriores pudieran parecernos más familiares, ya que hoy en día también circulan en el español de Chile. Con la sola excepción de *kofiernu*, *mapuche* y *winka* son vocablos cuyo uso conocemos al menos de manera general. El fragmento que se presenta a continuación incluye una palabra que no ha impregnado al español chileno de esa manera. *Ülmen* alude a una persona reconocida dentro de su comunidad por su prestigio, fama y riquezas.⁸ En los casos presentados, la traducción no recoge todos los elementos constitutivos del *ülmen*. La voz extranjera se naturaliza mediante la sustracción de elementos de sentido.

Traducción de *ülmen*.

Tabla 7. Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.

Tufachi lonko meu itro ülmen putui kon che ñi küme wentru ñen. (107-108)	Con este jefe el grupo familiar adquirió un enorme desarrollo.
Femñechi mai fentren kullin ñiefui ta ülmen mülefui waka, ufisa itro kawell muel.	Hízose de este modo dueño de porciones crecidas de ganado vacuno, ovino i en especial caballar.
Ñi ülmen ñen kom ple pui tañi ñupuleyñen, femñechi mai kom che meu ülmen pui kisu kai lonko ñerpui tañi Pülal, kaü kom mapu meu allkutunefui ñi ñülam.	Su autoridad de hombre rico se dilató poco a poco hasta imponerse a todo el conjunto familiar i ser de hecho el cacique primero de la zona de Pelal o Quepe del sur.

8 Andrés Febres lo define como: “cacique y hombre rico y de respeto”, consultado en Corlexim: <http://corlexim.cl/>.

Se aprecia en los dos primeros párrafos que la traducción omite el término (tabla 7). La persona descrita en el relato destaca por sus acciones, pero no se resalta su estatus particular dentro de la sociedad mapuche. Nos encontramos con la omisión de un elemento de sentido en el texto de llegada. El sentido del término *ülmen* es adaptado a los cánones occidentales. Se expresan solo algunas de las cualidades características de un *ülmen*: la autoridad y la riqueza, lo que se asemeja más a la figura de un jefe. La primera aparición del término en la columna del mapudungun especifica que aquel *lonko* o jefe era además un *ülmen*; característica que también explica el auge de su linaje. En la traducción se omite cualquier referencia a este término, considerándose tal vez que el propio cargo de jefe y, por ende, la ostentación de cierta autoridad podría ser suficiente para destacar su importancia. Lo mismo ocurre en el párrafo posterior y solo en el tercero se indica una de las cualidades del *ülmen*, pero se abandona todo intento de crear un equivalente para aquella palabra. El significado del término se diluye en favor de la omisión y elección de elementos de sentido específicos.

Reflexiones finales

Teniendo en consideración los datos e interpretaciones expuestos, observamos que la calidad del narrador cambia, convirtiéndose este en un sujeto genérico, representante de un grupo más o menos homogéneo (Sturge 58-60), quien además habla con códigos y sintaxis familiar y, por ende, la lectura de su testimonio pareciera ser una narración de hechos extraordinarios relatados por alguien que representa la idiosincrasia chilena. Esto lo vemos en la medida en que todo lo que era externo al mapuche adopta nombres diferenciados que descansan en la óptica de la historia oficial chilena; a saber, los realistas, los patriotas y el gobierno chileno, como hemos visto en los ejemplos analizados. Del mismo modo, se le otorga al mapuche unos nombres que lo colocan dentro de una taxonomía científico-racional; se les muestra como “araucaños” solo para despojarlos de toda vigencia en la sociedad contemporánea. Asimismo, la codificación en la columna derecha es profunda, ya que cambia la naturaleza del texto. De un testimonio *in situ* (y solo parcialmente ya que se trata de una transcripción con importantes modificaciones) pasamos a un testimonio comentado, que a su vez es considerado como original y fuente de datos científicos. La lengua mapuche queda, sin disimulo, relegada a un

plano menos protagonista: “[l]a version literal sirve mas bien para el análisis filológico que para el conocimiento de la etnología” (Guevara, *Las últimas* 5). En este caso, la traducción en su aspecto más técnico dota al investigador de una serie de herramientas que lo ayudan a moldear una visión particular de su objeto de estudio. La traducción es, ante todo, una forma de relación con el otro en la que se negocia su reconocimiento o negación. Los procedimientos, técnicas y estrategias que en ella operan se aplican con una intencionalidad sujeta a una visión de mundo particular.

Creemos poder afirmar que la traducción, en el marco de la etnografía en estudio, procura la asimilación del otro para hacerle formar parte de la nueva comunidad política y cultural que la república quiere conformar, haciéndoles “partícipes” del nuevo porvenir bajo las reglas y límites que esta instala, lo que implica la expulsión al olvido de ciertas dimensiones de lo que el otro es a partir de su propia representación o, en el mejor de los casos, instalándolos en una memoria sin vida y reconstruida desde fuera. La escrituración y traducción de la narrativa mapuche se hacen necesarias para instalar una representación de este otro dentro de los límites que marcan la frontera de lo inteligible y necesario para el nuevo ciudadano que se está gestando, para el público al cual está dirigida la obra. Escribir, “no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, con cartografiar” (Deleuze y Guattari 11) y, en este sentido, las notas historiográficas y etnológicas estudiadas entregan claves que guían la lectura, ya que, justamente, ayudan a instalar los referentes bajo los cuales se comprenderá al otro. En este proceso se identifican y rescatan las dimensiones que configuran lo que se considera una genuina cultura desde el punto de vista que representa la escritura según el nuevo canon científico: el otro es recortado a partir de lo que se considera valioso. La escritura, al fijar una representación determinada, no es que silencie la palabra del otro, sino que la retira de la narrativa y tradición en la que se usa y adquiere valor desde ellos: la palabra es obligada a realizar un tránsito no previsto ni deseado —de la cesión forzada de su testimonio a ser parte del escaparate de occidente—. La escritura da sentido al otro que de por sí es ininteligible, ya que su ser y actuar están sometidos a una vorágine indescifrable, producto de su condición de incivilizado. Se construye una diferencia que sí puede ser entendida bajo los cánones emergentes en la época. Se construye un otro eliminando las diferencias hermenéuticas que siempre existieron y dieron vidas diferenciadas a las palabras.

No obstante lo anterior, podemos afirmar que Guevara, en tanto representante de la nueva racionalidad emergente, sí otorga cierto tipo de reconocimiento a los otros, ya que recoge sus palabras y las instala en la nueva escritura (expresión y producto de la nueva racionalidad) como la más excelsa superficie de inscripción en la que queda inscrita la verdad del mundo. Se podría hablar de un falso reconocimiento (Taylor 44). Por una parte, es importante señalar el hecho de que ese otro que tiende a desaparecer no va a dejar de existir porque quedará registrado para el futuro, pero claro está, ese registro lo minoriza al producirse una desvalorización de aquellas cualidades propias del mapuche y que no tienen cabida en los nuevos ideales que supuestamente han de extenderse a todo el territorio y habitantes de la república. Esta desvalorización supone la deshonra de los desvalorizados con las consecuencias que esto tendría para su construcción de identidad y posible integración social (Honneth 266). Estamos ante la desvalorización de las palabras que al mapuche le otorgan sentido, las palabras que conforman el trasfondo moral al cual adhieren y desde el cual se entienden sus expectativas (Taylor 54). Esto conlleva la imposibilidad de vivenciar y practicar la experiencia de lo humano en plural, implicaría la imposibilidad de que la humanidad pueda entenderse y forjarse a partir de la riqueza de una coexistencia de múltiples mundos, implicaría en último término un proceso de patologización (Fornet-Betancourt 71-73) donde solo unos tendrán la facultad de marcar y hacer respetar la frontera que distingue lo digno frente a lo desechable. En este falso reconocimiento se priva al mapuche de la posibilidad y capacidad de ser el artífice de su propio relato; supone, en último término, una “hospitalidad” interesada, condicionada y por supuesto no buscada: la palabra del mapuche es acogida porque es necesaria para la nueva racionalidad puesta en marcha, en particular, para la lingüística y la etnología.

Vemos cómo la traducción apoya significativamente el proceso de construcción y acomodación del otro en el marco de la nueva comunidad que la república quiere instalar, comunidad de carácter universalista y sustancialista, donde la lógica todo-parte (la parte adquiere legitimidad si se subordina a los valores que marcan el límite de sentido del todo) sirve como estrategia para resolver el problema de la articulación y conformación de vínculos entre los diferentes. Por lo mismo, la nueva comunidad será entendida como un coto primado, sin apertura al exterior, sin exposición a

lo que no es; comunidad sin apertura. De este modo, la comunidad opera como mecanismo de depuración y/o expulsión de todo aquello que atente contra el fundamento universalista que sustenta el nuevo ser-en-común que se proyecta. En este sentido, se va conformando una comunidad donde los ausentes (Rampérez 433-434) y las ausencias son situadas más allá de la frontera de lo que hay y a futuro pueda haber.

Entendemos entonces que la práctica de la etnografía y la traducción dentro de esta tienen un potencial invaluable en materia de aceptación, reconocimiento y convivencia. Por lo mismo, pareciera que un continuo ejercicio de retraducción en el marco del proceso etnográfico podría asomar como dinámica de reconocimiento de la alteridad y como modo de desvelar los otros posibles sentidos que habitan en el lenguaje y, en consecuencia, otras posibles formas de vivenciar la experiencia de lo humano. Aquí, la práctica de una retraducción constante apunta simultáneamente al sentido más técnico del término y al esfuerzo interpretativo que nace de la relación y confrontación de dos culturas distintas. El papel del etnógrafo y de sus asistentes toma una posición central en esta tarea, ya que, incluso sin quererlo, median entre las dos partes cuya relación depende de la traducción. El texto producido puede marcar una pauta respecto al desarrollo de las relaciones interculturales, rebasando el objetivo de comprensión o descripción de realidades socioculturales, lo que tiene repercusiones, como hemos visto aquí, en el ámbito de la historia y la conformación de estados-nación. Fenton y Moon (25-44) aportan con un valioso ejemplo sobre la traducción del tratado de Waitangi, que alude a las dinámicas interculturales entre maoríes y otros sectores de la población neozelandesa, y que incluso repercute en el plano jurídico. El tratado sobrevive, en el sentido que expresa Walter Benjamin (130), gracias a un ejercicio de reinterpretación continua y a pesar de contar con una primera traducción que perjudicaba a los maoríes. La voz del otro que subyace en el texto puede rescatarse y ponerse en relieve, lo que constituye un argumento en defensa de la diversidad inscrita en un texto que, en nuestro caso, se escribe en función de una agenda política y cultural condicionada por su época. Al respecto, Jorge Pavez apunta a esta sobrevida del texto compuesto por Guevara que, como hemos visto, contiene una red de significados complejos y cuyo sentido se diluye en su proyecto etnográfico:

[E]stos historiadores mapuches trabajaban en uno u otro u ambos idiomas, y muchas veces entre varios locutores (narrador, escribano, traductor). Más que perseguir la conservación de significados lingüísticos (filología de Lenz) o referentes culturales (etnología de Boas), parecen estos sujetos mapuches efectuar una producción y actualización significativa, como trabajo de afirmación de la historia mapuche en sus ambas vertientes —la de la libertad que se fue y la de la colonización que ellos mismos estaban viviendo—. (35)

En última instancia, es la traducción la que ha asegurado la supervivencia de este texto compuesto hace más de cien años y la que establece la promesa de reivindicación del mapuche mediante la reinterpretación del texto fuente. En la traducción tiene lugar una verdadera lucha por la palabra que, como hemos visto, recorre la obra en toda escala y se refleja tanto en el discurso de la época como en el texto mismo.

Obras citadas

- Agar, Michael. “Hacia un lenguaje etnográfico”. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilado por Carlos Reynoso, Barcelona, Gedisa, 1991, págs. 117–140.
- Álvarez-Santullano, Pilar, Almicar Forno Sparosvich, y Eduardo Risco del Valle. “Propuestas de grafenarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias”. *Alpha*, núm. 40, 2015, págs. 113–130.
- Arendt, Hannah. ¿Qué es *política*?. Traducido por Rosa Sala Carbó, Barcelona, Paidós, 2007.
- Asad, Talal. “El concepto de la traducción cultural en la antropología social británica”. *Retóricas de la Antropología*. Editado por James Clifford y George Marcus, traducido por José Luís Moreno-Ruíz, Barcelona, Ediciones Júcar, 1991, págs. 205–234.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Traducido por Héctor Álvarez Murena, Barcelona, Edhasa, 1971, págs. 128–143.
- Claro, Andrés. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago, Ediciones UDB, 2012.
- Deleuze, Gille, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta, Valencia, Pre-Textos, 2010.

- Denny, J. Peter. “El pensamiento racional en la cultural oral y la descontextualización escrita”. *Cultura escrita y oralidad*. Editado por David Olson y Nancy Torrance, Barcelona, Gedisa, 1995, págs. 95–123.
- Fenton, Sabine, y Paul Moon. “The Translation of the Treaty of Waitangi: A Case of Disempowerment”. *Translation and Power*. Editado por Maria Tymozcko y Edwin Gentzler, 2002, págs. 25–44.
- Fornet-Betancourt, Raúl. *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*. Aachen, Wissenschaftsverlag Mainz, 2004.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método II*. Traducido por Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2000.
- Guevara, Tomás. *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago, Imprenta Barcelona, 1913.
- . *Psicología del pueblo araucano*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1908.
- Honneth, Axel. *Crítica del agravio moral*. Traducido por Peter Storandt Diller, FCE, 2009.
- Hurtado Albir, Amparo. “Las técnicas de traducción”. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra, 2008, págs. 256–71.
- Lenz, Rodolfo. *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1895.
- León Solís, Leonardo. “Historia y Representación: Tomás Guevara y sus estudios sobre los mapuches del Gulu Mapu”. *Historia Indígena*, núm. 10, 2007, págs. 47–61. Web. 16 de octubre del 2017.
- Mora, Héctor, y Rodrigo Vásquez. “La ciencia y lo araucano como ideas fuerza: Antropología y la emergencia del araucanismo en Chile”. *El pueblo mapuche en la Pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de alteridad*. Santiago, Ocho Libros, 2018, págs. 22-87.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp, México, D.F., FCE, 2011.
- Onghena, Yolanda. *Pensar la mezcla: un relato intercultural*. Barcelona, Gedisa, 2014.
- Pavez Ojeda, Jorge. “Mapuche ñi nüttram chilkatun / Escribir la historia mapuche: Estudio posliminar de Trokinche Müfu ñi Piel. Historias de familias del siglo XIX”. *Revista de Historia Indígena*, núm. 7, 2016, págs. 7-53.

- Porter, Carlos. “El estado actual de las ciencias antropológicas en Chile”. *Revista Chilena de Historia Natural*, vol. 13, núm. 1, págs. 110–22.
- Pym, Anthony. “Natural and Directional Equivalence in Theories of Translation”. *Target: International Journal of Translation Studies*, vol. 19, núm. 2, 2007, págs. 271–94.
- Rampérez, Fernando. “La comunidad de los ausentes”. *Isegoría*, núm. 49, 2013, págs. 421–37.
- Samaniego, Mario, y Alejandro Fuentes. “Poder y palabras en la obra ‘Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX’”. *CUHSO · Cultura–Hombre–Sociedad*, vol. 25, núm. 2, 2015, pág. 115.
- Samaniego, Mario, y Gertrudis Payàs. “Traducción y hegemonía: los parlamentos hispano-mapuches de la frontera araucana”. *Atenea*, núm. 516, 2017, págs. 33–48.
- Sturge, Kate. *Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester, St. Jerome Publishing, 2007.
- Taylor, Charles. *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México, D.F., FCE, 1993.
- Vattimo, Gianni. “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”. *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra, 1988.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Londres, Routledge, 1995.

Sobre los autores

Armando Luza es licenciado en Antropología de la Universidad Católica de Temuco y maestro en Traducción por El Colegio de México. Ha participado en el proyecto Fondecyt N° 1120995 “Traducción e interpretación en el periodo 1814-1930 como reveladoras de las dinámicas de reconocimiento en el contexto fronterizo”.

Mario Samaniego es filósofo de la Universidad Pontificia de Salamanca, magíster en Ciencias Sociales Aplicadas por la Universidad de la Frontera Chile y doctorando en Ética y Filosofía Política en la Universidad de Chile. Docente e investigador de la Escuela de Antropología de la Universidad Católica de Temuco.

Sobre el artículo

Este artículo se hizo dentro del marco del proyecto Fondecyt Regular N°1120995, “Traducción e interpretación en el periodo 1814-1930 como reveladoras de las dinámicas de reconocimiento en el contexto fronterizo”.

Agradecemos especialmente a Ramón Curivil, profesor de filosofía y magíster en Ciencias Sociales, por su ayuda como asesor de mapundungun.

Políticas de la creación. El surrealismo como supervivencia en las lecturas de Walter Benjamin, Maurice Blanchot y George Bataille

Verónica Stedile Luna

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

vstedileluna@fahce.unlp.edu.ar

Este trabajo analiza cómo se leyó el surrealismo en aquellos momentos donde parecía amenazado por el fracaso de sus propósitos. Distintos escritos de Walter Benjamin, Georges Bataille y Maurice Blanchot se acercan a esta cuestión en el marco de una serie de discusiones que, aunque distanciadas en años y por la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, parecen insistir en la misma cuestión: si acaso el arte es capaz de señalar a la vida política caminos posibles. Esta pregunta no puede provenir sino de un desplazamiento: de la lectura del manifiesto a la lectura de “políticas de la creación”. “Iluminación profana” (Benjamin), “ausencia de comunidad” (Bataille) y “distancia íntima” (Blanchot) son las figuras con las cuales estos autores señalan las supervivencias del surrealismo.

Palabras clave: surrealismo; teoría literaria; políticas de la creación; iluminación profana; ausencia de comunidad; distancia íntima.

Cómo citar este artículo (MLA): Stedile Luna, Verónica. “Políticas de la creación. El surrealismo como supervivencia en las lecturas de Walter Benjamin, Maurice Blanchot y George Bataille”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 197-223.

Artículo original. Recibido: 12/09/17; aceptado: 15/04/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Politics of Creation. The Persistence of Surrealism in the Readings of Walter Benjamin, Maurice Blanchot, and Georges Bataille

The paper analyzes how surrealism was read at the time when its objectives seemed to be doomed to failure. In different writings, Walter Benjamin, Georges Bataille, and Maurice Blanchot address this issue, within the framework of a series of discussions that, although distanced in time and by the catastrophe of World War II, seem to insist on the same question: whether art is capable of pointing out possible paths for political life. This question can only arise as a result of a displacement: from reading the manifesto to reading the “politics of creation”. “Profane illumination” (Benjamin), “absence of community” (Bataille), and “intimate distance” (Blanchot) are the figures that evince the persistence of surrealism in these authors.

Keywords: surrealism; literary theory; politics of creation; profane illumination; absence of community; intimate distance.

Políticas da criação. O surrealismo como sobrevivência nas leituras de Walter Benjamin, Maurice Blanchot e George Bataille

Este trabalho analisa como o surrealismo foi lido naqueles momentos em que parecia ameaçado pelo fracasso de seus propósitos. Diferentes escritos de Walter Benjamin, Georges Bataille e Maurice Blanchot aproximam-se dessa questão no âmbito de uma série de discussões que, ainda que distanciadas em anos e pela catástrofe da Segunda Guerra Mundial, parecem insistir na mesma questão: se, por acaso, a arte é capaz de mostrar caminhos possíveis à vida política. Essa pergunta pode surgir apenas de um deslocamento: da leitura do manifesto à leitura de “políticas da criação”. “Iluminação profana” (Benjamin), “ausência de comunidade” (Bataille) e “distância íntima” (Blanchot) são as figuras com as quais esses autores apontam a sobrevivência do surrealismo.

Palavras-chave: ausência de comunidade; distância íntima; iluminação profana; políticas da criação; surrealismo; teoria literária.

En nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para
nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo
que hay que asumir.

Georges Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*

SEGÚN GEORGES DIDI-HUBERMAN, HACIA 1941 Bataille y Blanchot mantenían reuniones de “un colegio socrático” en las que leían fragmentos de *L'Experience intérieure*¹ durante su proceso de escritura. En medio del imperio totalizador de la guerra, los autores imaginaban una noción de experiencia que no se comprometía sino a “ser contestación de sí misma y no-saber” (*La supervivencia* 110). Ese libro desataría la polémica con Sartre en 1943 y, consecuentemente, un debate más amplio acerca del lugar del surrealismo en la posguerra. Ciertamente, es después de 1945 cuando el movimiento identificado con figuras como Breton y Aragon vuelve al centro de las discusiones artísticas e intelectuales. La “Exposition internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp” en la Galerie Maeght de París y *Le Surréalisme et l'Après-guerre* de Tristan Tzara, ambas manifestaciones de 1947, pueden tomarse como datos de relevancia. Libros y revistas de algunos de los teóricos más importantes del pensamiento sobre la literatura del siglo xx señalan el nudo de interés que para Europa suponía el surrealismo a fines de los años cuarenta y comienzos de la década siguiente: *Les temps modernes* (1945-1956) bajo dirección de Jean Paul Sartre, *Troisième Convoi* (1945-1951) y la revista *Critique* (1946-1951) de George Bataille—donde colaboraron intensamente Maurice Blanchot y Michel Leiris— condensaron en sus páginas una zona de cruces y polémicas en torno al lugar del surrealismo como movimiento político, que a su vez se expandió con la aparición de libros y la exposición de conferencias como: *Situations II* (Sartre, 1948) —donde se publica el famoso *Qu'est-ce que la littérature?*—, *La part du feu* (Blanchot, 1949),² *Sade y Lautréamont* (Blanchot, 1949) y “La religión surrealista” (Bataille, 1948). Si a mediados de la década de 1920

1 En 1943 Sartre publica “Un nouveau mystique” en *Cahiers du Sud*, núms. 260-261, donde se propone desarticular las ideas de Bataille en *L'expérience intérieure*, ensayo editado ese mismo año.

2 Algunos de los ensayos más significativos respecto a este tema son “La literatura y el derecho a la muerte”, “Sobre los surrealistas”, “Las novelas de Sartre” y “René Char”.

los movimientos dadaísta y surrealista habían demostrado desbordar las especulaciones del arte y la estética, las discusiones posteriores parecerían retomar lo inconcluso del programa que Walter Benjamin había imaginado en 1929: un materialismo antropológico cuyas imágenes devendrían en “excitación corporal colectiva” por la fuerza de haber desterrado la metáfora, la comparación y la moral de los principios burgueses (53).

Las primeras preguntas que sobresaltan al investigador que arma esta trama de ensayos, polémicas, lecturas y teoría, son: ¿en qué consiste ese interés por el surrealismo? ¿Ante qué tipo de lectura estamos? Se trata tal vez de un desplazamiento, un cambio de foco: de la lectura estética (la poética contenida en los manifiestos) a una lectura profana de lo político, y por eso mismo superviviente (¿qué “política de la creación” posibilitó el surrealismo y permanece como inquietud para el presente?). Es una lectura profana porque se aloja en la distancia entre lo sagrado y lo cotidiano, de modo tal que piensa en la discontinuidad entre arte y política, haciendo uso de ese vínculo caracterizado por el desfasaje. Agamben señala que la base etimológica de *religión* no es *religere* (religar), sino *relegere* (“separar”), mantener alejado, sin contacto, lo sagrado de lo profano; y que el capitalismo —leído como una religión por Walter Benjamin— ha consolidado esa separación inhibiendo el “uso” de las cosas de modo tal que ahora solo pueden ser “consumidas”(99).³ Mediante la profanación, en cambio, “lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (101). En ese sentido, mientras la intelectualidad europea señala el fracaso de las vanguardias por no haber logrado hacer del arte una praxis política sino solo una estética, Maurice Blanchot y Georges Bataille —en la estela abierta por Walter Benjamin años atrás— leen supervivencias del surrealismo, instancias intermitentes, memorias entrecortadas, donde este movimiento señala otras posibilidades de vida a una política devastada. Estos autores se instalan en la distancia entre arte y política no para suprimirla, sino para hacer un nuevo uso de ella, el cual no consiste ni en el señalamiento del fracaso ni en la ejecución de un programa-manifiesto, sino en la profanación del sentido teleológico por el cual se decretó el fracaso del surrealismo. Así, en lugar del “fin” o la “utilidad”, imaginan la supervivencia de imágenes soberanas.

3 “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación (*religio*, *relegere*) o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (Agamben 97).

Una serie de breves citas nos introduce al conjunto de presupuestos, o puntos de partida, con los cuales estos autores pensaron el problema que aquí llamamos supervivencia de una política de la creación como salida ética y teórica a la perspectiva del “fracaso”. Ya en 1929 Walter Benjamin advertía la necesidad de un desplazamiento (no su caducidad):

En un tiempo, 1924, en que la evolución no se preveía todavía, ha mostrado Aragon en su *Vague de rêves* la sustancia imperceptible, marginal, en la que originalmente se enfundaba el embrión dialéctico que se ha desarrollado en el surrealismo. Porque no cabe duda de que el estadio heroico, del que Aragon nos ha legado el catálogo de personajes, se ha terminado. En tales movimientos hay siempre un instante en que **la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en lucha objetiva, profana por el poder y el dominio**, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública. En esta fase de transformación está ahora el surrealismo. (“El surrealismo” 33)⁴

La cita de “El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos” se dispone sobre un presente que es, él mismo, de indefinición: “está ahora”, se nos dice. Los territorios de ese pasaje ceñido por la explosión se delimitan entre la “sociedad secreta” y la “lucha (profana) por el poder”. Es decir que el surrealismo ya no se considera como un movimiento de artistas que han destruido una noción contemplativa del arte y que propuso a este como praxis vital, sino como posibilidad de intervención en la vida de las dominaciones. Así, Benjamin despliega *con* el surrealismo un programa sobre *imagen y revolución*, como veremos más adelante.

Veinte años más tarde, Sartre, Bataille y Blanchot se preguntan por lo que quedaba de esa transformación. La cuestión del fracaso aparece, para los dos últimos, no como marca de lo obsoleto carente de inquietud sino en tanto aquello que como tal sobrevive y permanece en la historia. Esta lectura del fracaso desde la supervivencia encuentra anclaje en que para ambos el surrealismo habría abierto algo en el orden de lo sensible-político que seguiría incidiendo en formas de la imaginación y la comunidad. Por eso las disidencias con Sartre se producen en las articulaciones posibles entre

4 Énfasis añadido.

lenguaje y política, como veremos en los próximos apartados. Blanchot postula su perspectiva con una pregunta:

Quizá la situación de surrealismo es ambigua. Con gusto reconocemos —y mucho más gustosamente que antes de la guerra— el papel preponderante desempeñado por él en las letras francesas. **¿Significa esto que el surrealismo se haya convertido en histórico?** No subsiste la escuela, sino un estado de espíritu. Nadie pertenece ya a ese movimiento, y todo el mundo siente que habría podido formar parte de él. (*La parte* 90)⁵

El sentido que Blanchot hace correr por la expresión “estado de espíritu” deja resonar la idea de supervivencia tal como Aby Warburg la había retomado del entomólogo británico Edward B. Tylor, como la tenacidad de “un río que, una vez que se ha excavado un lecho fluirá durante siglos” (citado en Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 50). Ese río era para Blanchot el poder de la escritura automática como descubrimiento que había arrojado el surrealismo a la cultura:

[P]roponiendo el medio más fácil, se disimulaba una exigencia extrema, y detrás de esa certeza, ese don ofrecido a todos y revelado en todos, sin apelar al talento ni recurrir a la cultura, se disimulaba la inseguridad de lo inaccesible, la experiencia infinita de lo que ni siquiera puede ser buscado. (*El espacio* 160)

Exponer esa experiencia infinita, inaccesible, de la manera más democrática posible, produjo un gesto que no podría reducirse al “hecho histórico”, ni siquiera como procedimiento de un movimiento estético. Para Blanchot, el deseo que “hizo inevitable la puesta al servicio de la revolución” (*La parte de fuego* 93) del surrealismo debe ser leído en esa distancia ínfima e infinita, abierta por la escritura automática, entre lo disponible de la lengua y “lo que ni siquiera puede ser buscado” (*El espacio* 160), porque finalmente su vínculo con la política también estuvo dado por una espera fervorosa pero indiferente, aquello que Badiou nombra como “la vigilia” refiriéndose a Breton.⁶

5 Énfasis añadido.

6 “El centinela es una de las grandes figuras artísticas del siglo. Permite que sólo exista la intensidad el acecho y es, por lo tanto, aquel para quien la sombra y la presa se confunden

En *La religión surrealista*, Bataille pone el foco sobre los alcances y limitaciones del surrealismo respecto de la “recuperación del hombre primitivo”, esto implica algunas consecuencias que a Bataille le interesa destacar, como, por ejemplo: la relación entre lengua y trabajo (técnico, pretécnico); la relación entre rito e interés material/interés individual, de lo que se deriva la posibilidad de pensar desde allí al comunismo. En la exposición de estos problemas afirma:

Lo surreal no puede conducir a verdaderas realidades porque los hombres no las creen, porque el conjunto de los hombres no las creen y no pueden creerlas. (...) Con esto no tengo la intención de definir el fracaso del surrealismo, no hay resultados en la vida, en la historia, que no conlleven un poco de fracaso y el fracaso está muy lejos de merecer ser tomado como hacen aquellos que no quieren ir más allá, es decir como una suerte de prueba de vanidad; por el contrario el fracaso no puede ser tomado sino como aquello que debe buscar muy atentamente aquel cuya impaciencia convoca a un resurgimiento. **Aquí excederé lo que es la adquisición del surrealismo para representar lo que, a mi entender, sigue siendo posible.** (51)⁷

Como Benjamin y como Blanchot, Bataille da cuenta de la necesidad de un desplazamiento respecto de los modos en que se ha leído al surrealismo. Su interés ya no está puesto en el análisis de un movimiento de vanguardia, o en sus aportes a la historia de las artes y la literatura, sino en indagar “lo que sigue siendo posible”, la supervivencia de una vida común según los descubrimientos del surrealismo.

El señalamiento de estas citas, que se remontan un poco más allá en el tiempo de la guerra, pretende acercarnos al tipo de búsqueda que estos autores emprendieron en su lectura del surrealismo. Esa búsqueda de lo posible es la indicación de una supervivencia y de una insistencia que se distingue aquí de continuidad, puesto que se trata, más bien, de aquello que vuelve, que no se diluye en las cristalizaciones del uso y que configura,

en el relámpago único. La tesis del acecho o la espera es que solo podemos preservar lo real si somos indiferentes a lo que ocurre o no ocurre. Es una de las tesis fundamentales del siglo: la espera es una virtud cardinal, porque es la única forma existente de indiferencia intensa” (40).

7 Énfasis añadido.

por lo tanto, nuevos espacios, nuevos tiempos. Es también, por eso mismo, zona de polémicas y enfrentamientos. Sartre dice en *¿Qué es la literatura?*:

Este mundo, perpetuamente aniquilado sin que se toque a uno de sus granos de trigo o de arena, a una pluma de sus pájaros, queda sencillamente *puesto entre paréntesis*. [...] los surrealistas, una vez el mundo destruido y milagrosamente conservado por su destrucción, pueden dejarse llevar sin vergüenza por su inmenso amor del mundo. [...] Hay que salvarse sin romper nada o con una rotura simbólica; hay que limpiarse la mancha original sin renunciar a las ventajas de la propia posición. (166)

Sartre lee el surrealismo en clave de “quietismo” (167) puesto que “proclama un divorcio con el público obrero mucho más hondo que el divorcio con el público burgués” (167). Como veremos en el último apartado de este trabajo, Sartre lee en el lenguaje del surrealismo un desajuste que no contribuye a restaurar lo que las guerras interrumpieron. En ese anudamiento entre lenguaje y política que referíamos antes, Sartre reclama que no haya una acción a la medida de las palabras.

¿Qué es entonces lo que leen Walter Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot y Jean Paul Sartre del surrealismo si no atienden estrictamente a su poética y procedimientos? Lo que leen es una “política de la creación” particular y polémica, donde ya importa menos el carácter del manifiesto como alojamiento imposible de lo futuro⁸ que la advertencia crítica del desajuste entre “lo dado” en la política, en la técnica, en el discurso y aquello que permanece como revuelta o suspensión de las codificaciones, es decir, donde la experiencia de una vida común y soberana tendría lugar. Las nociones que articulan las reflexiones teóricas de estos autores son

8 Badiou hace una de las lecturas más lúcidas respecto a lo que podríamos llamar “pasión del manifiesto”, porque se aparta de la lógica de “campo” o actualización del programa, y en cambio señala lo perturbador de un desfase siempre perseguido: “Mi hipótesis es que, al menos para quienes en el siglo son víctimas de la pasión por el presente, el manifiesto nunca es más que una retórica que sirve de refugio a algo distinto de lo que nombra y anuncia. La actividad artística real se mantiene siempre descentrada con respecto a los programas que proclaman con insolencia su novedad [...]. El manifiesto es la reconstrucción, en un futuro indeterminado, de aquello que, por ser del orden del acto, de la fulguración fugaz del instante, no se deja nombrar en presente. Reconstrucción de algo para lo cual, atrapado en la singularidad evanescente de su ser, no conviene ningún nombre” (175).

“iluminación profana” (Benjamin), “distancia” (Blanchot), “comunidad” (Bataille), y discuten de alguna manera con la de “compromiso” (Sartre).

Recuperar esa clave de lectura en los ensayos y debates es lo que se propone este trabajo, donde analizaremos dos momentos: el periodo de entreguerras y la posguerra. El surrealismo es, para estos autores, la zona de pasaje donde se encuentran a discutir política y literatura, política-literatura, política de la literatura, literatura política, política en literatura, todas las posibilidades y sus devenires. Políticas de la creación, término empleado aquí, se compone de dos conceptos: por un lado, la noción de política estética que ha acuñado Rancière y, por otro lado, la creación como “iluminación profana”, como un recorrido que desafía los sustentos trascendentalistas de la inspiración y pone “lo abierto” de la historia en el centro de su cuestión. Políticas de la creación, como dispositivo crítico de indagación, nos permite leer aquellos momentos del pensamiento teórico donde el surrealismo tiene la potencia de afectar o interrogar la relación entre experiencias vitales y formas de estar en común. El término “política del arte” o “lo político en el arte” alude, para Rancière, a aquellos momentos en que este interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial y por lo tanto se produce una distribución nueva del espacio material y simbólico (*Sobre políticas*).⁹ Esta noción señala la distancia entre las llamadas funciones críticas (que señalan las estructuras de dominación, los conflictos de las minoridades) y la transformación de “lo sensible”.¹⁰ Lo que interesa particularmente de este término es la posibilidad de pensar la política en el marco de distintas discusiones sobre el surrealismo como pensamiento teórico, por fuera de la

9 Rancière (*Sobre políticas*) lee en el arte de la “pos-utopía” una continuidad: ya sea la reivindicación de lo sublime como distancia entre la idea y la imagen (Lyotard) o ya sea un arte relacional (desplazamiento de la percepción), lo que hay es la redistribución de objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a este entorno colectivo. “El arte no es político”, dice Rancière, en un primer lugar por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. El arte es político por la distancia misma que guarda en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla este espacio.

10 Rancière lee ahí el momento en que se borran las diferencias entre los hombres que tienen lenguaje y los hombres que solamente tienen gritos; cuando ambos importan y se indistinguen en la literatura posrevolucionaria aún la más aristocrática, como las de Flaubert o Proust.

acusación sobre sus derivas de adscripción o rechazo al Partido Comunista y por fuera también de las “conquistas” de transformación que se propusieron. La polémica sobre los alcances del surrealismo se da, en buena medida, en torno al interrogante por el tipo de experiencia de lo común que se produjo con el “descubrimiento” de la llamada escritura automática.

¿Por qué “políticas de la creación” y no tomar el término de Rancière “política de la literatura”? Porque lo que se discute sobre el surrealismo encuentra su momento de densidad en los procesos por los cuales la escritura se crea a sí misma. La “iluminación profana” para Benjamin, la escritura automática como gravitante de una teoría sobre la inspiración y la comunidad para Blanchot, el recurso al mito y la búsqueda del hombre primitivo para Bataille, serán los ejes de su pensamiento teórico. Sartre discutirá sobre el mismo vértice: relega la crítica sobre los efectos literarios de *la revolution surréaliste* para detenerse, antes, en las consecuencias de un modo de crear que califica como irresponsable. Los desajustes, desfases, desencuentros, desacomodos entre cuerpos y palabras; entre “lo dado” y la experiencia; entre la organización codificada de la lengua en la vida del trabajo y la soberanía del deseo, es decir, la posibilidad de que los sujetos inventen nuevas porciones de lo sensible que quisieran tomar es leída por estos autores en el surrealismo a causa de su modo de “crear”. Es la creación, como instancia de vida, más que sus “textos”, la que abre nuevas posibilidades a lo político del arte. Si en el capitalismo las cosas han sido privadas de “uso”, de posibilidad de profanación, puesto que solo pueden consumirse, el lenguaje, que es otro dispositivo, tiene la capacidad de volverse “medio puro” escapando con otro uso de la palabra a los fines comunicativos.¹¹ La creación como profanación del lenguaje es la posibilidad de tomar como objeto inestable esa distancia o separación que

11 Tanto en su ensayo sobre las afinidades electivas como en la tesis sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Walter Benjamin plantea al lenguaje humano como *médium*. Mientras que, en el lenguaje divino, el potencial creador y cognitivo alcanzan una identidad absoluta, el lenguaje humano permanece deficitario en comparación con esta unidad de “palabra y nombre”, no es creador, sino cognitivo. Se trata de la traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres. Desde entonces, la instrumentalización es el rasgo dominante de los lenguajes humanos, aunque ella no agota la esencia de estos (251-255). En *El capitalismo como religión*, el lenguaje instrumental hace parte de la culpa; las cosas se han vuelto imposible de ser “usadas” y solo pueden ser “consumidas”. Por supuesto que para Benjamin hay supervivencias, profanaciones y con ellas instantes de revelación donde el lenguaje no es mero instrumento. La forma de la imagen en el surrealismo es una de ellas.

quiere ser suprimida o naturalizada, y que en el caso del surrealismo se exhibe en torno a lenguaje y política, o palabra y acción.

Por otro lado, “políticas de la creación” permite recuperar la dimensión superviviente del surrealismo en las lecturas de estos teóricos/filósofos contemporáneos a las derivas del movimiento. Sus perspectivas están unidas por leer una supervivencia en clave política allí donde otros han significado un fracaso o clausura. Decir que tanto Benjamin como Bataille y Blanchot leyeron al surrealismo como una supervivencia puede sonar exagerado si consideramos que ese término nos remite a lo primitivo y originario como un punto reconocible en el tiempo lejano. La supervivencia (*Nachleben*)¹² nos habla de “otro tiempo”, “aquello que en una cultura aparece como desecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso” (Didi-Huberman, *La imagen* 52), también como una obsesión, “algo, alguien, que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad” (Didi-Huberman, *La imagen* 26). Desde su nacimiento tal vez, el surrealismo ha parecido “pasado de moda” al filo de las vanguardias históricas, puesto que ha sido el último manifiesto de los años veinte, surgió en la caducidad y por tanto en una constante “sobrevida”. Ese “cadáver” que abre el movimiento es el fósil viviente de la serie que ha atravesado ya casi un siglo.

Para Didi-Huberman,

las supervivencias no son más que síntomas portadores de desorientación temporal: no son, en absoluto, las premisas de una teleología en curso, de un ‘sentido evolutivo’ cualquiera. Portan, ciertamente, el testimonio de un estadio más originario — y remoto—pero no dicen nada de la evolución como tal. (58)

Por eso tal vez sea pertinente comprender que la clave en “política de la creación”, con la cual Benjamin, Bataille y Blanchot se proponen pensar el surrealismo, se orienta hacia las remanencias o sedimentos que siguen señalando anudamientos de la vida política aún no explorados ni por los partidos

12 En *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman desarrolla una breve genealogía del término *supervivencia* o *nachleben* que Warburg habría tomado tanto de la antropología anglosajona, especialmente del término *survival* empleado por el etnólogo Edward B. Tylor. La noción de supervivencia también cobraría relevancia en el famoso ensayo de Mau sobre el *potlach* en las sociedades primitivas. Cf. Didi-Huberman, (45-62).

de izquierda, ni el comunismo, ni — en el caso de la crítica que Blanchot hace a Sartre—la filosofía del sujeto. No es casual que estos tres teóricos anclaran sus lecturas en las genealogías del surrealismo: el anarquismo de Bakunin, según señala Benjamin (*El surrealismo*), y el primitivismo antitecnicista que exige Bataille. Esas perspectivas postulan el poder contemporáneo del surrealismo más por su anacronismo que por su actualidad, a pesar de que fuera un tema de debate absolutamente presente en esos años.

El tiempo fantasmal de la supervivencia nos señala que el sentido de una cultura es constituido “a menudo por el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura” (Didi-Huberman *La imagen* 15). Por eso, políticas de la creación es una clave de lectura, entre lo ético y lo profano, según la cual el surrealismo es repensado como “plan B”: leer desde allí el espesor de lo político que el régimen de la política¹³ no puede leer de sí mismo. Es decir, tanto Benjamin, como Bataille y Blanchot vuelven al surrealismo para comprender e imaginar dimensiones posibles de la vida común, del lenguaje del mundo y su reparto, que la política, como partido o como compromiso, no puede advertir. Benjamin abre la discontinuidad entre el surrealismo y los partidos de izquierda en lo que concierne a un deseo de revolución, a una concepción de la imagen que se vuelve cuerpo; Bataille proyecta en el surrealismo la posibilidad de alcanzar aquello en lo que el comunismo está al borde de sucumbir: el desanudamiento del lenguaje respecto de la técnica, es decir, la emancipación de la vida por sobre los órdenes de la conservación y producción; y por último, Blanchot descentra la noción de compromiso de la acción para retribuirle en la literatura al derecho de libertad.

La iluminación profana como política de la creación

En 1929 Walter Benjamin publica en *Die Litterarische Welt* su artículo “El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos”. Como su nombre lo indica se trata de un ensayo sobre la imagen que, como una instantánea, es relámpago, pero al mismo tiempo deja huella. Esa huella es

13 Según Ana Bugnone, en su lectura de Jacques Rancière, habría que distinguir entre “la política”, que contempla “acciones que dependen inmediatamente de los intereses que giran alrededor del reparto, la conservación o traspaso de poder”, y “lo político”, que en cambio supone una efectuación de las intervenciones críticas dentro del arte como instancia conflictual donde se presentan los “insatisfactorios sentidos disponibles” para configurar la experiencia (26).

la supervivencia de una imagen que deviene posibilidad de otra política al ser todo lo contrario de pensar el arte como espacio de representación de la política ya que instituye a la “revuelta”, al *amourfou*, al montaje, como disposiciones éticas en relación con los modos de pensar “el ámbito corporal”; es decir, instituye la política como espacio de lo sensible. Una de las hipótesis más fuertes de Benjamin radica en su lectura del surrealismo como respuesta a “los intelectuales franceses de izquierda (igual que sus homólogos rusos)” cuya “función propositiva se asienta por entero en un sentido del deber no para con la revolución sino con la cultura tradicional” (45). En ese sentido, si los partidos de izquierda son una “mezcla incorregible” de “moral idealista y *praxis* política” con “un mal canto a la primavera colmado de metáforas”, “los surrealistas son los únicos que han comprendido las tareas que el *Manifiesto [Comunista]* impone a día de hoy” (46). Esas tareas se condensan en “la iluminación profana” que producen las imágenes del surrealismo; se trata de imágenes que pueden devenir en descarga revolucionaria sobre los cuerpos. Es por este motivo que el recurso a citar el manifiesto comunista en su ensayo aparece también como una iluminación, como la transformación por contacto inmediato y no por términos de comparación:

Solo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan hondamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, se habrá superado la realidad tal como lo exige el *Manifiesto comunista*. (54)

Susan Book Moors, Michael Löwy y Ricardo Ibarlucía han leído en este ensayo claves distintas, pero coinciden en afirmar que Benjamin produce un descentramiento del programa artístico para pensar el “ámbito de imágenes” como explosión del tiempo. “De lo que se está hablando es de la revolución desde el principio hasta el final de este ensayo, y todas las iluminaciones profanas solo adquieren su sentido en relación con este último y decisivo punto de fuga” (Löwy 7). Ibarlucía lo lee como piedra fundamental de *Passagem-Werk*, ya que esa diferencia entre “sueño romántico” y “sueño surrealista” es la que impulsa a Benjamin a “permutar la mirada histórica sobre lo que *ya ha sido* por la política” (39), y pensar la imagen como “aquello en lo cual lo sido se encuentra con el ahora” (*Libro de los pasajes* 875). Las imágenes del surrealismo importan, entonces, no por su capacidad de

ruptura o instauración de lo nuevo según podría la perspectiva de Burger en su *Teoría de la vanguardia*, sino porque ellas son la materia que abre el tiempo de la experiencia.

El ensayo de Benjamin podría estructurarse a partir de la siguiente pregunta: ¿qué señala el surrealismo sobre los pasos, correctos o incorrectos, “que la así llamada inteligencia burguesa bien pensante de izquierda” (38) ha dado en busca de la transformación de la sociedad? De esa pregunta emerge una exigencia: “sacar la metáfora moral de la política” (50) y “organizar el pesimismo” (51), es decir, retirar la comparación, que llama “iluminación simbólica”, donde se mantiene un maridaje entre moral y praxis política, y subir a escena la “iluminación profana, de inspiración antropológica, materialista” que encarnan las imágenes del surrealismo. “Desconfianza ante el destino de la literatura, desconfianza ante el destino de la libertad, desconfianza ante el destino del hombre europeo, pero sobre todo desconfianza ante toda acomodación: de clase, de los pueblos, de los individuos, entre este y aquel” (“El surrealismo” 51). “Organizar el pesimismo” es la expresión que toma Benjamin de Naville y a partir de la cual piensa el sentido de la desconfianza y el modo en el cual los surrealistas han sido quienes más se acercaron a la respuesta comunista: la revolución requiere la transformación de las circunstancias exteriores antes que el cambio de intenciones. La “iluminación profana” constituye una política de la creación en ese sentido, porque instala la discontinuidad entre literatura y política al cuestionar la “acomodación”, término este que se homologa, a lo largo del ensayo, a otros como “símbolo” y “comparación”.

Es decir, “comparación” e “iluminación simbólica” se oponen a “imagen” e “iluminación profana” (“nunca se encuentran ambas —comparación e imagen— tan drástica, tan irreconciliablemente separadas como en la política” (Benjamin, “El surrealismo” 52) tanto como izquierda burguesa se opone a surrealismo. La iluminación profana interviene sobre el orden sensible y no sobre lo simbólico. Cambia la disposición de los cuerpos. Esa forma de trastocar lo posible será la recuperación superviviente a la que aludirán luego Bataille y Blanchot. Porque mientras el “tesoro imaginero de esos poetas de los centros socialdemócratas” (Benjamin, “El surrealismo” 531) es el optimismo, el “como si” —la comparación—; el surrealismo organiza la desconfianza, el pesimismo, la distancia por donde “se abrirá el ámbito de imágenes buscado” (55):

Allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca de por sí, la arrebate y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay “apuesto noble”, en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal. (53)

El lugar en el cual Benjamin pone al surrealismo en estos pasajes particularmente, donde refiere a la imagen, es relevante para pensar políticas de la creación porque se trata del surrealismo como una política del arte capaz de dar lugar a formas de vida deseables en las relaciones entre nombres y cuerpos, entre cuerpos y espacios. No se trata ya de cómo el movimiento de vanguardia incorpora los sismos sociales de entreguerras a sus producciones, o del surrealismo como instrumento de la política, instrumento de compromiso o de representación. Benjamin mide la radicalidad de los partidos políticos de izquierda con el alcance de las imágenes ofrecidas por el surrealismo.

Los surrealistas han sido los primeros en liquidar “el momificado ideal moralista-humanista de libertad del liberalismo” (48). Pero para consumir esa liquidación y al mismo tiempo superarla es necesario enfatizar en la noción de iluminación profana que parece oponerse a cierta creencia consensuada acerca de las experiencias surrealistas. Se ha creído, señala Benjamin, que conocemos de “las experiencias surrealistas los éxtasis religiosos o los éxtasis de droga” (48), pero la verdadera “iluminación profana de inspiración materialista, antropológica” no consiste en eso, sino en atender que “penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (50). Insiste: “subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar” (51). ¿Qué señala Benjamin en esa expresión que tiene el tono de una proclama? En parte, esa lectura profana de la política en el surrealismo cuya retórica se instala en lo perturbador de lo cotidiano.

Iluminación profana se opone entonces a iluminación religiosa o simbólica porque la primera presentifica un “no-dado” que aún no ha tenido lugar, pero eso no se produce como revelación de una trascendencia o como símbolo, ya que no hay misticismo en lo profano, sino banalidad del tiempo que junta dos imágenes impensables. La expresión “que ni un solo miembro queda sin partir” (53) condensa potentemente la politicidad creativa de la imagen producto de la iluminación profana: es el descalabro de las coordenadas normales de la experiencia.

La iluminación profana es la advertencia de lo desconocido, de la descomposición temporal, de la extrañeza subjetiva, en lo cotidiano y común de lo sensible. Se trata de una imagen que vuelve de donde nunca ha estado. La iluminación profana es el relámpago por el cual una imagen se sale del curso de la historia y toma parte de la política, enloquecida, emancipada. Y ha sido el surrealismo, según Benjamin, no los partidos de izquierda, el que desperdigó las bases para diseñar este programa. Didi-Huberman lee esa imagen como “operador político de protesta de crisis, de crítica, o de emancipación” que se revela “capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias” (*La supervivencia de las luciérnagas* 91).

La posguerra: distancia y ausencia de comunidad

Si Walter Benjamin afirmaba: “el surrealismo se encuentra ahora en fase de transformación” (30), y a partir de esa premisa fundaba la imagen como “iluminación profana”, capaz de condensar una ética del cuerpo y el signo en la vida política; los años del fin de la Segunda Guerra abrieron otras preguntas especialmente ceñidas en torno a la noción de tiempo y sujeto que propiciaba el surrealismo, y con ellas se impuso fuertemente una polémica sobre el sentido del lenguaje.

En 1943, Jean Paul Sartre reprochaba a Bataille, en referencia a *L'expérience intérieure*, que no abandonase nunca “el hablar helado de las personas de buen tono” (citado en Antelo 180), y lo ponía en serie con Breton, Louis Aragon, Michel Leiris, entre otros. Lo que fastidiaba en gran medida a Sartre radica en la concepción de sujeto y de tiempo que se revelaba allí. Bataille proponía una concepción de la materialidad que se mantuviera baja, exterior y extraña a los ideales humanos, por lo tanto, irreductible a

las maquinarias ontológicas. Se trataba, entonces, de una materialidad que no estuviera organizada por los límites de la razón, en virtud de la cual adquiriría valor de principio superior. En efecto, cinco años más tarde, durante las conferencias sobre el surrealismo, caracterizaría esa noción como la búsqueda de “ese elemento irreducible por el cual el hombre solo puede asemejarse perfectamente a una estrella” (*La religión* 47); y reclamaría la desaparición de toda posibilidad que haga distinguible al hombre del resto del mundo (*La religión* 55). Se entiende por qué entonces Bataille postulaba una noción de sujeto no como existencia, sino como doble ilusión, puesto que el hombre es una partícula inserta en conjuntos inestables y embrollados y el saber se convierte en un nexo biológico lábil. Según Raúl Antelo, eso hace que el sujeto sea “ilusorio porque es compuesto e ilusorio porque es componente” (183). Para Sartre, en cambio, “somos proyecto, a pesar de nuestro autor [Bataille]. No por cobardía, ni para evitar una angustia: sino proyecto ante todo” (170).

De aquí se deriva otro aspecto polémico entre los autores. Para Bataille la poesía es mimetismo del instante, no de lo real; en ese sentido, abre un tiempo que no es *chronos*, el tiempo de la síntesis que propone Sartre, sino el tiempo *aion*, captado en el instante-ya. Eso que llamó “estado teopático”: momento en el cual “saber” se convierte en “no saber” por el instante, porque ya no puede esperarse nada, o, como es enunciado en el ensayo sobre Henry Miller, estado de lenguaje del “último hombre”, que “sólo tiene sentido en la medida en que todo sentido se pierde, cambia las perspectivas a las que estamos acostumbrados y les sustituye una visión extática de una realidad que se nos escapa” (“La moral de” 36). Sartre insiste en *Qu'est-ce que la littérature?* en que el *tempo* del instante es el favorito del consumo, señalando la teoría del gasto como “eco debilitado de las grandes fiestas pasadas” (183). Contrario a esos despilfarros, lo que convoca a Sartre es un imperativo de época que consistiera en “hacer historia” (238), pasar de la *exis* a la *praxis*: “no se trata de elegir nuestra época, sino de elegirnos en ella” (202). La concepción de historia y de época es la de una subjetividad fuerte, que contiene en sí el imperativo de la construcción —“debemos impugnar y construir” (198), “Si la negatividad es uno de los aspectos de la libertad, la construcción es el otro” (199)—, del cual se deriva un deóntico artístico para el lenguaje, opuesto a las políticas de la creación del surrealismo:

La función del escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros nos toca curarlas. [...] Ya lo sé: el propósito de muchos autores ha sido destruir las palabras, como el de los superrealistas fue el de destruir conjuntamente el sujeto y el objeto: era la punta extrema de la literatura de consumo. Pero hoy, como lo he demostrado, hay que construir. Si nos dedicamos a deplorar la inadaptación del lenguaje a la realidad, nos hacemos cómplices del enemigo, es decir, de la propaganda. Nuestro primer deber de escritor es, pues, devolver su dignidad al lenguaje. (233)

El problema del surrealismo es, para Sartre, que su negatividad se mantiene fuera de la historia, “digan lo que digan”, por eso su apoyo al Partido Comunista ha sido un error, puesto que no le interesaba verdaderamente la dictadura del proletariado, sino continuar abonando al minoritario negativismo ahora representado por Trotsky. “No hay dinamita suficiente para hacer que el mundo estalle” (185), es repetido a lo largo de “Situación del escritor en 1947” (*¿Qué es la literatura?*) para señalar que el surrealismo no ha organizado “ni una sola destrucción real”, así se queda siempre en la búsqueda de la intuición irrealizable, y es incapaz de pensar su responsabilidad social en la “empresa de la época”. Según Jean Paul Sartre, se alejan del público proletario más que del público burgués porque intentan eliminar las fronteras entre los verbos de acción y de inacción (“la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente” (30), afirmaba Breton en *Le manifeste surrealiste*), mientras que “el proletariado lanzado a la lucha necesita distinguir a cada instante si ha de triunfar en la empresa, el pasado del futuro, lo real de lo imaginario y la vida de la muerte. [...] se trata siempre de categorías que la acción revolucionaria necesita más que ninguna otra” (167).

En 1948, también en “Club Mainteneaut” —donde Sartre había presentado *El existencialismo es un humanismo*— Bataille ofreció la conferencia titulada “Le religion surréaliste”. Menos como provocación que como trasposición filológica del término, señalaba allí un vínculo singular entre surrealismo y Renacimiento propiciado por la recuperación de las sociedades primitivas en una nueva concepción de la soberanía humana. Así, mientras el Renacimiento había buscado en la Antigüedad clásica las formas y razón del hombre, el surrealismo se adentraba en los ritos de los primitivos en una búsqueda

no-logológica de las experiencias. En un movimiento similar al que había realizado Benjamin, Bataille exponía las posibilidades pretécnicas de la lengua en la cultura de la modernidad a partir del movimiento de Breton. “Ausencia de comunidad” y “parte maldita” (o gasto) son las nociones a partir de las cuales indaga las posibilidades del surrealismo y comunismo, conjuntamente, como dos políticas que buscaron superar el interés particular en el deseo de un interés común. La convergencia de esas nociones constituye uno de los vértices por los cuales el surrealismo adquiere relevancia menos en virtud de su eficacia como programa que como supervivencia de una política de la creación.

Así como para Benjamin en 1929 el surrealismo había ido más lejos que los partidos de izquierda en su deseo de revolución, Bataille identifica en el surrealismo un espacio abierto a lo soberano instituido por la experiencia de despersonalización que genera la escritura automática. Palabras, imágenes y materiales que ya son desechos de la cultura postulan un tipo de producción que permanece al margen de la utilidad, de lo bello como contemplación, y del *logos* como comprensión del sentido comunicable.¹⁴ Si para Sartre la posibilidad de ese encuentro entre surrealismo y comunismo era error, o un malentendido inequívoco, donde se homologaba verdad e intención, para Bataille hay un desajuste por donde puede leerse lo político como soberanía, que es finalmente su máxima y única ambición. Lo que el surrealismo pondría de manifiesto en la recuperación de las sociedades primitivas es la existencia de un tiempo pretécnico:

Y no queda ninguna duda de que, junto con los ritos del hombre primitivo, la preocupación del surrealismo fue encontrar, por fuera de la actividad técnica que pesa sobre las masas humanas actuales, ese elemento irreductible por el cual el hombre solo puede asemejarse perfectamente con una estrella.
(Bataille, *La religión surrealista* 47)

14 En “La noción de gasto” de 1933, Bataille afirmaba: “Siempre hay abundancia porque la radiación solar, que está en el origen de todo crecimiento, se dona sin contrapartida. *El sol dona sin recibir nunca*; de aquí que tenga lugar, necesariamente, la acumulación de una energía que no puede más que ser derrochada en exuberancia y ebullición” (*La parte* 17).

La técnica y la creencia de que se trabaja con fines a la producción y la conservación han modificado también el orden del lenguaje. En ese sentido, el surrealismo recuperaba un estado pretécnico de la lengua. La escritura automática consistiría, así, en “un acto de ruptura con el encadenamiento que, a partir del mundo de la actividad técnica, se da en las palabras mismas, en la medida en que estas palabras participan del mundo profano o del mundo prosaico” (47). Leer el surrealismo desde ese lugar supone la identificación de una política de la creación, puesto que allí hay un desacomodo que postula otro orden sensible-experimentable entre la escritura automática y las palabras del mundo de la técnica. Se trata, en definitiva, de una ruptura sin excepciones con el mundo donde actuamos para alimentarnos, donde actuamos para cubrirnos y protegernos. Por eso dar “muestras de insubordinación” es realizar un acto soberano, solo posible si se lleva a cabo la destrucción de la personalidad individual.

De la cuestión del gasto y la escritura como potencialidad subversiva en el estado lógico del mundo, Bataille arriba a su concepción, muy difusa entonces, de “ausencia de comunidad”, que en definitiva no es otra cosa que la supresión de la particularidad, la búsqueda por restablecer “necesariamente la imposibilidad de un límite entre la humanidad y el resto del mundo” (*La religión* 55-56). De ahí que la relación imbricada, inescindible, entre lengua, trabajo y “lo común”, empuje a Bataille a formular una primera definición de comunidad que podría versarse así: “el fundamento de toda comunidad posible es la pertenencia de cualquier comunidad posible a la ausencia de comunidad” (55). La noción de “ausencia” es para Bataille una forma de sortear lo que consideraba un escollo: la comunidad como afirmación (de algo), puesto que para ello siempre debe negarse lo que no se es y eliminar lo que separa a unas personas de otras.

El surrealismo, caracterizado según Bataille por la recuperación de las sociedades primitivas, su religiosidad y la preeminencia de los ritos, tiene por fin negar el interés material. Este aspecto es el que pareciera demandar la necesidad de postular una “ausencia de comunidad” para señalar los límites del comunismo. Entendido no solo como modelo político sino como transformación de la vida, este último había pretendido negar el interés personal, pero este no desembocó en un interés común sino en un interés técnico, aún particular. Por eso la lectura que hace Bataille sobre

el surrealismo nos revela una política de la creación en dos sentidos. Por un lado, en el desajuste de la lengua del mundo, la lengua del trabajo que afirma nuestros pies sobre el suelo respecto del acto soberano del gasto, la excedencia significativa por la cual el hombre encuentra su irreductible no-humano y, por lo tanto, su irreductible al mundo de la técnica. La escritura automática abre entonces soberanía. Por otro lado, y esto vuelve a la conferencia de Bataille abrumadoramente actual, ese irreductible no-humano que pone de manifiesto el surrealismo, funda una posibilidad (ética) de comunidad diferente a aquella que se constituye como negación de aquello que no-es. Bataille imagina entonces desde una política de la creación una comunidad donde, como explica Mónica Cragolini en “El sexto siempre vuelve”, se rompe toda voluntad de organización y unión pacífica (24). Por este motivo no hay ni empresa ni proyecto que trascienda al sujeto y con él a la comunidad, como pretendía Sartre, para que una generación se inserte en la historia, sino la certeza de que no podemos caracterizarnos desde una propiedad.

La suspensión de las afirmaciones, la búsqueda del elemento irreductible que se encuentra en cualquier hombre, la despersonalización del sujeto, la transgresión de los límites que ordenan la separación entre unas y otras personas, son los hilos tensantes de esa “ausencia de comunidad”. En este punto, Bataille postula que lo que era desborde de lo inconsciente en el hombre primitivo puede ser ahora despersonalización por fuerza de la conciencia:

No puede haber límites entre los hombres en la conciencia y, lo que es más, la conciencia, la lucidez de la conciencia, restablece necesariamente la imposibilidad de un límite entre la humanidad y el resto del mundo. Lo que debe desaparecer, puesto que la conciencia se vuelve cada vez más aguda, es la posibilidad de distinguir al hombre del resto del mundo. Esto tiene que llevarse, me parece, hasta la *ausencia de poesía*, no es que no podamos esperar la poesía de otro modo que no sea por medio de los poetas reales, pero todos sabemos que cada voz poética lleva en sí misma su impotencia inmediata, cada poema real muere al mismo tiempo que nace, y la muerte es la condición de su cumplimiento. (*La religión surrealista* 55-56)

El pensamiento en acto de Georges Bataille encadena algunos de los problemas más importantes que atravesaron la teoría literaria del siglo xx:

la comunidad que no es resultado de un proyecto,¹⁵ la certeza de que la literatura va hacia su desaparición (Blanchot) es al mismo tiempo la variable potencial del famoso poema del Conde Lautréamont, “la poesía debe ser hecha por todos”, pero desde la im-potencia, desde lo que se retira en la literatura y por eso es irreductible (a la técnica, a la afirmación, al mundo, a los discernimientos entre los hombres como límites claros y entre la humanidad y el resto del mundo). La lucidez extrema como embriaguez que conlleva al silencio, no puede menos que recordarnos la noción de “iluminación profana” antes analizada de Walter Benjamin y su reinterpretación del sueño surrealista no como indistinción entre la vigilia y el onirismo sino como despertar, como advenimiento de la soberanía. No hay misticismo, inefabilidad o incomunicación, según el reclamo de Sartre a los surrealistas, sino otro modo de imaginar las gravitaciones de la lengua.

En *La part du feu* (1949), Blanchot también advierte, como Benjamin en “El surrealismo: última instantánea de los intelectuales europeos”, que se ha producido un desplazamiento. El surrealismo ya no es un programa estético de vanguardia, sino un “espíritu”, “fantasma”, “brillante sobrerreal” cuya vigencia radica en lo inquietante de la escritura automática como descubrimiento. Para Blanchot, el surrealismo es una “máquina de guerra contra la reflexión y el lenguaje” (*La parte de fuego* 84), por lo tanto, permite correr el centro de la noción de compromiso hacia otra más potente, la de “distancia íntima” de la literatura respecto de aquello que toca. Para esto, es necesario señalar una advertencia o peligro: que la escritura automática se convierta en un nuevo sujeto, un *cogito* y a continuación interrogar la indeterminable evidencia e inmediatez que se juega en la escritura automática. Entre lo no dado y lo existente (ni la realidad ni la poesía están nunca donde están, por eso tienen la posibilidad de ad-venir), entre la inconclusión y la totalidad (solo hay instantes privilegiados en los cuales la escritura es capaz de captar una totalidad como condición de su incumplimiento), se juega, para Blanchot, la pregunta sobre el *cogito* en la escritura automática, puesto que lee allí una exigencia, una encrucijada que debe ser examinada:

El surrealismo estuvo obsesionado por esta idea: hay y debe haber en la constitución del hombre un momento en que [...] el lenguaje no sea discurso,

15 La temprana noción y teoría de Bataille ha promovido diversas discusiones y apropiaciones sobre qué es la comunidad. Cfr. Mónica Cragnolini en “El sexto siempre vuelve”.

sino la realidad misma, sin no obstante dejar de ser la realidad propia del lenguaje, donde por fin el hombre toque lo absoluto. (*La parte* 84)

Lo que sucede ahí, y eso lo ve claramente Blanchot en escritos posteriores, es que el surrealismo de alguna manera creyó alcanzar la identidad entre lenguaje y “realidad misma”. Lo que en una cita de Jacques Rancière puede pensarse como “el malentendido conflictivo en torno a la literatura”:

La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo a cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa. (*Políticas* 217)

Esa supresión como sueño, o el deseo de la literatura por llegar a la presencia anterior ubicada inalcanzablemente detrás del lenguaje, es sin dudas también el sueño del surrealismo, pero lo que hace Blanchot es introducir una negatividad en ese sueño: la distancia por contacto. No hay, entonces, lenguaje como discurso y lenguaje como “realidad misma”, sino momentos, “instantes privilegiados” de totalidades inacabadas, y como tales, fragmentos que nos disponen hacia la inaccesibilidad de lo inmediato. El hombre nunca toca lo absoluto, sino la desaparición de su aparición. Así, la identificación entre lenguaje y realidad por fuera de lo discursivo, como pretende el surrealismo en la escritura automática, consiste en una identidad que se manifiesta solo cada vez que intentando manifestarse, fracasa. En esa distancia íntima o distancia por contacto, como “realidad increada”, radica la potencia del surrealismo, capaz de señalar aún veinte años después de su primer manifiesto, una política de la creación que se hace lugar en las pugnas totalizantes:

La literatura más desapegada es al mismo tiempo la más comprometida, en la medida en que ella sabe que pretenderse libre, en una sociedad que no lo es, es hacerse cargo de las servidumbres de esta sociedad y sobre todo aceptar el sentido mistificador de la palabra libertad por el que esta sociedad mistifica sus pretensiones.

En suma, la literatura debe tener una eficacia y un sentido extraliterarios, es decir, no renunciar a sus medios literarios, y debe ser libre, es

decir, comprometida. Quizás, considerando el valor de estas paradojas comprendamos por qué el surrealismo es siempre de nuestro tiempo¹⁶ (Blanchot, *La parte* 93).

Lo que Blanchot observa en 1949 acerca de esta diferenciación entre lenguaje como discurso y lenguaje como la realidad misma es el temor a que la representación nos vele lo real; la pregunta es qué hace el surrealismo, desde la creación, con el discurso que semeja la realidad. La pregunta respecto de qué tipo de política de la creación es “lo posible” en aquello que la lengua de la cultura denomina fracaso del arte podría formularse así: ¿cómo sostener el deseo de ir un paso más allá del lenguaje, de tocar el detrás del lenguaje, sin olvidar la distancia que irrumpe cada vez en la ilusión de inmediatez? ¿Cómo, en términos de Blanchot, pretender la totalidad solo como instante de privilegio, solo posible en tanto totalidad inacabada? El pensamiento de Blanchot señala entonces la distancia íntima: aparición de lo que desaparece. La totalidad inacabada —es decir, deseo de totalidad a sabiendas de la condición de imposibilidad— es la política de la creación con la cual Blanchot lee el surrealismo y en él la supervivencia de un modo de vincular arte y vida. En *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre leía una oscilación errante entre el deseo de totalización del surrealismo y la imposibilidad de su cumplimiento, sobre la cual toma posición rechazando el gesto de la vacilación y el desajuste. Simultáneamente, Blanchot produjo algunas intervenciones que polemizaron con esa postura sobre el surrealismo. La respuesta que Blanchot elaboraba, en cambio, se mantenía por afuera de la negación/denegación respecto de la perspectiva de Sartre, sino que introducía, en la noción de “distancia”, la posibilidad para poner de relieve la (in)esencia de la literatura: ir hacia su desaparición, hacia el límite de lo que la cultura quiere hacer de ella como objeto de la acción, garantía del mundo, afirmación de verdades.

16 En “Las novelas de Sartre”, también en *La parte de fuego*, Blanchot define la literatura de tesis: “en las novelas de esta clase, se les reprocha a los personajes el carecer de vida, pero lo que carece de vida es la idea: ella solo se parece a sí misma, solo tiene su propio sentido; ese mundo facticio la oculta demasiado mal, allí es más visible que en su desnudez de origen, tan visible que apenas tiene secretos que ofrecernos” (175).

Algunas conclusiones

Pensar el surrealismo como la supervivencia de una política de la creación es señalar un desajuste o discontinuidad entre literatura y política, por el cual se configura un orden por-venir, sobreviviente, es decir, no consolidado. El desajuste entre ámbito de imágenes y ámbito corporal, en la teoría de Benjamin, es el que exige cortar la metáfora para que se produzcan esas “descargas revolucionarias” que vislumbraba el *Manifiesto Comunista*. Walter Benjamin parece decirnos que solo el surrealismo ha abierto, a su tiempo, la incomodidad o desconfianza acerca de que los diversos órdenes —sensible, imaginario, lingüístico, político— puedan acomodarse sin más. Una literatura sin imperativos morales es la única política de la creación para producir un “colectivo corpóreo”, como lo llama. Esa formulación puede ser considerada sin dudas una supervivencia que aún hoy nos dice algo sobre el modo en que la literatura efectúa su poder como indiferencia a los regímenes de verdad que impone una época. Georges Bataille figura esa discontinuidad entre las palabras como despersonalización en la escritura automática y las palabras ceñidas al mundo de la técnica, es decir ese conjunto de formulaciones que garantizan la naturalización por la cual hablamos a los fines de conservar el orden en el cual nos movemos. Esa insubordinación prefigura una teoría política tan potente como la de comunidad inesencial, con la que hoy podemos pensar el poder de lo múltiple, de lo que aún no tiene nombre asignado sin reducirlo a categorías que encajen en las estructuras disponibles de la dominación. Maurice Blanchot elabora una de las hipótesis más actuales y resonantes sobre el surrealismo como el movimiento que simultáneamente expuso lo más accesible y negado del lenguaje. Tal vez esa advertencia sea la mirilla por donde leer la supervivencia del surrealismo como intento nunca clausurado de decirlo todo. La noción de “distancia íntima” mantiene próximas a la literatura con lo real, la literatura con la política, sin rechazar ninguno de los términos ni aplanarlos.

Estas lecturas que hacen Walter Benjamin, Maurice Blanchot y Georges Bataille sobre el surrealismo nos proponen pensar lo inconcluso de este más como supervivencia que desde una matriz que lea lo efectivo de su cumplimiento. Inconclusión como abertura de la historia y por tanto de la política que señala lo poderosas que pueden ser todavía algunas nociones como la de “comunidades sin fundamentos”, o una escritura cuyo vínculo

con lo real podría cifrarse según dos versos de René Char con los que insiste Blanchot: “El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo” (*Antología* 114).

Obras citadas:

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Antelo, Raúl. “La lectura poslógica de *Ciclo*”. *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*. Coordinado por Eduardo Becerra, Madrid, Abada editores, 2013.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Bataille, Georges. “La moral de Henry Miller”. *Ciclo*, núm. 1, 1948, págs. 23-37. Web. 21 de agosto del 2017.
- . *La parte maldita precedida de La Noción de gasto*. Traducido por Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987.
- . *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Traducido por Lucía Ana Belloro y Julián Manuel Fava, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann, traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2016.
- . *El surrealismo*. Traducido por Paul Laindon, Madrid, Casimiro Libros, 2013.
- . “El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos”. *El surrealismo*, págs. 31-54.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid, Editorial Nacional, 2002.
- . *La parte del fuego*. Traducido por Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2013.
- Book Moors, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995.
- Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.
- Bugnone, Ana, editora. *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*. La Plata, UNLP, 2014.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Tomás Bartoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

- Char, René. *Antología*. Traducido por Raúl Gustavo Aguirre, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1968.
- Cragnolini, Mónica. “El sexto siempre vuelve”. *Revista Otra Parte*, núm. 18, 2009, págs. 20-24.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009.
- . *La supervivencia de las luciérnagas*. Traducido por Juan Calatrava, Madrid, Abada editores, 2012.
- Ibarlucía, Ricardo. *Onirokeitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Löwy, Michael. “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. Benjamin, *El surrealismo*, págs. 7-29.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Ediciones Lom, 2009.
- . *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- . *Sobre políticas estéticas*. Traducido por Manuel Arranz, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Web. 21 de agosto del 2017.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducido por Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950.

Sobre la autora

Verónica Stedile Luna (1989) es licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, y docente en la misma universidad. Como becaria de Conicet-Idichs desarrolla su proyecto doctoral titulado “Las revistas literarias de vanguardia en Argentina (1948-1956): tempo y morales de la crítica”. Ha publicado capítulos de libro, artículos y reseñas en revistas científicas y de divulgación. También se desempeña como editora en EME Revista/Editorial. Integra los proyectos de investigación “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (siglo xx)” (PICT 2015-1422), dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado, y “‘Literatura’ como ‘lectura’ en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de ‘enseñanza’, en la Argentina contemporánea” (Incentivos H832), dirigido por Miguel Ángel Dalmaroni.

Larco: museo, memoria, *déjà vu*

Juan D. Cid Hidalgo

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

jdcid@udec.cl

El presente trabajo intenta reparar sobre la imagen del museo en una novela breve del laureado escritor chileno José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) nos permite estudiar y reconocer de qué manera el carácter memorial del ejercicio museal resignifica no solo los objetos que se incorporan dentro de sus límites, sino también los enunciados, los discursos e, inclusive, las prácticas artísticas, las cuales van desplegándose de tal modo que se constituyen en sistema. Los *déjà vu* que sufre Marcos Ruíz en el Museo Larco tienen una especial importancia en el relato puesto que desencadenan la notable transformación del personaje, quien pasa de ser un ignorante y tradicional gestor cultural a un gallardo y progresista crítico de arte, cuya cara de “gato empachado con ese bigotito ridículo” es ahora la de un célebre curador y protector del legado de un artista tan singular como desconocido.

Palabras clave: museo; *déjà vu*; memoria; José Donoso; naturaleza muerta; cachimba.

Cómo citar este artículo (MLA): Cid Hidalgo, Juan D. “Larco: museo, memoria, *déjà vu*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 225-252.

Artículo original. Recibido: 28/07/17; aceptado: 26/11/17. Publicado en línea: 01/01/19.



Larco: Museum, Memory, *Déjà vu*

The paper examines the image of the museum in a novella by Chilean writer José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (*Still Life with Pipe*, 1990) allows us to study and understand how the memorial nature of museum practice resignifies not only the objects housed in museums, but also statements, discourses, and even artistic practices, which unfold in such a way that they become a system. Marcos Ruíz's *déjà vu* experiences in the Larco Museum are especially important in the story since they trigger the character's remarkable transformation. The erstwhile ignorant and traditional cultural manager becomes a gallant, forward-looking art critic, whose "overstuffed cat face with that ridiculous little moustache" is now that of a famous curator and protector of the legacy of a unique and unknown artist.

Keywords: museum; *déjà vu*; memory; José Donoso; still life; pipe.

Larco: museu, memória, *déjà vu*

O presente trabalho tenta reparar sobre a imagem do museu em um romance curto do laureado escritor chileno José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) nos permite estudar e reconhecer de que maneira o caráter memorial do exercício museológico ressignifica não apenas os objetos que são incorporados dentro de seus limites, mas também os enunciados, os discursos e, inclusive, as práticas artísticas, que vão se desdobrando de tal modo que se constituem em sistema. Os *déjà vu* que Marcos Ruíz sofre no Museu Larco têm uma importância especial no relato, uma vez que desencadeiam a notável transformação do personagem, que passa de um ignorante e tradicional gestor cultural a um galante e progressista crítico de arte, cuja cara de "gato enfadado com esse bigodinho ridículo" é agora a de um célebre curador e protetor do legado de um artista tão singular quanto desconhecido.

Palavras-chave: cachimbo; *déjà vu*; José Donoso; memória; museu; ainda vida.

Si habitáramos nuestra memoria, no tendríamos
necesidad de consagrarle lugares.

Pierre Nora, *Pierre Nora en les lieux de mémoire*

LA INFLUENCIA DECISIVA DEL MUSEO en el desarrollo de las artes visuales o plásticas ha desbordado este territorio para instalarse en múltiples y heterogéneos espacios culturales (Huyssen) como, por ejemplo, el espacio literario, especialmente la novela de tradición latinoamericana.¹ De este modo, el museo, el mismo definido por cualidades inmovilizadoras que privilegian la clausura y el mismo que autoriza el paso de ciertos productos culturales (la obra) al mausoleo sacralizado, ahora se refunda como eje de innumerables actividades culturales contemporáneas y como material de trabajo de la literatura.² *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), texto en que José Donoso despliega su sapiencia respecto del mundo del arte,³ nos permite estudiar y reconocer de qué manera el carácter memorial del ejercicio museal resignifica no solo los objetos que se incorporan dentro de sus límites, sino también las prácticas artísticas, las cuales van desplegándose de

- 1 En una revisión rápida podemos dar cuenta de un número significativo de novelas y relatos cuyo trabajo con el signo museo es valioso para proyectar esta investigación: *De sobremesa* (1887-1896) del colombiano José Asunción Silva, *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares, *La región más transparente* (1958) del mexicano Carlos Fuentes, *El museo de la novela de la eterna* (1967) del argentino Macedonio Fernández, *La lección de pintura* (1979) y *La comedia del arte* (1995) del novelista y pintor chileno Adolfo Couve, *Un novelista en el Museo del Prado* (1984) relatos de Manuel Mujica Lainez, *Los museos abandonados* (1968) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) relatos de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, *El museo de cera* (1981) del novelista chileno Jorge Edwards, *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia, *El museo de la revolución* (2006) del argentino Martín Kohan, *Proyecto piel* (2008) del colombiano Julio César Londoño y *Una novelista en el Museo del Louvre* (2009) de la cubana Zoé Valdés.
- 2 Sobre los múltiples acercamientos a la exégesis conjunta de literatura y artes, recomendamos el volumen *Literatura y Pintura*, cuyo editor, Antonio Monegal, recoge una buena cantidad de trabajos que tienen como fin articular una visión de conjunto respecto de ambas artes. Destacamos, además del trabajo del propio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes”; el trabajo de Ernest Gilman, “Los estudios interartísticos y el imperialismo del lenguaje”; el de Murray Krieger, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”; el de Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”; y el de W. Mitchell, “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”.
- 3 En José Donoso. *Diarios, ensayos, crónica*, podemos notar el aprecio de nuestro autor por las artes plásticas y cinematográficas, además de su gusto por artistas de renombre internacional.

tal modo que se constituyen en sistema, dispositivo —dirá Michel Foucault (*Vigilar*)—, que resguarda a la vez que genera exclusión. Didier Maleuvre, en *Museum Memories. History, Technology, Art*, señala que “el museo no es sólo el lugar donde el arte es curatoriado, también es donde el arte es encarcelado [...] bloquea aquellos elementos considerados demasiado peligrosos o demasiado bellos para moverse libremente en el dominio público” (39).⁴ María Teresa Marín Torres, en un texto sumamente sugestivo titulado “Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística”, sostiene que la aparición de estos semas de clausura y encierro, que rodean y definen el museo como espacio totalitario, se articulan alrededor del interés por controlar la memoria artística, aquella perturbadora praxis archivística.

Aproximaciones iniciales

Alfonso Reyes, en la década de 1920, ya había puesto el acento en la desarticulación de esta imagen arquitectónica cuando propuso, en “Contra el museo estático”, dinamizar el mausoleo rompiendo la verticalidad de las relaciones propuestas por ese organismo cultural, de modo que incluso las miradas de los visitantes o espectadores de las exhibiciones pudieran convertirse en un motivo plástico, y por lo tanto, exponible en ese recinto vigoroso y abierto donde el arte, entendido en términos amplios y desubordinados, configura un espacio con “intensiones diversas” (Heidegger 159). La posibilidad de esta subjetividad radical la sugiere el enorme intelectual mexicano, con una imagen plástico-poética inquietante:

[Q]uemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el *film* de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Este —oh Mantegazza— es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos otras leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones. (47)

4 La traducción es mía. En adelante todas las traducciones son responsabilidad del autor.

De este modo, Reyes pretende eliminar la tradicional dimensión de las exhibiciones, decisión terminante que sugiere desembarazarse de los objetos; cuestión relevante cuando comprendemos que el ejercicio museal en su origen revela una obsesión profunda por los objetos y el anhelo de posesión sugerido por ellos.⁵ Orhan Pamuk describe bellamente lo expuesto cuando apunta, en su novela *El museo de la inocencia*, que la obsesión por los objetos es un indicador de la imposibilidad de poseer aquello que se desea. Por lo tanto, en el acto de coleccionar se logra rozar el fuego del placer por la posesión (458 y ss.). Al respecto, los museos, incorporados como agentes novelares (museos de papel), van sacudiéndose aquella “herencia agobiadora” percibida por Marta Traba en *El museo vacío*, donde el desconcierto y la perplejidad desestabilizan la aparente sencillez de la aventura que significa deambular por los consagrados pasillos de una de las construcciones sustentadoras de la idea de nación. El museo, entonces, legitima aquello relevante para la cultura, para una ideología y para los poderes.

El museo, entonces, se consagra como “lugar de memoria” (Nora) pero, a la vez, esta construcción arquitectónica comienza a instalarse como dispositivo y como aparato (Maleuvre; Castilla; Déotte, *Qué es*) que selecciona, reúne, conserva, hospeda y legitima aquello que culturalmente es valioso y que forma parte de lo que será definido como patrimonio inmaterial; archivos sostenedores de ficciones que buscan la clave de la cultura y de la identidad latinoamericana (González Echevarría 238). Américo Castilla en el capítulo titulado “El museo como construcción política”⁶ agrega que “en sus colecciones se encuentran las evidencias materiales de todos los enunciados que componen el cuerpo de la cultura, sus indicios y sus marcas” (17), con lo cual abre una discusión francamente apasionante en la que expone la relación con que aquello resguardado y prestigiado como valioso es el material primero y último de una construcción discursiva particular —parte de un proyecto mayor, en algunos casos ideológico, en otros político y en otros utópico—. Esta construcción está marcada por las

5 El intelectual mexicano es enfático en su argumentación cuando propone eliminar esa cesura entre arte y ciudadanía, ese binarismo que pretende un ordenamiento que neutralice el carácter perturbador de la producción artística. En sus palabras: “Los museos debieran confundirse con la misma vida” (47).

6 Para mayores antecedentes recomendamos la lectura de “Las políticas del museo” y “El Louvre, el olvido de la división” capítulos claves de *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo* de Jean Louis Déotte.

decisiones tomadas por las estructuras de poder que orientan, o inducen, ciertas interpretaciones acomodaticias de los posibles significados de los archivos, de las obras coleccionadas e inmovilizadas en sus pinacotecas. Por lo tanto, la labor curatorial pareciera la continuación de una actividad política por otros medios. El ejercicio curatorial, de manejo, conocimiento y distribución (montaje) de archivos, entonces, se transforma en una práctica de la memoria, en una actividad provocadora. Jacques Derrida en “El cine y sus fantasmas” anota:

Cuando hablo de mi pasado, voluntariamente o no, selecciono, inscribo y excluyo. Conservo y confisco. No creo que haya sólo archivos conservadores [...]. El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una decisión de poder sobre el futuro, pues *preocupa* el futuro; confisca el pasado, el presente y el futuro. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes. (106)

El coleccionismo, referente inmediatamente anterior al museo, desde siempre ha estado relacionado con el poder tanto económico como ideológico. “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” acotará Derrida en *Mal de archivo* (24). Las colecciones, entonces, exponen, además de los objetos eminentes, representativos y cuya dignidad amerite su vigencia en el futuro, la violencia en la conformación del corpus. La posición de los objetos en la colección, a su vez, manifiesta el paso del mero receptáculo al dispositivo. Este pone en valor los objetos/obra a partir del aprecio de sus beldades más allá de la materialidad, relegada a posiciones inferiores a favor de la consagración de la esfera simbólica. Esta consagración facilita la instrumentalización de los objetos en direcciones tan múltiples como contradictorias. Aurora León, destacada historiadora del arte de la Universidad de Sevilla, en *El museo. Teoría, praxis y utopía*, refrenda nuestra propuesta cuando destaca el carácter inacabado de los objetos de museo y su “potencial permanente de vida” (71), siempre latente y a la expectativa del futuro.⁷ Por su lado, Didier Maulevre, en el texto antes citado, define

7 “Cada objeto de museo, sea cual sea su edad y naturaleza, es siempre un producto inacabado. Ni siquiera termina en sus dimensiones o cualidades físicas. La obra contiene un potencial permanente de vida que genera nuevas respuestas a las demandas del público de todos los tiempos. Ella siempre responde a la naturaleza del hombre, vuelto en parte a un pasado que le suministra datos para fabricar su presente y experiencias para moldear el futuro” (71).

como “momento museal del arte” ese instante en el que “la obra misma reconoce su separación de la praxis (de la vida, del ser, de la naturaleza o de la inmediatez) como constitutiva de la obra” (52);⁸ subraya que la separación del objeto de su contexto utilitario decanta en su consagración (53 y ss.). La novela donosiana, en este plano, pareciera ejemplar debido a que la colección de obras, junto a los trastos y chucherías, asumen su valía desde el momento en que se encuentran reunidas en el recinto garante del talento, del genio y del virtuosismo plástico.

***Déjà vu*. Comienzo del cambio**

En *Naturaleza muerta con cachimba* la sensación de que un momento presente lo hemos vivido antes (*déjà vu*) constituye el móvil que provoca en el protagonista, Marcos Ruiz Gallardo, una metamorfosis existencial magnífica que lo hace traspasar la barrera del relato plástico. Esta actividad se proyecta como la máxima expresión de la materialización del deseo de posesión provocado por el encuentro con la obra magna de Larco.

Recordemos brevemente la fábula de esta *nouvelle*.⁹ Marcos es un modesto empleado bancario, funcionario sin expectativas mayores, personaje grisáceo como su traje, cuya novia extremadamente conservadora y reprimida no pudo satisfacer su deseo sin crear el artificio de un viaje fuera de la capital. Su tiempo lo reparte entre un trabajo vulgar, una relación amorosa sin “acción” y la presidencia de la Corporación para la Defensa del Patrimonio

8 El crítico francés, además, propone que la museificación nace simultáneamente con el discurso sobre el arte en la cultura occidental (43).

9 Texto de algún modo terapéutico para su autor y distractor del *sui generis* escenario político chileno, a propósito del plebiscito con el cual se da término formal a una larga dictadura que, sin embargo, subterráneamente se mantuvo al menos por los primeros gobiernos democráticos y la muerte del dictador. En José Donoso. *La cocina de la escritura. Diarios, ensayos, crónicas* leemos de la misma pluma del escritor chileno: “Esta *nouvelle*, desde luego, me ha servido en la vida de una manera muy curiosa: durante el mes anterior al plebiscito me encerré lo más que pude en ella, fue mi refugio, mi protección, la concha donde podía replegarme y protegerme de las cientos de entrevistas de periodistas nacionales y extranjeros, a quienes, por otra parte, no les interesaba absolutamente nada mi ser como escritor ni como persona, ni conocían mis escritos, sino que acudían a mí porque soy, al parecer, ‘un nombre’... y me entrevistaban para marcar el paso mientras sucedía algo interesante relacionado con el plebiscito, o con la oposición, o que alguien dijera algo o no lo dijera. [...] El mundo imaginado, en cambio, la ficción de ‘Naturaleza muerta con cachimba’, me servía de contrapeso para mantenerme a flote y poder respirar mi propio aire, no el de los otros” (528).

Artístico Nacional, que, más que un organismo cultural, parecía clínica geriátrica, actividad que marca más aún la seriedad y madurez de este joven con aires de viejo. El cambio del *statu quo* habitual comienza con un viaje a Cartagena, donde los amantes lejos de las inhibiciones familiares consumirían su amor. Ella, mujer de treinta y dos años que aún vive con sus padres, es hija única y ayudante de un odontólogo. Él vive en soledad puesto que quedó huérfano tempranamente, es un año menor que Hilda, trabaja como cajero de un banco en el mismo lugar donde el padre de su novia se jubiló. Dentro de su rutina no tienen espacio para la intimidad, así que deciden escaparse un fin de semana a la ciudad mencionada, lugar que cambiaría rotundamente la historia de sus vidas. Michael Colvin, en *Las últimas obras de José Donoso. Juegos, roles y rituales en la subversión del poder*, dice que “al atravesar el umbral de la sala de exposiciones, Marcos e Hilda regresan a una etapa pre-natal, para luego renacer” (67).

Sin embargo, la pareja no logra cumplir su objetivo, pues las determinaciones sexuales de Hildita y el desbocado deseo de Marcos destruyen la ilusión programada, lo que se traduce en que ella se comporte tímidamente y rehúse el encuentro sexual. Deciden salir a conocer el lugar. Caminando por las calles aledañas al hotel descubren una casa que funciona como espacio de exhibición de arte. El Museo Larco resguarda las obras de un pintor chileno del que nada han escuchado y que se convertiría en una obsesión para el joven cajero bancario. Un viejo tosco y malhumorado los recibe, les cobra doscientos pesos para entrar. En ese momento —al atravesar el pórtico de la edificación para ingresar parsimoniosamente a la sala donde se encuentran expuestas las obras, pinturas que a simple vista no tendrían valor—, Marcos experimenta un *déjà vu*. Esta experiencia de percatarse de que una situación determinada ya ha sucedido antes prefigura en la novela el fundido entre el plano real y el plano de la ficción plástica, de manera que Marcos no reconoce dónde se produce la paramnesia: “antes de darme cuenta de si el ‘*déjà vu*’ que continuaba alucinándome se situaba adentro o afuera de los cuadros...” (115). A partir de esta experiencia comienza a sentir inclinación por esas escenas memoriales en clave vanguardista, por lo pronto privadas, y que luego concentrarían todo su interés existencial. En esta escena, además, se anticipa la conexión del personaje con alguna de las obras que él considera dignas de “memorizar”, es decir, de inscribir en la memoria colectiva para con ello resistir los poderes hostiles articuladores

del olvido.¹⁰ Didier Maleuvre es tajante cuando subraya que “el museo conserva la memoria de la memoria” (152), por lo tanto, ha tenido un grado significativo de importancia en la creación de una imagen de la historia en las coordenadas de un encuentro ritual con el pasado. Llega a tanto la influencia de este dispositivo que Maleuvre postula que el museo se comporta como si la historia pudiera ser resumida y completada (330 y ss.). La memorización propuesta por la práctica museal pasa, entonces, por una inquietud privada, particular, personal y reservada de quien tiene en las manos la motivación o el imperativo de la experiencia.

Aquí surge la pregunta: ¿hasta qué punto el arte o la experiencia de él puede cambiarnos o trastornarnos?¹¹ Marcos paga la entrada al museo para evadir la realidad, con el objetivo de que Hilda olvide que quiere regresar a Santiago. Sin embargo, el personaje termina olvidando que quería consumir su deseo. En su mente, a partir de este momento, solo estará el museo y especialmente el cuadro que lo perturba intensamente y que anhela “poseer”, el que lleva por título “Naturaleza muerta con cachimba”.

Para Jean-Louis Déotte, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière, déjà vu* “es una palabra, un susurro, una llamada que tiene el poder de atraernos desprevenidos a la fría tumba del pasado, cuya bóveda parece devolver el presente tan sólo como un eco” (68). De este modo sostiene que es una experiencia sensible que se organiza a partir de la articulación entre resonancia y repetición, dinámica que nos lleva a reflexionar sobre la situación en que nos encontramos y el valor que tiene esta actualización puntual del pasado. De algún modo, el *déjà vu* provoca la sensación de estar en un tiempo detenido (*still life*), pero, por otro lado, nos da la ilusión de que somos espectadores de lo que ocurre en el momento, espectadores y

10 El carácter narrativo de materializaciones plásticas busca precisamente trabajar en una zona en que los archivos pictóricos, o artísticos, generan una discursividad insurrecta que se resiste al olvido. Fernando Aínsa, en “Los guardianes del olvido: novelar contra el olvido”, agrega que “[e]n esta perspectiva se inscribe la idea de que todo discurso narrativo es, antes que nada, una recreación que intenta preservar la memoria. A través del proceso de interacción y diálogo entre el presente y el pasado, en el “vaivén” de un tiempo al otro que toda narración propicia, se establece una relación coherente entre ambos, se define un sentido histórico de pertenencia orgánica inscrito en un devenir colectivo, local, nacional o regional. Gracias a esta relación intertemporal se preserva la memoria como hogar de la conciencia individual y colectiva y se crea el contexto objetivo donde se expresan modos de pensar, representaciones del mundo, creencias e ideologías” (14).

11 Pregunta que nos hacemos al estudiar el llamado efecto Stendhal (véase la nota 13).

actores al mismo tiempo, desdoblados lo suficiente para observar la escena completa que, en ocasiones, resulta vaticinio del destino.

En primera instancia, Marcos abandona Cartagena con la sensación de que debe regresar luego, se obsesiona y ya no quiere ir a trabajar, pide permiso y se dedica a investigar en bibliotecas sobre Larco, llega incluso a olvidar a su novia. Observamos que la entrada en el museo decadente lo trastorna y lo lleva a cambiar radicalmente su vida a tal punto de que siente la imposibilidad de vivir como lo hacía antes de su experiencia con el repositorio plástico. Marcos Ruiz Gallardo cae en la seducción propia de los objetos sancionados como obras (de arte), como diría Aurora León, en el texto citado, cae en “esa obstinada tendencia del hombre a venerar de forma institucionalizada y ritual los objetos que rodean nuestra existencia” (9). El personaje comienza, entonces, un desplazamiento desde la ignorancia a un conocimiento falaz del mundo del arte, en que el descubrimiento por azar del Museo Larco lo introduce también, sin saberlo, en una sistemática reflexión sobre el valor de la colección de un desconocido pintor y la influencia que este “encierro parisino” tiene sobre sus actos y los de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que dirige.

Este espacio físico es una casa vulgar que alberga una galería de arte a la vez que una colección de antigüedades pertenecientes al pasado parisino del artista. Además, hay objetos claves en la imaginería de las artes plásticas, como la pipa, los juegos de entretenimiento, la botella de vino que degustara el pintor y que, Felipe, el borracho cuidador, hacía pasar por piezas valiosas de colección. Américo Castilla en *El museo en escena* dice que “los artistas han hecho de los museos de arte su institución legitimadora” (33). Sin duda, este “curador” ebrio¹² conoce el oficio y la experticia funcionaria como director del *sui generis* espacio museal: construye discursivamente —o pone en valor— las baratijas de Larco que vienen a sostener el mito de la genialidad del artista no reconocido en su tierra.

Al entrar por primera vez al museo, Marcos destaca algunas situaciones que prefiguran su ingreso a la pintura y al mundo del arte: “[u]n inexplicable ‘déjà vu’ —locución que desconocería sin mi acercamiento al universo de

12 En el argot chileno la palabra “curado” se utiliza para designar el estado etílico de los sujetos que tienen alteradas temporalmente las capacidades físicas y mentales debido al consumo excesivo de alcohol. Nótese la cercanía fonética a la vez que la distancia semántica de los términos: curado y curador.

Larco que empezó en esa visita— me envolvió al entrar al museo” (114-115). Más adelante:

Cuando me preguntó por qué me interesaba este pintor le confíé ciertas sensaciones inasibles: era, le dije, como si todo lo que sucedía en su pintura me hubiera sucedido a mí antes. Eso se llamaba un “déjà vu”, me explicó preguntándome con sumo interés si yo tenía poderes psíquicos. (127)

Se nos sugiere, entonces, la aparición del síndrome Stendhal,¹³ aquella afección documentada por el naturalista francés que consiste en un estreñecimiento somático que afecta a ciertos individuos expuestos a obras de arte, especialmente cuando estas son particularmente bellas o cuando se presentan en gran número en un mismo lugar. Los síntomas que dan cuenta de esta experiencia son: un elevado ritmo cardíaco, vértigo, temblor, delirio, confusión, palpitaciones e incluso depresión y alucinaciones. Más allá de sus materializaciones, el síndrome Stendhal se ha convertido en una categoría imprescindible para explicar la reacción romántica ante las colecciones de arte, ante la acumulación de belleza y ante las extremas variantes que puede provocar la contemplación y el goce estético. Nuestro personaje se encuentra conmovido precisamente en las coordenadas recién planteadas frente al descubrimiento de la obra de Larco, reunida en la casa/museo de Cartagena, obra que desea poseer y dominar.

El proceso formativo en que se encuentra Marcos Ruiz, originado por ese estímulo visual recientemente descubierto, pone a nuestro personaje en la senda ilustrada de los profesionales del arte. Creemos que en esta línea se asienta la crítica y la ironía donosiana respecto de la forma *sui generis* en que se concibe el trabajo con el “patrimonio artístico nacional” y el desmedido

13 También denominado *Síndrome de Florencia* o “estrés del viajero”. Se designa así por el famoso autor francés del siglo XIX Stendhal (Marie-Henri Beyle, 1783-1842), quien dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en 1817 en su visita a la Basílica de la Santa Cruz en Florencia, Italia, y que publicó en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*. En *El síndrome del viajero. Diario de Florencia*, en tanto, subraya: “Estaba en una especie de éxtasis ante la idea de estar en Florencia y por la proximidad de aquellos grandes hombres cuyas tumbas acababa de visitar. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba casi. Había llegado a aquel punto de emoción en que se juntan las sensaciones celestiales aportadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme” (6).

poder de aquellos sujetos que han capturado para sí el saber de las artes (incluidas las visuales). En el camino de Marcos a su consolidación como curador podemos notar las singulares prácticas y la rapidez con que asume el rol de “experto”. La preocupación por la actividad curatorial, como vemos, se manifiesta en el desarrollo argumental de la novela y su interés radica fundamentalmente en sostener que esta actividad de “escogencia” de los archivos, y su articulación con propósitos derechamente supradisciplinarios, propone una mirada sobre el poder y sus ficciones.¹⁴ La labor curatorial, como dijimos, pareciera la continuación de una actividad política por otros medios: el montaje de una exposición, la definición de lo patrimonial y su protección, la selección de unas obras y el desprecio de otras, todo ello va conformando una narrativa crítica del poder y de los distintos estadios de contacto. Apenas comenzada la novela notamos que Marcos es afín a esta inquietud curatorial, no desarrollada aún pero sí esbozada en el momento en que genera un contrapunto entre arte y peculio; apreciación intuitiva y menor que va cambiando a medida que su formación concluye. De este primitivo comentario rápidamente pasa a enunciar arriesgadas declaraciones: “... el propósito de esta pintura no es retratar la realidad ni las emociones, sino que consiste en una serie de intrincadas propuestas formales” (116); y a un juicio extremadamente totalizador respecto de la obra que lo perturba a partir de un criterio cuantitativo (su tamaño): “no eran capaces de darse cuenta de que Naturaleza muerta con cachimba de Larco, por ejemplo, era una de las obras maestras de la pintura de este siglo. ¿Lo habíamos visto...? Sí, claro era el cuadro más grande de todos” (119). Este episodio, junto a otros, va imprimiendo en Marcos una seguridad existencial desconocida hasta ese momento, como sucede en la escena de la oficina en que su jefe percibe que “el viejito” tiene algo extraño. En esa ocasión Marcos le pidió permiso para ausentarse porque tenía que investigar a Larco, actividad que

14 En *Mirada de curador* de Corina Matamoros, leemos: “Como toda obra humana, la recolección de esos objetos está sujeta a determinaciones sociales que no pueden ser obviadas ni vanamente anatimizadas” (10). La investigadora y curadora cubana Corina Matamoros propone en este texto un acercamiento a los nombres del Nuevo Arte Cubano (José Bedia, Lázaro Saavedra, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Juan Roberto Diago, Arturo Montoto, Abel Barroso, Douglas Argüelles, Los Carpinteros, Olazábal, Sandra Ceballos, Fors, Ernesto Leal, Aimée García y Yoan Capote) a partir del ejercicio curatorial con exposiciones curadas por ella. En el texto deja de manifiesto la naturaleza crítica de la actividad curatorial y lo riesgoso que puede ser al momento de juzgar y defender la ruptura, el experimentalismo y los nuevos lenguajes visuales.

lo asciende a un estatus desconocido por él, pero deseado desde siempre. Señala el texto: “En cuanto di la vuelta a la esquina del banco de donde había salido agobiado, me erguí, estiré mi vestón y apuré el paso, *mi* paso ahora, porque era como si hubiera adquirido el derecho de andar airoso” (122). La satisfacción y plenitud de Marcos nace entonces de su desprendimiento de la ordinaria rutina y la intrascendencia de su labor de empleado y del encuentro con el caleidoscopio que significa mirar con el ojo del arte.

No obstante, este camino desde la ignorancia al conocimiento del mundo del arte representa, en algún modo, la crítica manifiesta de Donoso al mundo artístico cultural chileno, en la medida en que los actores culturales tienen opiniones mediatizadas por discursos de terceros; posiciones disciplinarias que, por su elaborada discursividad, “convencen” tanto al público interesado como a los espectadores informados acerca de las viejas y nuevas vanguardias. Producto de su investigación bibliográfica, los libros le revelan —a nuestro Marcos Ruiz— una serie de adjetivos (“mundano”, “aventurero”, “frívolo”, “encanto personal”) y valoraciones que en su ingenuidad conjetura, porque él no comparte aquellos juicios. Sin embargo, a poco andar se suma a la descripción y valoración de los “expertos”, en uno de los cuales se convertirá más adelante.

Fue “uno de los más dotados de su brillante generación”. ¿Brillante? ¿Larco? Sus cuadros no tenían nada de brillante. Al contrario, eran nublados, desordenados, feos. Pero ante los textos abiertos tuve que reconocer que, bueno, al fin y al cabo qué entendía yo de estos asuntos para contradecir a los expertos: bastaba el hecho de que en Cartagena yo había encontrado una pinacoteca repleta de estos cuadros “brillantes, interesantes, difíciles”, ejecutados por uno de los pintores “más dotados de su generación”. (123)

Es de tal aprecio la obra del desconocido Larco que el joven aprendiz comienza a trabajar para constituirse en el curador oficial de la propuesta plástica larquiana; de algún modo el deseo de posesión experimentado por Ruiz Gallardo se expresa, por un lado, en querer que Felipe le vendiera la obra “Naturaleza muerta con cachimba” y, por otro, en poseer, en términos intelectuales y discursivos, la capacidad de verbalizar y argumentar la grandeza y exuberancia del pintor recientemente descubierto:

Tenía que esperar unas semanas antes de retomar el asunto de la compra, cuando pudiera asimilar la fuerza del cuadro por medio de lecturas que pensaba emprender, que de paso me servirían para dar una conferencia sobre Larco a nuestro grupo. (126)

Con esto intenta dar paso o justificación a su decisión de convertirse en el curador de la obra, en un experto que en principio no estuvo realmente convencido de los alcances que el conocimiento del arte podría entregarle. En una reunión de la Corporación pronuncia un discurso laudatorio respecto del Museo Larco y de la posibilidad histórica que tenían como conglomerado de efectivamente realizar un salvataje del patrimonio cultural del país. Pero el mismo Marcos se sorprende de sí y del nivel de compenetración que estaba teniendo con el universo plástico larquiano: “La admiración general me hizo sentirme tan ligado a la pintura de Larco que quedé yo más convencido que nadie de que en verdad sentía lo expuesto en mi discursito cívico” (128-129). La tarea del experto no fue nada sencilla, como notamos en la escena de los peregrinos de la Corporación visitando el museo en Cartagena¹⁵ cuando leemos: “Es verdad que a nadie le gustaron los cuadros pese a sus doctas explicaciones” (130). Para el grupo de ancianos el viaje fue solo un “gastadero de plata” para ver unos cuadros que causaban hilaridad en vez de recogimiento o goce estético. Más adelante, repitiendo el gesto de conversión de Marcos, comienzan a valorizar las obras por conveniencia inmediatamente después de que las apreciaciones del presidente de la Corporación fueran recogidas por la prensa. Es decir, cuando alguien con autoridad o experticia sanciona de tal o cual manera los objetos, es recién en aquel momento en que se pone en valor la obra y, por lo tanto, se consagra como museable.¹⁶ La actividad curatorial de Marcos lo instala en un lugar eminente, el lugar

15 Cómo olvidar la ironía de *La taberna* de Emile Zola (texto muy conocido entre los investigadores de la museología) en que se nos narra el peregrinar de un grupo de invitados a una boda, perdidos en el Museo del Louvre, escena que privilegia la acepción del museo como almacén o bodega en donde las obras descontextualizadas (o sobresignificadas al momento de su inclusión en el edificio de las bellas artes) pierden su valor, debido a esa falsa solemnidad atribuida a obras que en ese territorio han domesticado el placer de su belleza: “las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública... tienen poco que ver con los placeres” (137), dijo Paul Valery en *Piezas sobre arte*.

16 En “Museo Valery-Proust”, texto que leemos en *Prismas*, Theodoro Adorno plantea que el proceso de museificación de la obra de arte es constante desde el momento mismo del origen o nacimiento de la obra.

de los iluminados por el conocimiento (“notable experto”), ubicado sobre el saber de los sujetos de la calle, de los cuales hace muy poco era uno de ellos.

Las preocupaciones curatoriales irrumpen permanentemente en el relato y van yuxtaponiéndose a las experiencias del personaje que va ingresando paulatinamente al mundo plástico donde la descripción del narrador (el mismo Marcos) va retratando y recortando del espacio narrativo ciertos episodios que, mediante este ejercicio, aparecen revestidos de una condición artística distanciada del contexto inmediato en que aparece. La narración de Marcos comienza a perfilarse como pintura con palabras; es evidente en una escena en que se describe el interior del museo, la acumulación de cuadros en las paredes y el *déjà vu* que experimenta. En medio de este registro aparece un bodegón, una escena de *still life*:

Las paredes de la habitación donde nos encontrábamos estaban cubiertas hasta el techo con cuadros. Antes de darme cuenta de si el “*déjà vu*” que continuaba alucinándome se situaba adentro o fuera de los cuadros, me pareció reconocer cierto olor a comida tibia sobre un mantel de hule, el aire estancado pese a las corrientes, los anteojos y el periódico junto a una botella que había dejado una redondela morada en el mantel, y una flor deshojándose prosaicamente en un vaso para lavarse los dientes... (115)

La descripción corresponde efectivamente a una naturaleza muerta.¹⁷ La traducción literal de *still life* es vida detenida, nos recuerda Guy Davenport en *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, ensayo que aborda la fascinación que muchos artistas han sentido, por más de 4.000 años, por el bodegón y su influencia a lo largo de la historia del arte.

Al destacar que pese a las corrientes el aire estaba estancado, se sugiere que Marcos percibe que hay algo irreal, fantástico; este es el momento en que nos percatamos de que el protagonista ha entrado al cuadro, a la

17 Otro momento ejemplar en que el narrador pareciera estar pintado con palabras es la escena en que se describe la playa de Cartagena como si se estuviera detallando una marina o cuadro plástico cuyo tema es el mar: “Las nubes estaban bajas sobre el mar sin horizontes cuando llegamos, y todo tenía un aire desteñido, como una vieja acuarela vista a través de un vidrio que no se limpia hace años. Los vetustos caserones de tablas con terracitas y galerías de vidrio de cuando Cartagena era un balneario de moda, remontaban las colinas, ahora convertidas en pensiones con letreros y en hotelitos clausurados con chapas de fierro atornilladas sobre las ventanas” (109).

dimensión plástica. Es como si el tiempo o la vida se detuviera, como si en este nuevo mundo no fuera necesario el aire para respirar. Se produce con esto un cambio importante en su proyecto de vida. De una cuestión puntual (el amor por Hildita Botto) a otra universal (exhibir y recuperar el Museo Larco), el influjo extraordinario de su acceso al conocimiento de las bellas artes transforma a nuestro personaje chato en un hombre culto y autoridad en lo que al universo Larco se refiere.

Ni con cebollas... ni con jarros y tazas... ni con frutas... ni con calavera... con cachimba.

En relación con la obra que deja absorto a Marcos, “Naturaleza muerta con cachimba”, se describe en dos momentos. Uno, en que se privilegia lo vulgar, lo corriente y ordinario del cuadro en su conjunto:

Me detuve ante Naturaleza muerta con cachimba: era el resumen de esta casa y por extensión de todo Cartagena, aunque nada fuera una representación real de nada. La guitarra me parecía una sierra, la botella estaba ladeada, unas cuantas letras de periódico magnificadas eran proyecciones de las gafas, la cachimba era como de plasticina, y a la derecha, arriba, había una ventana abierta sobre una usina que colmaba el cielo sin aire con sus chimeneas estilizadas..., no era aire respirable: era pardo, gris, negruzco, ahogante como el resto del espacio plástico, más denso que los objetos que lo ocupaban, que el guante de mujer, que la botella, que la cachimba, relacionados entre sí pero independientes de una perspectiva real. (125)

El cuadro, como *still life*, posterga esta cualidad definitoria y se abre a la posibilidad de absorber¹⁸ vida y, por lo tanto, de desarticular su principio constructivo canónico: la inmovilidad. La obra lo obsesiona con tal fuerza que alimenta esa insipiente sensibilidad artística. La pintura suscita reflexiones en el protagonista:

18 Jacques Aumont en *La estética hoy*, a propósito de la sentencia de Valery “todo termina en la Sorbona”, explica el fenómeno de domesticación del arte de vanguardia cuando declara que este arte rebelde termina siempre por ser arte consagrado, tarde o temprano llega al museo quien “parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba” (287).

¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos? ¿Cómo explicarme esta dependencia, mi atención conquistada, mis cánones de belleza —¿era belleza?— anulados por este cuadro cuya fuerza me detenía? (125)

Esta descripción en que se funden los límites de la ficción (la que está dentro del marco)¹⁹ y de la realidad (el contexto en que se inscribe la obra) nos recuerda las consideraciones de Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte, *Esto no es una pipa*, donde el pensador cabila sobre lo que constituye o diferencia la inscripción plástica de un objeto en un soporte determinado. La habitación, la sala de exposición, es un elemento más, “un trasto”, un cacharro más dentro de la composición de la monumental obra de Larco. Marcos, al convertirse en curador de los fondos del museo, se transforma en garante del patrimonio plástico del artista y del país, y se convierte en guardián/conservador/difusor memorial, es decir, en aquel sujeto que se constituye en uno con aquel lugar de la memoria que es el museo. Desde ese lugar se compromete a trabajar para el porvenir. Los dichos, los hechos de Marcos revisten, “enmarcan”, las escenas, lo que las transforma en obras que van escribiendo un relato superior al acotado en el interior del paspartú. Según Pierre Nora, “[l]os lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, ya que estas no son operaciones naturales” (24). El Museo Larco cifra todas las posibilidades de cambio de Ruiz Gallardo, pero no solo de él sino de todo un país que en esta como en otras materias ha olvidado. Tal vez sea por esto último que la novela parece satirizar el mundo del arte en Chile, a la vez que exhibe la desidia de aquellos que, pudiendo, no han trabajado para que el país, su cultura, sus genios, sus artistas se arraiguen en lugares de privilegio, olvidando o descreyendo la labor de aquellos sujetos sostenedores de la memoria cultural de la nación. La crítica al sistema de prácticas de fomento y puesta en valor de las artes en Chile

19 A propósito del marco como constituyente de lo pictórico y, por lo tanto, como la inscripción material del poder, recomendamos el capítulo “See(k)ing Power / Framing Power” de Sharon Magnarelli en *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*.

pareciera exacerbarse cuando notamos que esta tarea ha sido entregada a incompetentes y advenedizos que solo se mueven si hay algo a cambio. Marcos, nuestro ascendente curador, se siente algo responsable del rescate del pintor y su legado plástico: “Debemos apresurarnos a salvar los otros, a darles el rango que merecen, a llevar su importancia al primer plano de la conciencia cultural de la nación mediante una campaña de prensa, hasta lograr una oficialización de ese museo que no debe permanecer en manos de quien está” (128). El ingreso al conocimiento del arte, no obstante, trae una externalidad negativa que contamina y dobla la mano al humanitario y culto interés por los otros nombres de la plástica nacional. Marcos prontamente idea una forma de vivir a expensas de Larco de quien se ha convertido en su archivista, su historiador. Pierre Nora, en el texto citado, nos recuerda que la emisión de archivos es un imperativo de época que busca resistir y evitar el olvido, la imposición del conocimiento sobre el origen otorga sentido a las sociedades a la vez que subsana su necesidad de sagrado. “Cuanto más grandes eran los orígenes, más se agrandaban. Porque era a nosotros mismos a quienes venerábamos a través del pasado” (Nora 30).

La segunda descripción transforma la vulgaridad de la primera en belleza. Aquella prolijidad y estilización observada, entonces, aparece revelada junto con la aparición de Marcos e Hilda como parte del relato pictórico:

Lo deposité sobre el hule de la mesa y lentamente lo fui abriendo: claro..., mi Naturaleza muerta con cachimba. Los rombos y cuadrados grises y pardos y verduscos desordenados como siempre pero con un cambio deslumbrante: en el ángulo derecho, arriba, donde la ventana se abría sobre chimeneas estilizadas, todo había cambiado. Un mundo distinto ocupaba ese espacio ahora. En colores profundos, como de viejas joyas, amatistas, zafiros, granates, una mano diestrisima había pintado un minucioso paisaje de rocas y de mar que reconocí como el Suspiro, y sobre ese paisaje, de medio perfil como en los retratos italianos del Renacimiento, en traje de princesa recamado de pedrería, la Hildita, bella como solo los ojos de ese hombre la vieron, se volvía hacia mí. Al lado derecho y también de medio perfil y con una gallardía que le hacía honor al apellido de mi madre, estaba yo, de jubón de terciopelo color guinda, vuelto hacia ella. Entrelazábamos nuestros dedos sobre el reborde inferior que imitaba madera, en que leía: El caballero Marcos Ruiz Gallardo y su dama, firmado Larco en letras azulinas: la pintura de la firma estaba

fresca. Nos bañaba una luz cálida, dorada, la luz de la belleza que bañaba también la mesa de hule, y la habitación, y la casa. (151-152)

El cuadro fetiche de Marcos Ruiz Gallardo también sufre una metamorfosis. Al absorber a ambos protagonistas del texto (relato literario) ingresa el color, es decir, un elemento que perturba el orden claro/oscuro de la composición a la vez que incorpora el tiempo, el movimiento, la paradoja. Davenport dice que “la naturaleza muerta gusta de los retruécanos y de los significados dobles” (20). Su incorporación o desplazamiento desde el relato vital al relato plástico proyecta el desplazamiento de Marcos desde la más profunda ignorancia al conocimiento de las bellas artes. Conocimiento falaz, como lo hemos apuntado en otro lugar. El personaje cambia su estatus pues se siente en un lugar superior al tener el conocimiento del arte (un saber prestigiado), pero también abandona todo lo que era; olvida sus objetivos —su trabajo, su promesa de matrimonio— y su preocupación en adelante es vivir en/de la obra que Larco ha pintado. Por su parte, Hilda dejará a un lado las ataduras sociales y sin explicación se irá a vivir su rol en la pintura junto a Marcos.

La constatación de que el mundo ya no volverá a ser lo que fue, porque ya tuvo la experiencia del arte, cambia radicalmente la vida de aquel funcionario bancario, cara de “gato empachado con ese bigotito ridículo” (155), pues percibe el mundo desde otro punto. Ahora tiene una perspectiva propia, no mediatizada por terceros, aunque basada en las mismas condiciones utilitaristas e interesadas, propias de los operadores de arte. El universo Larco desestabiliza por completo el proyecto de vida de nuestro personaje, tanto que incluso se manifiesta arrepentido de haberle pedido matrimonio a Hilda: “La verdad es que paralelamente a mi necesidad sentía un gran rechazo por el compromiso que otrora adquirí con el corazón henchido de amor, de unir mi destino al suyo. ¿Cómo había llegado a amarrarme así...? ¿Cómo liberarme?” (102). No obstante, Marcos reflexiona sobre el derecho a cambiar: “¡Qué difícil me parecía ahora permanecer sumiso a mi destino! ¿No tiene uno derecho a cambiar, entonces, a desarrollarse, a crecer...? ¿Cómo dejar de rebelarme después de conocer aspiraciones tan distintas al asomarme al universo de Larco?” (102). El estático museo de Cartagena, la ingenuidad de una pareja de visitantes por azar y la extrema influencia sobre ellos transforma este espacio precario en un museo dinámico (Reyes), fundamentalmente

porque con la absorción de la pareja por el cuadro (*still life*), la colección y el espacio museal se dinamizan, rompen la inmovilidad al incorporar un elemento ajeno al relato pictórico. La adición de Marcos e Hilda rompe el eje habitual de relación entre obra exhibida y sujeto espectador. La obra de Larco, entonces, de claros tintes vanguardistas, se sacude la ininteligibilidad y se transforma en el lienzo que da cuenta de las pasiones humanas. La obra, la colección, el mausoleo devienen en museo de pasiones humanas.

El cambio y la transformación provocada por la irradiación del oropel larquiano se prolongan en el interés de Marcos por asemejarse, por fundirse con la imagen del pintor desconocido.

La verdad es que el planteamiento era simple. Podía resumirse en una sola pregunta, urgentísima porque sintetizaba todas las demás: ¿cómo no comparar lo mío con lo suyo, el trabajo de banco con el trabajo de artista, Santiago por París, ahora con entonces, mi vida con la suya, a la Hildita Botto, por último, con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la sugestiva danesa que fue el gran amor de Larco, y del brujo del opulento chileno se lucía por los bulevares de París con su melena adornada con latas de sardina para escandalizar a los burgueses? (102)

Marcos compara varios aspectos de su vida con el universo Larco, por ejemplo, su trabajo como banquero donde podríamos señalar que él sería el “cuidador” de los tesoros económicos, divisas efectivamente valiosas en el registro capitalista propio del mundo financiero. En algún momento de la novela, inclusive, se comparan las pinturas con mercaderías, ironía que por supuesto se extrema cuando el ejercicio de comparación pone a Hildita frente a la amante danesa del pintor vanguardista chileno.

Marcos: curador/operador de arte

La casa Museo Larco descubierta por Marcos Ruiz Gallardo en Cartagena nos recuerda la asociación museo-mausoleo de Theodoro Adorno en *Prismas*, recogida por Douglas Crimp²⁰ a modo de epígrafe en su texto *On the Museum's Ruins*:

20 Douglas Crimp (1944) es un historiador y crítico de arte, formado en la Universidad de Rochester donde se ha desempeñado como codirector del programa de estudios visuales.

La palabra germana *museal* tiene tonalidades displicentes. Describe objetos frente a los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de morir. Deben su preservación más a respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo están conectados por más que asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte. (Citado en Crimp 44)

Desde su título *En las ruinas del museo*, Crimp nos lleva a reflexionar sobre la decadencia del museo, no por la falta de arte valioso sino por el descuido de los espacios dedicados a conservar y exponer las obras, las colecciones. Al realizar esta analogía entre museo y mausoleo —a partir del recuerdo de una anécdota acerca del montaje de la sala del siglo XIX en el Museo Metropolitano de Nueva York que incluyó artistas consagrados y desconocidos— el crítico evidencia que la decadencia del museo lo aproxima a la muerte²¹ y que esta condición mortuoria ha sido favorecida por las propias contradicciones del recinto sacralizado; condición que, por cierto, también alcanza a las obras depositadas en su interior. Por otro lado, Crimp se sirve de los planteamientos de Foucault en *Vigilar y castigar* para evidenciar la transformación de las instituciones de poder y los nuevos discursos, en donde se plantea que el museo, junto al asilo, la clínica y la prisión, es una institución más de reclusión y, por tanto, un dispositivo de poder.

En *Naturaleza muerta con cachimba*, el museo da cuenta de esta decadencia y cercanía a la desaparición. La llegada de Marcos pareciera la última oportunidad de sobrevivencia del espacio museal y del artista que durante mucho tiempo no pudo salir del anonimato, aun cuando su conservador manifestara frente a los escasos visitantes un manejo más que adecuado de la colección y de su autor. Felipe, el curador de las obras del museo, es

Para muchos de sus contemporáneos, Douglas Crimp ha sido un renovador del discurso crítico del arte en los Estados Unidos a partir de sus numerosos ensayos (algunos de ellos disponibles en el volumen *On the Museum's Ruins* de 1993) desde los cuales proyecta una mirada exhaustiva en los tópicos fundamentales del cambio artístico. “En las ruinas del museo” realiza un recorrido por los orígenes de las transformaciones que la pintura ha tenido desde el modernismo hasta nuestros días; además plantea un itinerario acerca de la manera en que las prácticas artísticas posteriores al modernismo relativizaron y pusieron en duda la idoneidad del museo y su praxis asociada a reunir, guardar, curar, poner en valor y albergar aquello valioso al porvenir.

21 No son pocas las relaciones entre museo y muerte. Sin más, Didier Maulevre propone una imagen gráfica bastante dura: “el arte, de polizón en los museos, muere lentamente” (24).

quien mantiene en incertidumbre el futuro de la casa/museo; por un lado, tiene el conocimiento de las obras de arte (que lo habilita para curarlas y ponerlas en valor), pero, por otro lado, tiene la facultad de anularlas como lo hace finalmente cuando las pinta de azulino —gesto neodadaísta que nos recuerda a los lienzos monocromos de Yves Klein—. El ebrio curador asume el rol de vigilante, garante del patrimonio conservado en ese espacio arquitectónico que resguarda y genera exclusión. En la primera visita de Hilda y Marco al museo, el curador más bien parece un celador cuyo interés es obtener rápidamente algunas monedas para beber, pareciera no interesarle genuinamente que la colección perdure al futuro. Con el tiempo y luego de notar el interés superior de Marcos por la obra del pintor desconocido, se conforma con dejar un heredero que crea, admire y reconozca la grandeza larquiana; es ahí donde la transformación de Marcos, su ingreso al mundo del saber pictórico, se ve coronada, no tan solo con recibir la sucesión en el rol de curador, sino también de su inscripción como parte del relato plástico modificado en el momento en que él y su mujer son incorporados al cuadro motivador de sus desvelos.

Dueño de los lienzos, transformado en curador e inclusive en restaurador de las obras monocromas en azul (156 y ss.), empoderado en los roles heredados, justifica su menesterosa vida a partir de la negativa a vender la obra del artista: “Me gusta vivir pobremente. Así tengo poca necesidad de vender cuadros” (157); a la vez que ejercita su egoísmo y desconfianza en el público de las artes:

La verdad es que pienso que no vale la pena mostrarle la obra de Larco al público, para que la mire al pasar y la olvide. ¿No basta con que una sola persona, yo, la admire en toda su profundidad, para resucitar a Larco, no solo el Larco esplendoroso, sino también al emocionante cuidador borracho que inventó para derrotar la incompreensión? (157)

La crítica donosiana se deja caer precisamente en este contexto cuando notamos que efectivamente Marcos Ruiz Gallardo ha ingresado al mundo intelectual, al mundo de la cultura en que artistas se confunden con agentes y operadores de arte; donde el engaño, la falsificación, el fraude, la mentira y el embuste contaminan los principios éticos y estéticos fundantes de la inquietud artística.

Con un gancho sobre las rodillas pongo un cuadro azulino encima: con aguarrás y un trapo, lentamente, con mucho cuidado, desprendo la pintura azulina, intentando no estropear lo que pintó Larco hace tantos años [...] Llamo por teléfono a un coleccionista de Santiago, de esos que hacen remates de pintura chilena que quién sabe de dónde sacan, y se los vendo. Y sigo limpiando sin vender hasta que se me acaba la plata: compro una tela de la dimensión del cuadro recién limpio, la pinto azulino, la coloco en su marco y la devuelvo a su espacio en la sala de exposiciones. (156)

Marco ha comprendido la forma de manejarse en el mundo del arte nacional, donde las buenas intenciones —como las de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que él mismo lideró— no tienen ningún futuro, porque a nadie le importa algo si no es por su capacidad de generar réditos económicos o de poder. Sebastián Schoennenbeck en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* lo dice de otro modo: “la única posibilidad de existencia es la apariencia, el artificio, porque el significado original se ha oscurecido” (102). La memoria, el carácter memorial de las obras y de su autor, no se pondera frente a la posibilidad de conseguir algún beneficio monetario o reconocimiento sectorial, con ello se maniatada y se silencia la discursividad, cualquiera que esta sea, propuesta por los lienzos. Manejarse en el mundo de las apariencias, de algún modo, se nos ofrece como la actividad indiscutible que da cuenta del ingreso absoluto de Marcos al *establishment* del arte, grupo dominante y autoritario que sanciona, autoriza y legitima ciertos relatos (plásticos, sociales, económicos, culturales) que, de algún modo, reproducen las lógicas en pugna en otras esferas del desarrollo humano.

Jaime Cerón, en “El museo como representación de los conflictos sociales”, plantea que “[e]l museo no solo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión” (145). En dicho proceso de resignificación pareciera buscarse un punto inocuo en que la obra no represente agitaciones mayores de manera que la transacción (dinero o reconocimiento) pueda expresarse sin inconvenientes ni malos entendidos. En este sentido, el relato pareciera desconocer esa labor propia de las artes con salvaguardar la memoria artística de un pueblo (Dujovne; Déotte, *Las ruinas*; Malevre; Matamoros; Castilla; León) para cambiarla por un marcado

interés de controlar la memoria artística. En el plano concreto, fuera de la ficción, María Teresa Marín Torres subraya que en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se comenzó a trabajar sobre la idea —utópica por esos tiempos debido al incipiente desarrollo tecnológico— de controlar la información procedente del ejercicio artístico “sobre todo de las (obras) gestionadas por los museos” (Marín Torres 124). Desde nuestra perspectiva, el proyecto curatorial del Museo Larco en manos de Marcos busca precisamente cerrar el círculo alrededor del goce, del interés, del negocio, de la vida de un hombre: el mismo Marcos.

Dicho de otro modo, nuestro exfuncionario bancario emprende un gran proyecto: salvar el arte y la cultura de su país, pero fracasa en su deseo, pues el museo se cierra o, mejor dicho, él lo clausura y se encierra con las obras (de las cuales ya forma parte desde el momento en que se incorpora en el relato plástico de “Naturaleza muerta con cachimba”, la obra magna de Larco). Solo vende una cada cierto tiempo para subsistir y cumplir con la tarea de mantener la mitificación de la figura del autor de tan singulares obras, sin “mosquearlo” ni agotarlo; ello, tal vez, como una forma de no llamar demasiado la atención sobre el pintor cuyo conocimiento seguía siendo de élite.

Me trajo algunos libros de referencia que le pedí porque los necesito para escribir mis noticias sobre pintura, y a veces —no muy a menudo para no mosquearlo— sobre Larco, que me publican los diarios de la tarde y llevan mi firma, y debajo, ‘De nuestro corresponsal en Cartagena’. (157)

Con esta forma de plantearse frente a los acontecimientos, nuestro personaje consume aquella máxima larquiana que orientó la vida entera de Felipe: “Es la vida lo que tiene que ser una obra de arte, decía: el arte es una mierda” (120), no importan las obras, exceptuando “Naturaleza muerta con cachimba”, importa la vida.²² El desplazamiento del interés de

22 En otro nivel de la discusión, pero no por eso menos importante, cabe recordar a Jacques Aumont en *La estética de hoy*, cuando señala que “el museo parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba” (287). Sin embargo, esa capacidad superior del receptáculo del arte ha provocado que los mismos artistas hayan perdido la confianza en la capacidad del arte de significar por sí mismo. En ese preciso momento aparece otro actor en esta compleja escena: el curador. Es este último el que construye un discurso a expensas de la obra, ejercicio en el cual se desplaza “lo artístico” desde la materialidad de la obra a su argumentación discursiva.

las obras a la figura del artista deja de manifiesto en Marcos ese carácter contemporáneo al que estamos habituados, en que el curador pareciera oscurecer el ingreso al/los sentido/s de las obras a partir de un discurso que privilegia no la materialidad de la obra sino su capacidad de significar múltiples, heterogéneos y hasta contradictorios sentidos. Las obras solo le importan a nuestro personaje en cuanto pueden financiar su práctica curatorial esporádica y su actividad clandestina como restaurador, es decir, en cuanto pueden ser el soporte de su trabajo mitificador del artista a quien retrata de continuo en su discursividad. Américo Castilla nos da la razón cuando recuerda que los espacios museales son instituciones legitimadoras, no de las obras, sino de los artistas (33).

Conclusión

En *Naturaleza muerta con cachimba* hay un tiempo mítico, circular, donde los personajes centrales imitan sus modelos y se ficcionalizan. La fabulación de sus vidas los saca del mundo real, los introduce en este juego entre realidad y ficción, o realidad y arte. Marcos no es pintor e Hilda no es modelo por llevar kimono, ambos ocupan lugares que no son suyos, pero a los cuales aparentan estar predestinados. Lo que le revela el *déjà vu* a Marcos es que ha sido escogido para ocupar su lugar en la casa museo. En la novela, entonces, el *déjà vu* implica la aparición del umbral a un nuevo mundo; un cambio del mundo material al pictórico, un cambio del mundo vulgar e ignorante al extraordinario oropel del mundo artístico, un cambio desde el espacio público al privado, desde la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a la casa/museo Larco.

El artista anciano y ebrio, dueño y artífice de las obras coleccionadas en el museo de Donoso, construye —al igual que su sucesor Marcos Ruiz— un gran relato en que el pintor irreverente, desconocido y genial, es apenas un recuerdo difuminado en el pasado que conserva a través de los lienzos. Larco no solo construyó una ficción plástica (múltiples cuadros en que “Naturaleza muerta con cachimba” es el centro organizador) sino también una ficción “real” dentro del pacto narrativo. Felipe es un invento, una ficción creada por el viejo curador para resguardar su ingreso al porvenir y para construir a la vez el mito del artista romántico (bohémio y maldito).

En este contexto, en el centro de la mitificación Larco ubicó el museo, aquel receptáculo consagratorio y lugar de memoria inequívoca, pinacoteca y almacén de uno de los nombres del arte nacional. Según Jean-Louis Déotte, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière*, “el juicio estético no trataba sobre el arte, sino más bien sobre un objeto de naturaleza coleccionable” (9). La colección Larco, las partículas memoriales y patrimoniales de esas obras, la relación de ellas con los profesionales de arte, etc., son insumos que Donoso utiliza para retratar y generar otro relato. Un relato no plástico, aunque lleno de ficcionalizaciones antojadizas, sobre una nación pequeña en la cual el mundo de la cultura y de las “bellas” artes ha sido confiscado por actores culturales que han utilizado este soporte como herramienta política e ideológica, no para salvar la memoria sino para reconstruirla desde el propio sesgo; por cierto, dichas mentes perversas se encuentran desprovistas de ese candor de nuestro ingenioso y gallardo Marcos Ruiz.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducido por Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Aínsa, Fernando. “Los guardianes de la memoria: novelar contra el olvido”. *Cuadernos Americanos: Nueva época*, vol. 3, núm. 137, 2011, págs. 11-29.
- Aumont, Jacques. *La estética hoy*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra, 2001.
- Castilla, Américo. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Cerón, Jaime. “El museo como representación de los conflictos sociales”. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 5, núm. 7, 2011, págs. 142-151.
- Colvin, Michael. *Las últimas obras de José Donoso. Juegos, roles y rituales en la subversión del poder*. Madrid, Pliegos, 2001.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- Davenport, Guy. *Objetos sobre la mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Traducido por Gabriel Bernal Granados, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Traducido por Justo Pastor Mellado, Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- . *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducido por Francisca Salas Aguayo, Santiago, Metales Pesados, 2012.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Traducido por Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, y Stéphane Delorme. “El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida”. Traducido por Antonio Tudela-Sancho. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, núm. 1, 2002, págs. 93-106. Web. 20 de enero del 2017.
- Donoso, José. *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*. Prólogo, selección y notas de Patricia Rubio, Santiago, RIL Editores, 2009.
- . *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*. Madrid, Mondadori, 1990.
- Dujovne, Marta. *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Traducido por Joaquín Jordá y Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1997.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Traducido por Jesús Adrián Escudero, Barcelona, Herder, 2009.
- Huyssen, Andreas. “Escapar de la amnesia. El museo como medio de masas”. *Revista de Crítica Cultural*, núm. 13, 1996, págs. 16-27.
- León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Maleuvre, Didier. *Museum memories. History, Technology, Art*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Marín Torres, María Teresa. “Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística”. *Imafronte*, núm. 15, 2001, págs. 123-144.
- Matamoros, Corina. *Mirada de curador*. La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- Monegal, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, 2000.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Traducido por Laura Masello, Santiago, LOM, 2009.
- Pamuk, Orhan. *El museo de la inocencia*. Traducido por Rafael Carpintero, Barcelona, De Bolsillo, 2011.

- Peavler, Terry J. y Peter Standish, editores. *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*. Nueva York, State University of New York Press, 1996.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Madrid, Cuadernos literarios, 1924.
- Schoennenbeck, Sebastián. *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago, Orjikh, 2015.
- Stendhal. *El síndrome del viajero. Diario de Florencia*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault, Madrid, Gadir, 2011.
- Traba, Marta. *El museo vacío*. Bogotá, Ediciones Mito, 1958.
- Valery, Paul. *Piezas sobre arte*. Traducido por José Luis Arantegui, Madrid, Visor, 1999.

Sobre el autor

Doctor en Literatura Latinoamericana, académico e investigador del Departamento de Español de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción. Su trabajo gira en torno a problemáticas literarias contemporáneas como: Figuraciones de la locura en la novela chilena y latinoamericana (Fondecyt 3100007 / IR), Nuevas lecturas de textos clásicos de la tradición latinoamericana (DIUC 03.F2.05 / COI), La constitución de una dimensión museal de la narrativa latinoamericana (Fondecyt 11121221 / IR) y El rastreo de la éfrasis como procedimiento fundamental en la alianza entre novela y artes visuales (VRID 216.062.050-1.0 / IR). Además, se desempeña como director del programa de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción y director de la publicación *Theuth. Revista de Humanidades*. Frecuentemente es invitado a participar como evaluador de proyectos del Fondo Nacional de Desarrollo de la Ciencia y Tecnología (Fondecyt) y como experto en los procesos de evaluación de becas de doctorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conicyt).

Sobre el artículo

Este trabajo fue concebido en el contexto del proyecto financiado por el Fondo de Desarrollo de la Ciencia y Tecnología (Fondecyt N.º 11121221), Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel, cuyo investigador principal es el doctor Juan D. Cid Hidalgo. En él se han rastreado las materializaciones narrativas del museo (museo de papel) en la novela latinoamericana para identificar, lo que hemos denominado, sensibilidad museal de la novela latinoamericana.

Los Moriscos (1845) de Juan José Nieto: evaluación estética de la Guerra de los Supremos (1840-1845)

Óscar Zabala

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

oyzabalas@unal.edu.co

En este artículo, se busca realizar una valoración estética de *Los moriscos* (1845) de Juan José Nieto a partir de una perspectiva sociocrítica. Esta novela se entiende como una reflexión anclada en el contexto del comienzo de las guerras civiles del siglo XIX colombiano, por lo cual se interpreta como una toma de posición frente a las políticas partidistas que condujeron a esta situación. Se trata de superar las consideraciones que perciben la obra como un documento o que la interpretan a partir del dato biográfico. El análisis propuesto se divide en dos partes. Primero, se exploran los aspectos composicionales (género y personajes) de la obra reconociendo los valores principalmente políticos y religiosos que la atraviesan. Segundo, se contextualizan estos valores para determinar la toma de posición del autor. Con esto, se logra observar un pesimismo de Nieto frente a la guerra fratricida de principios de 1840.

Palabras clave: Juan José Nieto; *Los moriscos*; novela colombiana del siglo XX; novela histórica colombiana; Guerra de los Supremos.

Cómo citar este artículo (MLA): Zabala, Óscar. “*Los Moriscos* (1845) de Juan José Nieto: evaluación estética de la Guerra de los Supremos (1840-1845)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 253-276.

Artículo original. Recibido: 05/12/17; aceptado: 04/04/18. Publicado en línea: 01/01/19.



***Los Moriscos* (1845) by Juan José Nieto: Aesthetic Evaluation of the War of the Supremes (1840-1845)**

The article attempts an aesthetic appreciation of Juan José Nieto's *Los moriscos* (1845) from a socio-critical perspective. Because the novel is anchored in the context of the start of the 19th century civil wars in Colombia, it is interpreted as adopting a stance in view of the party politics that led to that situation. Our objective is to go beyond those approaches that either see the work as a document, or interpret it on the basis of biographical data. The analysis is divided into two parts. First, it explores the compositional aspects (genre and characters) of the work, acknowledging its mainly political and religious values. Secondly, it contextualizes these values in order to determine Nieto's position: one of pessimism regarding the fratricidal war that broke out in early 1840.

Keywords: Juan José Nieto; *Los moriscos*; 19th century Colombian novel; Colombian historical novel; War of the Supremes.

***Los Moriscos* (1845) de Juan José Nieto: avaliação estética da Guerra de los Supremos (1840-1845)**

Neste artigo, busca-se realizar uma valorização estética de *Los moriscos* (1845) de Juan José Nieto a partir de uma perspectiva sociocrítica. Essa novela é entendida como uma reflexão ancorada no contexto do começo das guerras civis colombianas do século XIX, portanto é interpretada como um posicionamento frente às políticas partidárias que conduziram a essa situação. Trata-se de superar as considerações que percebem a obra como um documento ou que a interpreta a partir do dado biográfico. A análise proposta é dividida em duas partes. Primeiramente, os aspectos composicionais (gênero e personagens) da obra são explorados e os valores, principalmente políticos e religiosos, que a atravessam são reconhecidos. Em segundo lugar, esses valores são contextualizados para determinar o posicionamento do autor. Com isso, é possível observar um pessimismo de Nieto frente à guerra fratricida do início dos anos 1840.

Palavras-chave: Guerra de los Supremos; Juan José Nieto; *Los moriscos*; novela colombiana do século XIX; novela histórica colombiana.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE Juan José Nieto tiene como marco histórico las guerras civiles de la década de 1840, en especial la Guerra de los Conventos o los Supremos, a causa de la cual fue exiliado a Jamaica, y la de 1848-1849 que dio paso a las reformas liberales de medio siglo. Como uno de los fundadores de la novela en Colombia,¹ resulta interesante ver que su producción estuvo marcada por el clima de inconstitucionalidad y del naciente bipartidismo de la primera mitad del siglo XIX, síntomas no solo de un problema político, sino también de unos problemas culturales relacionados con la religión y la identidad de la nación aún no formada. En total, Nieto escribió dos obras de teatro, *Aurelia o la caída de Constantinopla por Mahomet 2º* (1839) y *El hijo de sí propio* (¿1847-1849?); y tres novelas, *Yngermína o la hija de Calamar* (1844), *Los Moriscos: novela histórica* (1845) —publicadas en Kingston, Jamaica—, y *Rosina o la prisión del castillo de Chagres* (1850) —publicada por entregas en el periódico de *La Democracia* en Cartagena—.

La intensa producción del autor durante este periodo permite comprender que la escritura de ficción le era necesaria como medio para expresar y plantear problemas que en otras formas de escritura no eran posibles, lo cual es más significativo, pues el autor ya había explorado otros géneros como el ensayo. Parece ser que la novela sirvió en sus inicios a los escritores como un modo de expresión adecuado a las necesidades históricas del momento.² En este sentido, considero necesario superar la idea que sugiere Germán Espinosa en el prólogo de *Yngermína o la hija de Calamar*, para la edición del 2001,

- 1 La crítica colombiana se encuentra aún dividida en la cuestión suscitada por Antonio Curcio Altamar, según la cual, la obra de José Joaquín Ortiz, *María Dolores o la historia de mi casamiento* (1841) no merece ser llamada novela. Desde este juicio, se consideró de forma generalizada la novela de Nieto como la primera escrita por un colombiano. Sin el ánimo de entrar en esta discusión, considero que resultaría más provechoso pensar en la forma como estos autores reflexionan sobre las funciones de la novela en la Nueva Granada y su consecuente propuesta estética. Para esto, se debe abordar la discusión entre ellos en 1835 a propósito del prólogo del tomo de *Sulma* publicado en Cartagena en 1834. Este es comentado y debatido por Nieto en *Contestación a una carta escrita en Bogotá por el S. José Joaquín Ortiz Rojas al Sr. Bartolomeo Calvo*.
- 2 Creo necesario señalar que esta afirmación debe leerse como una hipótesis, una inquietud que surge a partir de los cursos de literatura colombiana impartidos por el profesor Iván Padilla de la Universidad Nacional de Colombia. ¿Por qué se comienzan a escribir novelas? ¿Cuáles son las condiciones históricas que permitieron el surgimiento de este género en Colombia? ¿Cómo los autores evalúan su realidad a través de esta forma literaria? ¿Cuál es la importancia de este modo de expresión en el devenir histórico colombiano? Estas preguntas básicas, pero fundamentales, orientan esta reflexión.

de ver la literatura de Nieto como un ejercicio realizado en tiempos de ocio; visión que le resta valor al lugar que ocupan las novelas en el desarrollo intelectual del autor y del periodo mismo. Por el contrario, sostengo que las novelas de Nieto no solo muestran su pensamiento, sino que constituyen una reflexión valiosa sobre los problemas colombianos del siglo XIX. De esta manera, busco superar la lectura documental que se le ha dado a *Los Moriscos*, así como los juicios basados en la supuesta “pobreza técnica” del autor que impiden una lectura crítica de la obra de Juan José Nieto.³

En este orden de ideas, analizaré en las siguientes páginas la manera como en *Los Moriscos* (1845) Juan José Nieto está evaluando estéticamente sus circunstancias históricas (Mukařovský 197), es decir, las causas y consecuencias de la Guerra de los Supremos. Para esto, el texto se dividirá en dos partes. En la primera, se dará cuenta de los elementos composicionales de la novela, como la elección del género y la construcción de personajes épicos, propios de la novela histórica scottiana; en la segunda, se discutirá cómo los valores que estructuran la obra de Nieto, evidentes en el plano composicional, le permiten evaluar estéticamente su momento histórico. Así, entiendo la puesta en forma a partir de la dialéctica forma/contenido, evidente en la escogencia de este género novelesco de corte histórico que responde a la manera como Nieto valora su realidad (Bajtín 37).

Se trata de contestar las siguientes preguntas: ¿cuáles son las circunstancias históricas que impulsan a Nieto a escribir esta novela? ¿Cómo la escritura de la novela histórica le permite a Nieto evaluar estéticamente su momento histórico? ¿Por qué un autor exiliado decide adoptar el discurso novelesco para plantear estos problemas? ¿Cómo se inserta la propuesta estética de Nieto en un momento en el cual había una incipiente tradición novelesca en el país? Si bien no es mi intención agotar estas preguntas en el siguiente ensayo, sí pretendo arrojar algunas luces que permitan comprender este fenómeno.

La propuesta novelesca en *Los Moriscos*

Los Moriscos fue publicada en 1845 durante el exilio de Juan José Nieto en Kingston, un año después de la publicación de *Ynggermina o la hija de*

3 Véase Curcio; Williams; Avelar.

Calamar. En comparación con su antecesora, esta novela no ha vuelto a ser editada y, en general, la crítica se ha concentrado en señalar simplemente la relación entre la escritura de la novela y el exilio del autor. Sin restarle importancia a este hecho, considero que no basta solamente con mencionarlo, sino que hace falta pensar la forma en que su situación de vida motivó la escritura novelesca. Puede afirmarse que la crítica no se ha preguntado por las razones que llevaron al autor a la decisión de utilizar la forma de la novela histórica para expresar una valoración frente a una situación concreta: el estado político y cultural de la Nueva Granada.

Para comenzar, se puede señalar que la novela histórica practicada por Nieto se acerca al modelo tradicional de Walter Scott. Este puede ser definido como un texto de carácter ficcional que utiliza materiales del discurso de la historia, en el cual, más que contar los acontecimientos, se busca “resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos” (Lukács 44).⁴ En este sentido, desde el prólogo de su novela, Nieto establece un pacto narrativo con el lector, propio de la novela histórica. El cartagenero deja claro que su objetivo consiste en crear una ficción a partir del suceso de expulsión de los moriscos y no contar la verdad histórica:

Los que sacaron mas ventaja de esta clásica calamidad, fueron los Romanceros, a quienes se proporcionó un campo fecundo de argumentos para sus invenciones [...]. Tan próspero ha debido ser este Campo, que ha podido inspirar a un entendimiento tan árido como el del Autor de esta Novela; por cuyos defectos, suplica la indulgencia de los hombres ilustrados, que están en capacidad de jugar como conocedores.⁵ (*Los Moriscos* 2)

Como puede leerse, Nieto separa conscientemente el discurso ficcional del histórico, entendido este como el relato de los sucesos que realmente pasaron; es decir, para Nieto, los sucesos que cuenta la historia poseen un carácter ontológico de verdad.⁶

4 Sobre el problema de la novela histórica, véase Lukács y el trabajo de Noé Jitrik. Asimismo, se pueden consultar los trabajos de McGrady; Menton; Alonso; Manuel Enrique Silva.

5 En la citación de las obras se ha seguido la ortografía del original.

6 Sobre el tema de la historia como discurso, aunque existe una vasta bibliografía, recomiendo ver: Barthes; los tres volúmenes de *Temps et récit* de Ricoeur; y White.

Sin embargo, Nieto no copia simplemente el modelo de la novela histórica, sino que este se ajusta a sus necesidades expresivas. Mientras Scott representa las condiciones del momento para comprender el proceso histórico, el neogranadino procede de forma metafórica para plantear un paralelo entre su asunto histórico y su presente: “expulsado también de mi patria, por una de esas demasías de poder tan comunes en las conmosiones políticas, era natural que muchas veces me identificase con los Moriscos al dejar rodar mi pluma” (*Los Moriscos* 2). De esta forma, Nieto trata de mostrar la similitud de los móviles políticos de ambos momentos históricos. Así, la novela del cartagenero tiene por objeto estético (Bajtín 23), no tanto el pasado representado (España durante la expulsión de los moriscos), sino sus propias condiciones históricas (Nueva Granada luego de la Guerra de los Supremos).⁷

En este orden de ideas, esta novela de Nieto se distancia de la función que, según Jitrik, poseía la novela histórica en Latinoamérica. Según el crítico argentino, el modelo de Scott respondió al problema de identidad abierto en nuestro continente con la constitución de las naciones tras los procesos de independencia. Así, en comparación con las novelas europeas, “la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades” (Jitrik 41). Si bien Nieto en una novela como *Yngermína* se preocupa por este tipo de preguntas,⁸ en *Los Moriscos*, la preocupación recae sobre todo en su propio devenir, razón por la cual el motivo del exilio cobra tanta importancia. Desde mi punto de vista, en la expulsión de los

7 Si bien la novela histórica busca comprender el pasado por medio de la ficción, el género es producto directo del nacimiento de la conciencia histórica que, según Lukács, consiste en la aguda percepción de los cambios históricos (20). En este sentido, el novelista histórico comprende la historia en sentido teleológico, es decir, entiende que su presente es el resultado del proceso histórico, por lo cual la revisión de aquel esconde la necesidad de reflexionar sobre sus condiciones actuales. Así, la novela histórica es en realidad una evaluación estética del presente del autor, razón por la cual el análisis debe evidenciar su visión de mundo, la forma cómo evalúa el pasado, y no la descripción del momento histórico representado.

8 *Jicoténcal* (1926) y *Guatimozín* (1846) de Gertrudis de Avellaneda en Latinoamérica, las obras de Felipe Pérez, como *Atahualpa* (1856), *El oidor Cortés de Meza* (1845), y la misma *Yngermína*, en Colombia, son ejemplos suficientes para mostrar la preferencia de estos temas en las plumas de los escritores latinoamericanos.

moriscos, el cartagenero encuentra una forma de comprender su propia experiencia de vida.

Por estas razones, puede afirmarse que Nieto comprende la naturaleza discursiva de la novela y pone en primer plano los problemas humanos, con el fin de apelar a la empatía y sensibilidad de su lector,

si no hai perfeccion en lo producido, hai pureza é ingenuidad en los sentimientos, i compasion hácia los que sufran la misma suerte que a mi me ha cabido; sin haber sometido ideas a otra clase de influencia, que a la que proviene del convencimiento íntimo del corazon. (*Los Moriscos* 2-3)

De esta forma, Nieto busca que el lector se compadezca con esos seres humanos que, como él mismo, sufren unos “decretos injustos” (*Los Moriscos* 98). En este sentido, llama la atención que Nieto decida representar esta problemática a partir del destino de todo el pueblo morisco. Precisamente, esto da sentido al título de la obra, pues es este pueblo el que desempeña las funciones estructurales de personaje principal. Así se explica el hecho de que el narrador no se concentra solo en un personaje como protagonista o héroe, sino en varios a los cuales les sucede, como pueblo, las constantes desgracias que trae la expulsión.

Durante el segundo y el tercer capítulo de la novela, el narrador cuenta la muerte de muchos moriscos durante una tormenta en el mar y el asesinato de muchos otros a manos de piratas, sucesos descritos bajo un claro registro emotivo: “¡Los infelices!... en el delirio de su salvación, no podían vaticinar, que se les reservaba para ser pasto al furor de otro enemigo no menos terrible: el hombre, genio destructor cuando enrabiado por sus pasiones” (*Los Moriscos* 23). La puntuación del pasaje, la fuerte adjetivación y el tono elevado son mecanismos textuales que permiten comprender la forma como Nieto convierte al pueblo de los moriscos en víctima de injusticias. Durante toda la novela y siguiendo el ejemplo anterior, el autor narra distintas acciones por medio de las cuales se les victimiza: la esclavitud de los sobrevivientes (cap. III), la matanza en el desierto (cap. VI), la muerte del esposo de Constanza (cap. VIII), la derrota contra los españoles (cap. X), las humillaciones del cautiverio (cap. XI y cap. XII) y la ejecución pública (cap. XII).

Sin embargo, todas estas situaciones no constituyen una enumeración desarticulada, sino que se construyen alrededor del tema del exilio. En el

capítulo XI, Alvar, un español esclavo de los moros quien regresó a España para apoyar en la lucha a los moriscos, le dice a un guardia:

Arrojados injustamente los Moriscos de su bello pais, en cuya ejecucion, se han quebrantado, todos los derechos reconocidos por las naciones, i esa buena fe que debe distinguir i acreditar a los gobiernos; en presa a tantos desastres, a la mendicidad i al desprecio en la tierra estrangera, objeto continuo de la maldicion de sus propios desnaturalizados compatriotas, que aun no satisfechos con verlos sufrir afuera, les parecia entonces mas urgente la necesidad de llenarlos cada dia de nuevos ultrajes é ignominia, i contra quienes conmovian el cielo y la tierra para que los rechazase i no hallasen refugio; a hombres tan implacablemente acosados, cerradas por todas las partes las puertas de la reconciliacion, vejadas en su ausencia sus familias [...]. (*Los moriscos* 101)

Este fragmento del discurso de Alvar muestra cómo Nieto le da coherencia a la acumulación de padecimientos de los moriscos a lo largo de la novela, al hacerlos gravitar alrededor de la expulsión. Sin embargo, lo importante de la situación de este pueblo es que, desde el prólogo, este es presentado como un evento representativo, valorado por Nieto como injusto: “La expulsión de los Moros, fué un acontecimiento mui importante a la historia del mundo [...] tanto mas notable, cuanto ningun motivo de conveniencia pública lo podia justificar” (*Los moriscos* 1). En su valor metafórico, Nieto no solo se encuentra dando un juicio sobre ese evento, sino también sobre su propia situación. A los ojos del cartagenero, su exilio también obedecería a las decisiones de un gobierno injusto.

En este orden de ideas, Nieto utiliza la forma novelesca para extrapolar su situación y expresar, de una forma más general, los efectos negativos que este tipo de decisiones injustas tienen sobre una comunidad determinada. Para esto, se vale de la forma de construcción de personajes a partir del modelo de la novela histórica de Scott. En primera medida, cabe señalar que los personajes basados en personalidades históricas, como los nobles de la corte española, el Rey Felipe III y Vicente Turigi, “gefe de los sublevados” (*Los Moriscos* 24), aparecen en la novela de Nieto con roles secundarios o solamente mencionados por boca de otros. En esta medida, las personalidades

históricas no constituyen el centro del relato del cartagenero, puesto que el interés está centrado en la expresión de verdades humanas e históricas.

Sin embargo, la importancia de estos personajes históricos, en especial los relacionados con el rey Felipe III y su corte, radica en que le sirven a Nieto como modelos de mal gobierno y de corrupción, responsables de la expulsión de los moros. En otras palabras, los personajes que representan la oficialidad gubernamental aparecerán axiológicamente opuestos al pueblo moro. Además, metafóricamente, Nieto intentó comparar a José Ignacio de Márquez y Pedro Alcántar Herrán, presidentes del momento, con el Rey; a Manuel José Mosquera (hermano del presidente Mosquera) con el arzobispo de Toledo, hermano del Duque de Lerma; y, precisamente, a Tomás Cipriano de Mosquera con Rodrigo Calderón, el favorito del Duque de Lerma, quien, como se señala en la novela

¿Es menos criminal que nosotros el favorito Calderon que tan torpemente gobierna la España, señalado con el dedo de la opinion publica, como el autor de varios asesinatos, perpetrados tan solo por deshacerse de hombres que podian servirle de obstaculo a los planes de su ambicion? (*Los Moriscos* 98)

Desde la perspectiva de Nieto, este grupo de individuos fueron los responsables directos de las decisiones que conducirían a la expulsión de los moros y, metafóricamente, de la Guerra de los Supremos. Sobre esta comparación, volveremos en la siguiente parte.

Ahora bien, los tres personajes no históricos sobre los cuales se centran la mayoría de las peripecias del relato son Constanza, Almunening y Alvar. La elección de estos personajes obedece seguramente a la idea de que el relato debe ser movido por “personajes mediocres”, es decir, por “personas históricamente desconocidas y de autenticidad histórica dudosa o inexistente” (Lukács 39). De esta forma, Almunening demuestra desde el inicio este carácter: “Yo era feliz cuanto pude serlo un hombre sin ambicion en el seno de una familia idolatrada, acompañado de sus dioses lares; i hoy la injusticia, i la opresion me arrojan a mendigar en pais estraño” (*Los Moriscos* 11). Nieto quiere evidenciar que el pueblo, aquellas personas que no están involucradas directamente en la esfera del poder político, sufren las consecuencias de las decisiones de dicha esfera.

Por otro lado, sobre estos tres personajes recae el tratamiento épico de la novela histórica.⁹ Así, estos personajes presentan rasgos individuales heroicos, por lo cual son tratados a lo largo de *Los Moriscos* como modelos de las virtudes que, a los ojos de Nieto, deben ser exaltadas: el patriotismo, la resistencia contra el poder tiránico y las virtudes cristianas. Almumening y Alvar encarnarán los dos primeros valores mencionados, mientras que Constanza se caracteriza por estas últimas virtudes.

De esta manera, la novela de Nieto adquiere un marcado tono didáctico, sobre todo en lo relacionado con la forma de comportarse de la mujer. Sin embargo, esto no es una particularidad de Nieto, sino que venía convirtiéndose en una norma estética del ambiente intelectual neogranadino.¹⁰ En efecto, en el primer número del periódico de tendencia conservadora *La estrella nacional* (11 de enero de 1836) apareció un texto titulado “Las novelas”. En términos generales, este texto reflexiona sobre la influencia de la novela en el género femenino, pues consideraban que ellas eran el principal receptor de estas obras.¹¹ A pesar de que concluyen que este género puede ser perjudicial para la mujer, se puede destacar que los autores consideran a la novela histórica como el único adecuado para la mujer. De la misma forma, resulta interesante que el mismo texto fuera reeditado en *El museo* (1 de abril de 1849). Así, la doble publicación de “Novelas” demuestra su fuerte influencia en la consolidación de una norma en la composición de las primeras novelas colombianas (Rodríguez Arenas 48).

En este orden de ideas, cobra suma importancia la atención que le presta Nieto a la mujer en su obra. Así, la figura femenina aparece como el receptor ideal de la novela de manera explícita en ciertos momentos de la obra, por lo general, cuando se desea dar una lección moral. Por ejemplo, cuando

9 Según Lukács, el tratamiento épico de los personajes en la novela histórica debe ser entendido como la exaltación de ciertos valores humanos que muestran “las posibilidades humanas de heroísmo siempre latentes en el pueblo y que aparecen ‘de repente’ en la superficie con arrobador impacto siempre que se presenta una gran ocasión, siempre que una vida social, o también una vida personal, sufre una profunda conmoción” (57).

10 De hecho, como señala Padilla sobre el caso de Isaacs, la mujer parece convertirse en una instancia de legitimación, en la medida en que su recepción puede considerarse como un momento de gloria para el novelista. Esto puede verse en la siguiente cita del comentario de Vergara y Vergara sobre *María*: “Las mujeres la han recibido [a *María*] con emoción profunda, han llorado sobre sus páginas, ¡el llanto de la mujer es verdaderamente el laurel de gloria” (citado en Padilla, *Jorge Isaacs* 92).

11 Para un análisis más detallado, recomiendo ver el trabajo de Rodríguez Arenas y mi tesis de maestría, publicada en el repositorio de la Universidad Nacional.

Constanza en el capítulo v, titulado “Envidia”, defiende su pudor ante el Dey, Melishách, la favorita del serallo, escucha la conversación, entonces, se apela directamente a una “lectora”: “Tú, lectora, puesta en su lugar, eres la única que nos puedes decir el modo como la estaría oyendo” (*Los moriscos* 43).

Según Goldwaser, esta inclinación de Nieto por la enseñanza femenina fue heredada de la preocupación del sistema educativo del presidente Santander, el cual estaba orientado “a formar madres y esposas [pues] la mujer era considerada el baluarte de la tradición y de la pureza de la clase y de la raza. Por ello, su vida transcurría en el claustro o en el encierro hogareño” (15). En este sentido, los pensadores afines al liberalismo concibieron la necesidad de guiar en este tipo de valores a la mujer, de lo cual seguramente participa Nieto. De esta manera, la figura femenina se convierte en “objeto de la ilustración”, es decir, funcionó como receptora e imagen ideal de la educación ilustrada para fundamentar el orden social deseado (Goldwaser 9).

Según lo anterior, el interés sobre la educación femenina puede ser considerado parte del discurso de Nieto basado en ideas ilustradas como la Nación, la Libertad, entre otras, combinadas con una visión romántica de la religión. Por esto mismo, considero que la función didáctica no solo recae sobre los receptores femeninos, sino también sobre sus lectores neogranadinos. Por esto, la configuración épica de los personajes le permite resaltar valores con características ejemplares que se contraponen a los defectos de los antagonistas de la novela.

De esta forma, en el primer capítulo titulado “La partida de la patria”, Almunenig pronuncia un discurso en el cual expresa el sentimiento nacionalista como algo universal: “Castellano, el dolor de dejar la tierra natal pertenece a todos los corazones, i tú mismo cualquiera que seas, participas de él, tan solo de vérselo sufrir a otro” (*Los Moriscos* 11). Por medio de Almunenig, Nieto define la patria como una madre “benefica i liberal” (*Los Moriscos* 11), la cual provee el pan a todos sus hijos, de forma que convierte este sentimiento como un valor unificador entre el pueblo:

Es en el extranjero donde se despiertan mas esas simpatias nacionales de los hijos de una misma patria, i en que hasta se olvidan las injurias, para hacer lugar a los sentimientos fraternales, estrechandose mas lo lazos de unión, entre los que son partícipes de una misma desgracias. Por eso, todos

los compatriotas del Morisco enfermo, acudieron a porfia a pestarle sus ausilios. (*Los Moriscos* 71)

Como lo demuestra este pasaje, el valor ilustrado de la fraternidad se encuentra para Nieto unido al sentimiento de la patria, puesto que la idea de Nación une a los hijos de una misma madre. De esta manera, cuando el lector conoce que Algalib es en realidad un español de nombre Alvar, reluce en el personaje el amor patrio y, aunque este personaje no sea un moro, comparte con sus compañeros una misma tierra:

Solo me lleva a España ese instinto que nos arrastra hácia la patria, cuyo amor se me ha exaltado mas, por las continuas alabanzas que he oído en boca de los cautivos Españoles, que he conocido en las mazmorras de Argél. (*Los Moriscos* 67-68)

En este sentido, Alvar es presentado inicialmente como un defensor de la causa justa: “yo os acompaño: aunque mi situacion no es la vuestra, soi partidario del oprimido, que siempre tiene derecho a la proteccion de corazon nobles i generosos. La suerte de ustedes sera lá mia” (*Los moriscos* 57).

Finalmente, Alvar es capturado junto con sus compañeros; sin embargo, es en la prisión donde adquiere la altura épica y donde se hace evidente su carácter problemático. De esta forma, Nieto utiliza la voz del personaje para realizar una reflexión final que, sin duda, resume toda la problemática de la obra. El prisionero se queja de su condición y cuestiona al guardia por las razones por las cuales son tratados de manera inhumana, a lo que el guardia le contesta: “Por que sois unos malvados conspiradores, a quienes se debe maltratar i destruir” (*Los Moriscos* 98). Lejos de elaborar un diálogo con el punto de vista del Gobierno tirano, Nieto configura un monólogo, en el cual el guardia de la prisión termina por cambiar su parecer. Así, el discurso de Alvar comienza de la siguiente forma:

¿Cual es nuestro delito? Haber resistido a los decretos injustos de un Ministro de quien no hai un buen Español que no se queje, expedidos en nombre de un monarca fascinado i devoto, incapaz de conocer que lo toman por instrumento, para consumir la ruina de sus subditos. (*Los Moriscos* 98)

Como puede leerse, el carácter problemático de Alvar, su actitud romántica, radica sobre todo en la defensa férrea de los valores republicanos. En otras palabras, la axiología del personaje entra inevitablemente en conflicto con el mundo regido por la tiranía, por medio de la cual Nieto representa el Gobierno español. De igual manera, esta oposición también representa el conflicto del autor, puesto que, cómo se lee desde el prólogo de la obra, Nieto percibía la expulsión de los moriscos, así como la suya propia, como un evento insensato y producto del despotismo. Por esto, resulta inevitable tomar las acusaciones de Alvar contra el Gobierno como las mismas objeciones que le realiza Nieto al Gobierno central de la República de la Nueva Granada en el momento de su expulsión, la finalización de la Guerra de los Supremos.

La crítica de Nieto a la religión y a la guerra en *Los Moriscos*

A diferencia de *Yngermína*, Nieto no está buscando en *Los moriscos* crear un relato que cuente los orígenes de su cultura, sino elaborar una crítica de su propio momento histórico. El gesto ensayístico presente a lo largo de la novela le permitirá al autor poner en boca de los personajes y del mismo narrador una serie de argumentaciones y reflexiones que tienen por objeto dos problemas claves de su momento histórico: el problema religioso y el comienzo de las guerras civiles. No en vano, el cartagenero se preocupa por determinar sus circunstancias actuales como un momento de “conmosiones políticas” (*Los Moriscos* 2). En las siguientes páginas analizaré la forma como la novela de Nieto dialoga con estos problemas.

Nieto también discute en su novela el papel que tiene la religión en las disputas políticas. La cuestión religiosa no aparece solamente en las virtudes representadas en el personaje de Constanza, sino que se hace alusión a ella como un elemento fundamental en la identidad nacional y en la lucha de los moriscos. Por ejemplo, cuando Alagalib se presenta ante Constanza tiene lugar el siguiente diálogo:

“Ven hijo a dar gracias al Señor junto conmigo, por habernos sacado de bien”

“Y yo tambien, ¿Por qué no?” interrumpió Algalib.

“Por que aunque Dios es el mismo para todos, cada uno tiene su modo de adorarlo, i tu no tienes el mio.”

“Y crees que mi Dios es diferente al tuyo?”

“Lo creo: yo adoro el de los cristianos.”

“Y que piensas tu que soi yo?”

“Ynfel, Mahometáno.”

“Te engañas Constanza; yo soi tan cristiano i Español como tu.” (*Los moriscos* 64)

En este punto, se percibe la afinidad de Nieto con las ideas románticas sobre la religión cristiana expuestas por Chateaubriand en el *Genio del cristianismo*. Según Padilla, el escritor francés concibió el cristianismo como una gran nación (“Lectura” 250), idea que fue retomada por los intelectuales neogranadinos para señalar la importancia de la religión en los proyectos nacionales. El cartagenero hace parte de ese grupo de intelectuales que leen políticamente las ideas de Chateaubriand no tanto para tratar “de ratificar la fe o la revelación cristiana, sino la esencia católica de la nación” (Padilla, “Lectura” 250). En esta obra de Nieto, la religión se vuelve un elemento de cohesión entre la sociedad española, por lo cual hace parte de la identidad cultural del pueblo: profesar la religión cristiana se vuelve en la novela un valor positivo.

Al igual que Chateaubriand, la religión cristiana también aparece como el bálsamo de los oprimidos. Durante la estadía de los moros en prisión, estos “Oían la edificante voz de aquel ministro de consuelo, con toda la devocion del que no tienen ya otra esperanza que la divina clemencia” (*Los Moriscos* 109). Más adelante, al dirigirse al patíbulo, los presos recitan una oración que termina con las siguientes palabras:

He pecado señor, i contrito imploro tu infinita misericordia. Tengo derecho a esperarla, por que has ofrecido tu reino a los que padecen persecuciones por la justicia, i yo me encuentro en la ultima de sus calamidades. (*Los Moriscos* 115)

La religión se convierte en otro elemento más que entra en la dicotomía tiranos/oprimidos: los moros oprimidos son mostrados como buenos cristianos, a diferencia del Gobierno tirano. Así, se narra como algo negativo cuando Felipe III utiliza el naufragio de los moros como una prueba divina para soportar sus decisiones políticas:

Entre las razones en que es tan fecundo el despotismo para oprimir, agrega el descarado atrevimiento de complicar la divinidad en la perpetración de sus maldades [...] Tan ateo es el que no cree en Dios, como el que lo toma por instrumento de sus iniquidades. (*Los Moriscos* 20)

El discurso novelesco le sirve a Nieto para tomar posición, en el sentido de Bourdieu (342-347), en contra de la religión como una institución social utilizada como medio de legitimación de las decisiones políticas: “La religion es el cuerpo del delito de los supuestos conspiradores. Con ella se persigue a los descontentos, con ella se arman los pueblos para matarlos, en este siglo que nos ha tocado por desgracia” (*Los Moriscos* 83). Resulta necesario recordar que el campo de poder de la época, es decir, los problemas políticos, subordinan el ámbito intelectual y literario. Así, resulta evidente que Nieto reivindica el papel de la religión como medio espiritual y la rechaza como medio político, lo que, en consecuencia, implica una crítica a la alianza entre las instituciones clericales y el Estado. De hecho, unos años después, cuando Nieto fue por primera vez gobernador de la provincia de Cartagena en pleno furor de las reformas radicales de la década de 1850, hizo cerrar algunos conventos y suspende a algunos integrantes del clero de sus funciones ministeriales.

En este punto, Nieto se distancia de los otros intelectuales que hicieron una lectura política de Chateaubriand en la primera mitad del siglo XIX colombiano, puesto que estos buscaban lograr una reconciliación entre el Estado y la Iglesia católica (Padilla, “Lectura” 251). En el contexto posterior a la Guerra de los Supremos, esto implicaba tomar posición contra el Gobierno que, a ojos de Nieto, comenzó la guerra por motivos religiosos, entre otros, y contra los defensores de los conventos que llevaron al pueblo a la guerra.

Ahora bien, la expulsión de Nieto, móvil más inmediato de la escritura de la novela, fue motivada por la derrota de la provincia de Cartagena en la Guerra de los Supremos o de los Conventos (1840-1841). En general, esta

guerra comenzó como una resistencia a una ley de 1839 expedida por el Gobierno central, con la cual el gobierno del entonces presidente Márquez hacía efectiva la autoridad del Estado para cerrar conventos y monasterios cuando lo desease;¹² así, Márquez expide una ley solicitando la clausura inmediata de conventos con menos de ocho integrantes. Cuando la guerra se extiende más allá del sur del país, los motivos religiosos iniciales fueron mermándose para dar paso a intereses regionalistas.

De esta manera, la participación de la costa Caribe colombiana en esta guerra tenía por objetivo defender “con gran entusiasmo la iniciativa federal haciéndose partícipes de la guerra como el vehículo para lograr la solución a sus problemas y la palestra donde continuó la política” (Matute 55). Cabe mencionar que Cartagena buscaba un modelo en el cual tuvieran la autonomía administrativa de sus recursos, poder que permanecía en las élites andinas.¹³ Este interés es el que expresa Nieto años antes de iniciar la guerra en la carta a Santander (“Una temprana”) y en su propuesta para otorgarle mayor poder a la Cámara de Representantes (*El ciudadano*). La participación de Cartagena y, por tanto, de Nieto, en este conflicto echa raíces en el desacuerdo con la hegemonía del poder central en la Nueva Granada. De esta manera, la religión y el interés económico y político de debilitar el poder del centro se convirtieron en los móviles principales de la Guerra de los Supremos, motivaciones que serán, además, los ejes de las disputas a lo largo de todo el siglo XIX colombiano. Aunque el Gobierno central resulta vencedor, la guerra de los Supremos se convierte en un antecedente importante de las guerras que vendrían.

Juan José Nieto participa en esta guerra como partidario de la lucha por el federalismo; sin embargo, cae derrotado contra Tomás Cipriano de Mosquera y llevado al exilio primero en Chagres y más tarde en Jamaica. En *Los Moriscos*, Nieto analiza como incorrectas las dinámicas políticas que conducen a la Nueva Granada a un estado de guerra. En este sentido, el cartagenero hace gala de su carácter y desprecia, paradójicamente, el estado de guerra en que se vio sumida su nación. En el discurso final de

12 Esta facultad fue otorgada al Congreso en el concordato conocido como el Patronato Republicano en 1821 y luego ratificada en 1824 (Matute 38).

13 A propósito de esto, recomiendo los textos de Alfonso Múnera y los de y Daniel Gutiérrez Ardila.

Algalib, Nieto pone en boca de su personaje una reflexión que debe leerse como valoración de esta situación:

¿No se ha promovido una guerra desoladora en que se han quitado a la patria por el cuchillo o la expulsion de tantos hijos suyos, solo i tan solo, por la antipatia del Ministro contra uno de los Señores cuyo poder e influencia le hacían sombra [...]? ¿Y cual ha sido el fruto de esta guerra, que ha puesto al pais al borde del precipicio, suscitada por pretextos religiosos, de que ni el mismo difunto monarca se curó, sin embargo de su inflexible severidad, i sistematico fanatismo, para perturbar la quietud de tantos laboriosos ciudadanos que han desaparecido? Helo aqui: la devastacion de la España, la matanza, o proscripcion de millares de Españoles. (*Los Moriscos* 99)

Sin duda, Nieto percibía los acontecimientos desde su perspectiva regional, lo que lleva a señalar que los intereses del Gobierno central y sus representantes estaban fundados sobre intereses personales o, como se llamaba en la época, de partido.¹⁴ Además, el cartagenero parece denunciar, como diría Tirado, la concentración del poder en un “reducido núcleo de criollos” (332). Precisamente, finalizada la Guerra de los Supremos, la presidencia sería sumida por Pedro Alcántara Herrán, yerno de Mosquera, quien además lo sucedería en el cargo al momento de la publicación de *Los Moriscos*. Tampoco hay que olvidar que los arzobispos de Bogotá fueron Manuel José Mosquera y Antonio Herrán, hermanos de los presidentes que ocuparon el poder durante toda la década de 1840 hasta la llegada de José Hilario López. Ante este panorama, no sorprende que el cartagenero censure esta dinámica en la cual el poder se mantenía en un núcleo familiar. Sin duda, esto dialoga con la percepción de Nieto del sistema federal de gobierno como la única forma de asegurar una verdadera república democrática, en tanto implicaría la desintegración de este “monopolio” del poder que, a sus ojos, era liderado por Mosquera.

No obstante, la naturaleza del discurso novelesco le permite al cartagenero centrarse en las consecuencias humanas de esa guerra. Nieto no dudará en mostrar el conflicto como una guerra fratricida, por este motivo la escena

14 En el último capítulo de la obra “El suplicio”, el mismo Alvar señala que su muerte, como la de los moros busca “saciar sus asquerosas antipatías de partido” (*Los Moriscos* 111).

final de la novela consiste en el asesinato de Alvar a manos de su propio hermano como consecuencia de su servicio al Gobierno:

“Repara Salustino.ese joven cuya muerte acabas de ejecutar, es tu propio hermano [...]”. El oficial fuera de sí con golpe tan terrible é imprevisto, botó su espada i se arrojó también sobre el cadaver... [...] Tremendo deber, que le condujo a ser el asesino de su propio hermano. (*Los Moriscos* 119)

La escena debe ser leída como una metáfora que resume el argumento de la novela: Nieto representa la devastación humana que produce el enfrentamiento entre hermanos a causa de un mal gobierno. Por esto, en oposición al dolor de Salustino, “la dura tiranía, con el ojo seco i huraño de su ímpasibilidad, lo contemplaba todo” (*Los moriscos* 119). Nieto crítica a lo largo de su novela al Gobierno central en cuanto lo percibe como el responsable de las imposiciones que lo condujeron a la guerra y a su expulsión.

En este sentido, Nieto configura a los moriscos como víctimas del Gobierno y de los conflictos políticos. Así, el Gobierno aparece como un ente que, ciego de poder, llega a disfrutar con el sufrimiento de los vencidos. Por este motivo, Nieto describe detalladamente las escenas de matanzas de los moriscos cuando intentan volver a España, incluso la muerte de las madres y de los niños de quienes “su última súplica salía ahogada con la sangre” (*Los moriscos* 93). El narrador termina culpando de esto a los intereses de partido: “¡¡Hasta donde alcanza el frenecí de los partidos!!” (*Los moriscos* 94).

En este orden de ideas, a pesar de la fuerte posición antibélica de Nieto, la lucha protagonizada por los moros aparece como justa. Esto puede evidenciarse en la justificación que hace un moro llamado Guzmán:

Ahora que estamos ya en marcha, es que contemplo toda la magnitud de nuestra desgracia, echandonos a merced de los caprichos de la fortuna, en esta empresa, sin premeditar antes los riesgos a que nos exponemos, desesperados de no entreveer jamas el termino de nuestros sufrimientos, por otras vias que no fuesen funestas a nuestra tierra, i a nosotros mismos. ¡¡De cuanto es capaz un hombre en nuestra situacion!! (*Los moriscos* 81)

La violencia ejercida por los moriscos aparece en la novela en términos de la consecuencia de una violencia estructural, es decir, como respuesta a

una violencia que se presenta en la deliberada imposición de condiciones injustas y que justifica la “revolución social y política violenta en busca de alternativas adecuadas, aunque los personeros del sistema dominante, hipócritamente, nieguen que aquella puede ser justa” (Fals Borda 28). La Guerra de los Moriscos es producto de las condiciones inhumanas que tuvieron que pasar los moriscos, condiciones sintetizadas muy bien en la figura de Almumening, quien muere a causa de “la injusticia, i la opresion [que] me arrojan a mendigar pan a un pais extraño, el pan que solo el mio tiene derecho de darme, i que me daba con tanta prodigalidad” (*Los moriscos* 11). Por este motivo es que Alvar logra mover la compasión del guardia, quien, persuadido, justifica él mismo las acciones tomadas por los moros, por lo cual, cuando el preso le pregunta sobre qué podían hacer ante tales condiciones de injusticia y opresión, este contesta: “Vencer o morir en la demanda” (*Los Moriscos* 101). En este sentido, la novela de Nieto justifica la interpretación de su propia lucha política, en los términos que utilizará un siglo y medio después el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, para quien el cartagenero fue un caudillo que, junto con otros, lucharon “a su manera contra esa violencia estructural, a la cual llamaron ‘tiranía’” (28).

En este orden de ideas, el acento del discurso final que hace Alvar ante el guardia recae sobre las consecuencias humanas de la guerra fratricida. El personaje no solo se queja de que los otros castellanos los matasen “como si no fuésemos sus hermanos” (*Los Moriscos* 100), sino también de la manera como se aviva, por medio de la oficialidad, el odio hacia ellos: “Ha hecho tanto el terror, aun en el ánimo de los menos pusilánimes, que se tiene como pecado el que se nos compadezca, i como una sedicion, el pedir se nos reconcilie” (*Los Moriscos* 100). Para Nieto, los intereses de partido solo lograban la enemistad del pueblo y la división de la nación, por esto, cuando los moriscos condenados caminan al patíbulo, el narrador se detiene para describir:

La ciudad estaba silenciosa, el pueblo consternado. Solo los partidarios del gobierno, que haciendo alarde de carecer de sentimientos de humanidad, creían dar una prueba mas de su adhesion aplaudiendo el exterminio de sus hermanos, eran los unicos que con satisfecha continencia se daban la enhorabuena de aquel triunfo, que creian los aseguraba en el pacifico goze de sus medros. (*Los Moriscos* 116)

Conclusiones

De las tres novelas de Nieto, solamente *Los moriscos* tiene un tono escéptico y una salida pesimista, en tanto resulta difícil la conciliación de los valores perseguidos por el protagonista y aquellos que forman el mundo en el que se desenvuelve. En otras palabras, la lucha por la libertad de Alvar desemboca en una sin salida, pues es ejecutado por su propio hermano, quien solo lo reconoce luego del crimen:

Enternecidos todos, permanecían mudos de compasión. Solo la dura tiranía, con el ojo seco i huraño de su ímpasibilidad, lo contemplaba todo; por que ella sonríe a la presencia de estos sangrientos espectáculos, que cree necesario multiplicar, para la conservación de lo que llama orden público..... (*Los Moriscos* 119)

El desenlace está tan lleno de ironía como de pesimismo. El triunfo de la tiranía en la novela implica la derrota de los valores republicanos basados en el patriotismo y la libertad. Por este motivo, puede afirmarse que Nieto no solo rechaza las políticas centralistas del Gobierno, sino que también, desde el exilio, evalúa negativamente el panorama neogranadino. Para el cartagenero, la constitución de una nación republicana era imposible bajo las condiciones en las que se encontraba su nación, por lo cual, ante las condiciones impuestas por el Gobierno central, esa opresión tiránica sustentada en una instrumentalización de la religión por los partidos políticos solo es posible la guerra.

En este sentido, el devenir de la historia colombiana en las décadas siguientes a *Los moriscos* parece confirmar esta evaluación de Juan José Nieto. De esta forma, aunque inclinándose a favor de la facción de tendencia liberal derrotada, Nieto afirma claramente que el naciente problema del bipartidismo solamente causaría la destrucción de la República de la Nueva Granada. Precisamente, en esto reside su acierto estético, puesto que, como lo demuestra la historia posterior, la lucha partidista ha sido uno de los principales flagelos que ha obstaculizado la consolidación de un Estado fuerte en nuestro país. Así, el cartagenero fue de los primeros en percibir un problema que será retomado por autores durante toda la historia de nuestra literatura, como, por nombrar solo algunos, Eugenio Díaz, autor

de *Manuela*; Jorge Isaacs, en su obra dramática, novelesca y poética;¹⁵ Jorge Zalamea, en *La metamorfosis de su excelencia* y *El Gran Burundún Burundán ha muerto*; García Márquez; e, incluso entrado el siglo XXI, Evelio Rosero en *Los ejércitos*.

Para finalizar, las páginas anteriores constituyen un primer esfuerzo por leer las obras de Nieto y poder ubicarlas en el panorama literario del momento. ¿Cuál es el lugar que ocupa el cartagenero en el proceso de conformación de la literatura nacional y del campo literario colombiano? ¿Cómo dialoga el autor con las otras propuestas estéticas que se gestaban en el momento, como la de José Joaquín Ortiz, *María Dolores o la historia de mi casamiento* (1841)?

Obras citadas

Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la Gloria de Don Ramiro*. Madrid, Gredos, 1984.

Avelar, Idelber. *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2015.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

Barthes, Roland. “El discurso de la historia”. *El susurro del lenguaje*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994, págs. 163-177.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.

Curcio, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

Espinosa, Germán. “Ingermina: avanzada en Hispanoamérica”. *Ingermina o la hija de Calamar*. Por Juan José Nieto Gil, Medellín, Fondo editorial Eafit, 2001.

Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa Vol. 2: El presidente Nieto*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981.

15 Isaacs en la década de 1860 compuso el poema “A mi patria”, recogido en el tomo *Poesías*, publicado por el Mosaico en 1864. Resulta sorprendente la vigencia de este en la actualidad:

Delirante, sin fruto batallando,
el pueblo dividido se devora;
¡y son leones tus bandos, patria mía! (16)

- Goldwaser, Nathalie. "Cuando en la Nueva Granada la literatura hacía política: La idea de nación y la invocación a la mujer en la obra de J. J. Nieto Gil". *La manzana de la discordia*, vol. 10, núm. 1, 2015, págs. 7-27.
- Gutiérrez Ardila, Daniel. *Un nuevo reino: Geografía política, pactismo y diplomacia durante el interregno en Nueva Granada (1808-1816)*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2010.
- Isaacs, Jorge. *Obras completas, vol. 2: Poesía*. Editado por María Teresa Cristina, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.
- "Las novelas". *El museo*. 1 de abril de 1849, págs. 6-9.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Traducido por Jasmin Reurter, Ciudad de México, Ediciones Era, 1966.
- Matute Tapia, Wacely. *La Guerra de los Supremos en la Costa Caribe colombiana: Dicotomía entre intereses locales y nacionales 1839-1842*. Tesis de pregrado, Universidad de Cartagena, 2010.
- McGrady, Donald. *La novela histórica en Colombia*. Bogotá, Kelly, 1962.
- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Mukařovský, Jan. "El arte como hecho signico". *Signo, Función y Valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Editado y Traducido por Jarmila Jandová y Emil Volek, Bogotá, Plaza y Janés, 2000.
- Múnera, Alfonso. "El caribe colombiano en la república andina: identidad y autonomía política en el siglo XIX". *Boletín Cultural y bibliográfico*, vol. 33, núm. 41, 1996, págs. 29-49.
- . *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá, Planeta, 2005.
- Nieto, Juan José. *El ciudadano Juan José Nieto contesta el informe que se ha emitido por una comisión de la cámara de su provincia fecha 9 del pasado que recayó a un escrito que introdujo suplicando se propusiese a la próxima legislatura la iniciativa de la cuestión sobre si conviene ya a la Nueva Granada el sistema federal; y de no, que se le concediesen atribuciones locales más latas a las Cámaras de Provincia*. Cartagena, Imprenda Eduardo Hernández, 1835.

- . *Los Moriscos: Novela histórica*. Kingston, Imprenta de Rafael J. de Córdova, 1845.
- . “Una temprana argumentación en favor del Federalismo en la Costa Caribe de la Nueva Granada”. Selección de textos políticos, geográficos e históricos, selección, compilación y presentación de Gustavo Bell Lemus, Barranquilla, Ediciones gobernación del Atlántico, 1993, págs. 17-26.
- “Novelas”. *La Estrella Nacional*. 11 de enero de 1836, pág. 1.
- Padilla Chasing, Iván. *Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- . “Lectura política del *Genio del Cristianismo* en Colombia (1840-1866)”. *Actas del congreso internacional “América del sur y el movimiento ilustrado”*, abril 9, 10 y 11, 2014. Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit I. l’histoire et le récit*. París, Éditions du seuil, 1985.
- . *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. París, Éditions du seuil, 1985.
- . *Temps et récit III. Le temps raconté*. París, Éditions du seuil, 1985.
- Rodríguez Arenas, Flor María. “Los orígenes de la novela decimonónica colombiana: *María Dolores o la historia de mi casamiento* (1836) de José Joaquín Ortiz”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm., 4, 2002, págs. 37-64.
- Silva, Manuel Enrique. “Las novelas históricas de Germán Espinosa”. *Estudios de literatura colombiana*, núm. 22, 2008, págs. 129-144.
- Tirado Mejía, Alvaro. *Aspectos de las guerras civiles en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- . “El estado y la política en el siglo XIX”. *Manual de Historia de Colombia II*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, págs. 325-384.
- Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia: 1844 – 1987*. Bogotá, Tercer mundo editores, 1992.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducido por Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992.
- Zabala, Óscar. *Juan José Nieto: región, autonomía, cultura e identidad (1834-1866)*. *Institución del imaginario del Caribe colombiano*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Sobre el autor

Es magíster y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, realiza un doctorado en Literatura en la Universidad de Montréal. Ha dado cursos de literatura y comunicación en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Trabaja los problemas relacionados con la consolidación de la literatura en la transición al pensamiento moderno en el siglo XIX colombiano. Participó en el proyecto de digitalización facsimilar de las libretas de apuntes de la *Peregrinación de Alpha* de Manuel Ancízar, así como de la creación de un librito con la transcripción de algunos pasajes de estas libretas. Actualmente preparan, junto con el equipo de Filomena Edita, una edición de carácter divulgativo de *Rosina o la prisión del Castillo de Chagres* de Juan José Nieto.

Sobre el artículo

Este trabajo inédito es producto de la investigación para mi tesis distinguida como meritoria en la Maestría de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia sobre Juan José Nieto, titulada *Juan José Nieto: región, autonomía, cultura e identidad (1834-1866). Institución del imaginario del Caribe colombiano*. La tesis explora la biografía intelectual de Juan José Nieto, su preocupación por establecer una identidad regional para Cartagena y analiza las razones de su invisibilidad en el panorama histórico y literario Colombiano.



Notas

“Du bon usage des ‘espaces autres’”

Robert Harvey

Stony Brook University, New York, United States

robert.harvey@stonybrook.edu

Cet essai fait ressortir quelques-unes des conséquences éthiques (et, par conséquent, politiques) de la notion d'hétérotopie, dont Michel Foucault a posé les jalons dans sa conférence de 1967, intitulé “Des espaces autres”. À cette fin, Harvey se concentre sur l'exemple paradigmatique de l'espace autre qu'est le cimetière et ses fonctions psychologiques et culturelles telles qu'elles apparaissent dans les œuvres de Marguerite Duras, Marta Hillers (longtemps anonyme) et Robert Antelme. L'essai se conclut avec une réflexion sur le sens profond du terme “Ground Zero”.

Mots clés: l'hétérotopie; l'espace; l'imagination; l'éthique; Michel Foucault; Marguerite Duras.

Cómo citar este artículo (MLA): Harvey, Robert. “Du bon usage des ‘espaces autres’”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 279-295.

Artículo original (nota). Recibido: 13/05/18; aceptado: 26/08/18. Publicado en línea: 01/01/19.



“Acerca del buen uso de los ‘espacios otros’”

El ensayo se propone exponer algunas de las aplicaciones éticas (y, por ende, políticas) que se derivan de la noción de heterotopía esbozada por Michel Foucault en su conferencia de 1967, “De los espacios otros”. Para ello, Harvey se centra en un ejemplo paradigmático de “espacio otro” — el cementerio — y analiza el tratamiento dado a las funciones psicológicas y culturales de los cementerios en obras de Marguerite Duras, Marta Hillers (durante largo tiempo anónima) y Robert Antelme. El ensayo concluye con una reflexión sobre el significado profundo del término “Zona Cero”.

Palabras claves: heterotopía; espacios; imaginación; ética; Michel Foucault; Marguerite Duras.

“On the Good Use of ‘Spaces Otherwise’”

This essay is an attempt to bring out some ethical (and, thus political) applications that may be derived from the notion of heterotopia as it was outlined in Michel Foucault’s 1967 lecture, “Of Spaces Otherwise”. To do so, Harvey focuses on one paradigmatic example of a “space otherwise” — the cemetery — and considers how psychological and cultural functions of cemeteries are treated in works by Marguerite Duras, Marta Hillers (long anonymous), and Robert Antelme. The essay ends with a reflection on the deep meaning of the term “Ground Zero.”

Keywords: heterotopia; spaces; the imagination; ethics; Michel Foucault; Marguerite Duras.

Sous ce titre, dont les éléments j'expliquerai au fur et à mesure, je propose une mise en exemple — la mienne et dont je prends l'entière responsabilité — d'un texte bref de Michel Foucault qui, aujourd'hui, jouit d'une grande célébrité. Il s'agit de "Des espaces autres" — une conférence que Foucault a prononcée au mois de mars 1967 devant le Cercle d'études architecturales. Il n'en a autorisé la publication qu'à la veille de sa mort. Pourtant, aujourd'hui, c'est à ce texte que l'on se tourne le plus souvent pour faire dire à Foucault ce qui aurait été une science des "espaces autres", à savoir une hétérotopologie (1575).

Dans ce texte d'origine obscure, mais qui prit donc après coup une importance prépondérante, Foucault commence par rendre hommage à "L'œuvre — immense — de Bachelard" (1573), faisant allusion à la *Poétique de l'espace* de 1957 où il s'agit, selon le dire de Foucault,

d'un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est aussi peut-être tout hanté de fantasme ; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries [...] un espace léger, éthéré, transparent ou bien [...] un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou le cristal" en somme où il s'agit "surtout [de] l'espace du dedans. (1573)

Mais "c'est de l'espace du dehors" que Foucault voudrait parler. Pour le trop bref instant d'un début de phrase, cet espace du dehors, cet "espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes" (1573) peut sembler aussi réconfortant, aussi rassurant que les espaces du dedans que la phénoménologie bachelardienne se plaisait à décrire. Mais avant même d'aborder ces "espaces autres" qui vont inspirer la science des hétérotopies (Foucault préfère à "science" le terme de "description systématique" [1575]), Michel Foucault nous avertit de qualités dérangeantes de l'espace dont les hétérotopies forment une des catégories : si cet espace nous attire "hors de nous-mêmes" c'est pour nous "ronge[r]", pour nous "ravine[r]". Bref, c'est dans cet espace réel que "se déroule [...] l'érosion de notre vie, de notre temps, de notre histoire" (1573-74).

Le deuxième principe [...] chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.

Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du cimetière. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le cimetière était placé au cœur même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, “athée” que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts.

Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.

En tout cas, c'est à partir du XIX^e siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle ; mais, d'autre part, c'est à partir du XIX^e siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes. Corrélativement à cette individualisation de la mort et à l'appropriation bourgeoise du cimetière est née une hantise de la mort comme “maladie”. Ce sont les morts, suppose-t-on, qui apportent les maladies aux vivants, et c'est la présence et la proximité des morts tout à côté des maisons, tout à côté de l'église, presque au milieu de la rue, c'est cette proximité-là qui propage la mort elle-même. Ce grand thème de la maladie

répandue par la contagion des cimetières a persisté à la fin du XVIII^e siècle ; et c'est simplement au cours du XIX^e siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l'"autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure. (1576-77)

C'est donc avec cet exemple — prépondérant, paradigmatique — que je voudrais rester. Et j'inviterais mes lecteurs à arpenter notre rapport imaginaire au cimetière avec moi et à considérer ainsi cette "noire demeure" afin de déceler un bon usage des espaces autres. Pourquoi devrait-on, selon la logique de mon titre, faire une utilisation — en l'occurrence une bonne utilisation — des espaces autres ? Pour y répondre, il faut que je déclare clairement que le but de cet usage est d'ordre éthique. En effet, toute ma recherche depuis trente ans peut se résumer en un effort pour découvrir une éthique des énergies philosophiques que dégagent certains textes littéraires et certaines œuvres d'art.

L'importance des cimetières en tant qu'hétérotopies ou "espaces autres" peut se mesurer par le fait qu'ils se conforment à trois des six principes de l'histoire de l'espace selon le schéma de Michel Foucault. Notre conscience collective de l'espace a évolué d'abord depuis la préoccupation médiévale avec la localisation vers l'idée d'étendue inaugurée avec Galilée et, ensuite, vers notre conception actuelle d'emplacement de sites juxtaposés. Mais on aurait tort de penser que ces trois "philosophies de l'espace" sont exclusives l'une de l'autre: elles opèrent simultanément dans notre rapport conscient avec les cimetières. Par conséquent, lorsqu'on lit le récit de l'"exemple de la curieuse hétérotopie du cimetière" et les "mutations importantes" que l'espace autre par excellence a subi à travers les âges, on se rend compte à quel point notre imagination fait du cimetière une concaténation synchronique de ses couches successives. Cette "autre ville" à l'écart du centre conçu exclusivement pour les vivants et "où chaque famille possède sa noire demeure" est encore, au fond, "le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité".

Le cimetière excède même les limites théoriques que Foucault avait posées autour des hétérotopies en 1967. "Le cimetière, nous l'avons lu, est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité

ou de la société ou du village”. Quand bien même j’habite ici, je mange ici, je travaille ici, je fais l’amour ici, etc., une partie de mon être conscient (ou inconscient) maintient un lien étrangement disjonctif à cet espace *là-bas*, de l’autre côté du mur, de la clôture, parfois au-delà des limites de la ville.

Ici – là-bas.

Gilles Deleuze trouve que lorsqu’il a ouvert les mots et les choses aux strates de l’énonçable et du visible Michel Foucault a découvert une sorte de logique hérétique. Si, comme Deleuze l’écrit, “l’archive, l’audiovisuel est disjonctif” (71) il y a aussi, par conséquent, “perpétuel ré-enchaînement sur la coupure irrationnelle ou par-dessus l’interstice” (72). Afin d’illustrer l’affirmation, Deleuze invoque la relation entre son et image dans *La Femme du Gange* de Marguerite Duras, où “un vide est le seul ‘facteur de liaison’, à la fois charnière et interstice” (72) — un rapport qui en logique s’appelle une disjonction inclusive et que l’on pourrait désigner aussi de *partage*. (Je signale au surgissement de ce mot polysémique que si un bon usage des espaces autres est notre problème, le partage pointe une solution.) Nous pouvons dire donc, après Deleuze, que ces espaces autres paradigmatiques que sont les cimetières jouent un rôle dans notre vie en pulvérisant la distinction entre espace interne et espace externe que Foucault disait devoir maintenir en parlant de l’espace aujourd’hui. Et n’est-ce pas, justement, parce que cet *espace du dehors* qu’est le cimetière (même s’il est situé dans un lieu de bannissement comme, par exemple, un banlieue) fonctionne bizarrement comme *espace du dedans* qu’il est le modèle paradigmatique de l’hétérotopie?¹ Et n’est-ce pas, justement, parce qu’une disjonction étrangement inclusive nous lie au cimetière qu’il est cet espace — et je souligne toute cette citation — “par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l’érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine?” (1573-74) C’est en tout cas précisément parce que l’effet psychologique du cimetière sur les ensembles humains est la réplique de l’effet du miroir sur l’individu que la réflexion individuelle sur ces hétérotopies d’outre-monde recèle une si grande puissance morale sur les vivants. Comme avec le miroir, ainsi avec le cimetière : j’y suis confronté avec “moi comme autre”. Ces hétérotopies sont, en somme, des espaces du *dehors* dont le fonctionnement *dedans* me tient *hors de moi*.

1 *L'Espace du dedans* est un recueil de textes d'Henri Michaux publié en 1944.

Lorsqu'on est dans un état hors de soi, on arrive parfois à devenir autre que soi-même pour soi-même.² Au moyen de l'imagination, on quitte le moi — l'ego — pour un espace dont l'occupation nous a toujours semblée impossible. Confortablement engoncé dans mon moi, l'espace autre se situe au-delà de mon monde et forclo à la conscience. Le cimetière est simple cimetière et les défunts de simples défunts, disparus paisiblement de la vie consciente. Hors de moi grâce à l'imagination, le cimetière éveille la pensée de nos semblables victimes de tous les torts que l'homme impose à l'homme. Tout d'un coup ce que nous ne tolérerions jamais pour nous-mêmes devient insupportable pour autrui. À ce moment-là le cimetière — ce lieu où nous enterrons “nos” morts — devient un chantier de l'éthique. C'est ainsi que l'on peut comprendre la leçon transmise à Dionys Mascolo par la survivance de Robert Antelme (Antelme ayant été le mari de Duras et Mascolo le père de son seul enfant):

Tout ce qu'il dit tend à me faire comprendre comment il a fini par se trouver (pour reprendre ici les mots de Maurice Blanchot commentant *L'Espèce humaine*) “contraint d'être autrui pour soi-même”. Mais dans le même temps, s'être perdu de la sorte à soi-même signifie, là est la révélation confondante, qui ouvre un avenir en un sens plus redoutable que la mort même, être devenu à soi-même chose sacrée. (Mascolo 54)

Apercevoir l'agrandissement d'un cimetière est la vision qui perturbe si profondément la jeune femme dans “Les Chantiers”, cette nouvelle peu connue, mais visionnaire, que Marguerite Duras fait paraître en 1954. Vision banale pour nous, ce *chantier* soulève dans le personnage de Duras le souvenir ineffaçable des *charniers* Nazi ou, comme Duras les appelle dans une ébauche de la nouvelle, les *chantiers de la mort*. Si l'on peut dire que tout récit met en œuvre une transformation, celle donc des “Chantiers” se résume à la définition même du cimetière : d'espaces *de* la mort, ils deviennent sous la plume de Duras des espaces *entre* la vie et la mort.

Et si Duras a pu concevoir une histoire comme “Les Chantiers” construite entièrement sur un transfert empathique, c'est qu'elle a dû encaisser la même leçon que Mascolo grâce à leur amour partagé pour Robert Antelme. Voici

2 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* ; et Brian Rotman, *Becoming Beside Oneself*. Cf. Harvey Witnessness.

comment Mascolo se remémore les heures qui précèdent et les heures qui suivent immédiatement le retour d'Antelme de Dachau. Ce sont les mêmes événements que Duras se remémore, mais si différemment, dans *La Douleur*:

Je suis toujours à l'arrière de la voiture avec Robert. Nous partageons la même chambre. Il continue de parler. J'ai téléphoné à Paris pour annoncer notre arrivée. Nous y parvenons au début de l'après-midi. L'amie qui guettait aux fenêtres est descendue à notre rencontre. Elle se tient sur le palier du 1^{er} étage lorsque nos faces se tournent vers elle. Elle nous voit, se couvre des mains le visage et s'enfuit, remonte. Je la retrouverai plus tard enfouie dans l'obscurité, derrière des couches de vêtements, farouchement plaquée contre le mur du fond d'un réduit qui sert de penderie dans la pièce la plus reculée. Elle sera longue à oser l'approcher. (Mascolo, 59)

Ce qui domine ce souvenir, tout en le en conduisant, est une homologie étonnante entre espaces hétéroclites. Cette homologie servira de terrain (au sens métaphorique) pour les transformations morale et politique chez l'auteur, Mascolo, et Duras dans le courant des semaines qui suivront. Le fait d'occuper au moyen de l'imagination des espaces autres stimule l'esprit à l'invention de nouvelles configurations éthiques entre sujets humains. Lorsqu'elle se retire dans les réduits les plus reculés de l'appartement dans la rue Saint-Benoît, elle imagine non seulement la chambre que Mascolo vient de partager avec le survivant des chantiers de la mort mais les baraques que les humiliés partageaient en attendant leur sort. Quoi qu'infiniment moins intense que celui qu'Antelme vient d'expérimenter, le trauma de Duras la propulse et semble l'autoriser à écrire des fables de la survivance comme “Les Chantiers” ou *Hiroshima mon amour*.

Certaines inscriptions d'expérience offrent l'occasion à nous, lecteurs, d'imaginer deux espaces autres paradigmatiques en simultanéité :

Dachau, le 29 avril 1945 ; Berlin, le 29 avril 1945.

Un homme ; une femme.

L'homme écrit :

Le jour se lève, pâle. L'épave sort peu à peu du noir. Dans l'allée du block, les pas étouffés des premiers qui vont aux chiottes. Il n'y a plus d'appel. Ne pas bouger. On ne veut rien d'autre. Ceux qui ne se lèveront pas n'auront pas de jus. Tant pis. Rester couché, ne pas bouger. J'ai mis le nez dehors tout à l'heure

en allant pisser ; je grelottais, je suis remonté. Je ne bougerai plus. Qu'on ne me demande rien, qu'on me laisse ici. Les poux m'ont sucé longtemps cette nuit, puis ils se sont calmés. Le jour est d'une couleur affreuse sur les visages. Lentement, les jambes se délaçant, les zébrés remuent. Une vie exténuée dès l'éveil tente de se dégager. Naissance d'une vague, épaisse, lente.

[...]

Pour la première fois depuis que Dachau existe, l'horloge nazie est arrêtée. Des baraques sont pleines d'hommes, le barbelé les entoure encore. Encore enfermés dans l'enceinte, les corps pourrissent sans leurs maîtres. Mûrs, mûrs pour mourir, mûrs pour être libres. Mûr celui qui va crever et mûr celui qui sortira. Mûrs pour finir.

[...]

On attend encore, des heures. Puis c'est encore la soupe dehors. J'ai faim. Je me force à descendre de la planche. De nouveaux morts dans le caniveau. Le ciel est gris, bas. Des avions américains tournent au-dessus du camp. Les rafales de mitraillettes maintenant se rapprochent.

[...]

La Libération est passée. (Antelme 408-411)

Pour la femme, décrire par écrit les événements traumatiques qu'elle a vécus pendant qu'ils se déroulent, est une tâche autrement difficile. "Jour de la catastrophe, raz-de-marée, écrit le samedi matin" (Hillers 79). C'est ainsi qu'elle intitule son entrée de journal pour vendredi, 27 avril 1945. Décrire par écrit dans cet espace rendu tout autre par les bombardements doit attendre vingt-quatre heures pendant qu'elle improvise sa stratégie somatique et psychologique devant l'inévitable : l'assaut sexuel. Sa catastrophe ce vendredi, 27 avril 1945 est d'avoir été violée en série par des soldats russes triomphants. Lorsqu'elle écrira encore le 1^{er} mai elle aura trouvé remède en la forme d'Anatol, une brute épaisse d'officier qui la protégera en devenant son violeur exclusif. Son souvenir du dimanche 29 avril se lit ainsi :

Trous de mémoire. Ai de nouveau énormément, oublié les détails. Au lever du jour, ce lundi, conversation avec Anatol et petit malentendu. Moi je lui dis: "Tu es un ours" (je connais le mot, *miedvied*, c'est le nom que portait un restaurant russe bien connu dans la Tauentzienstrasse).

Là-dessus, Anatol, pensant probablement que je confondais les mots, me reprend patiemment, comme s’il parlait à un enfant: “Non, c’est faux. Un *miedvied* c’est un animal. Une bête brune qui vit dans la forêt, qui est grande et qui grogne” Moi, je suis un *tcheloviek*, un homme. (82)

À la différence de Robert Antelme qui, malgré tout, a pu rétablir assez vite contre ceux qui avaient voulu tous les transformer en figures (*Figuren*) son statut d’homme et qui, malgré tout, a rencontré de bonnes âmes qui voulaient bien l’écouter et le lire — *L’Espèce humaine* a paru en français et en plusieurs autres langues dès 1947, les mots de la femme anonyme de Berlin ont mis un temps fou à atteindre un nombre respectable. Publié d’abord en Grande-Bretagne en 1955, ce récit a vu le jour en hollandais, en finnois, dans les langues scandinaves. Lorsqu’il a enfin paru en allemand en 1959, *Eine Frau in Berlin* a été reçu par l’indignation générale et condamnation de l’auteur-victime. *Une femme à Berlin* a paru en français en 2006.

Ces espaces autres où des femmes sont violées, où des peuples sont exterminés, où des orphelins sont vite oubliés, sont tous des “grands cimetières sous la lune”, comme Georges Bernanos a décrit l’Espagne tombant sous la botte fasciste.³ Loin du corps, loin du cœur comme l’Espagne pour la plupart du monde dans les années 30. Faire semblant que les crimes n’impliquent pas toujours l’intégralité de l’espèce, nous faisons comme si ces espaces autres-ci étaient des espaces autres-là. Inimaginables puisque là-bas, éperdument loin. Nous n’avons que faire de l’injonction de Samuel Beckett, “imagination morte imaginez”.⁴ Vous pensez que l’imagination a des limites ? Imaginez encore ! Ou, dans les propos plein de colère de Robert Antelme :

Inimaginable, c’est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C’est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s’assure, se raffermir, la conscience se reprend. (414)

Rien ne divise nos bons compatriotes, comme Antelme écrit avec son sarcasme acerbe, aucune restriction sur le libre usage du mot “inimaginable”, puisque tout le monde — abstraction faite de toutes les différences — politique,

3 *Les Grands Cimetières sous la lune* est le titre d’un roman de Georges Bernanos publié en 1938.

4 *Imagination morte imaginez* est le titre d’un texte de Samuel Beckett publié en 1965.

nationale, culturelle — s'accorde pour mettre certaines vérité dans le carcan des vérités incommodantes. Certaines vérités dérangent tant qu'il vaudra mieux les reléguer à la catégorie de l'inimaginable. Avec l'inimaginable pour nous protéger contre une trop grande proximité du cimetière, on se prive de l'expérience d'être hors de soi. Et, pourtant, être hors de soi est l'expérience qui informe la raison de telle façon à ce que la conscience se munit des attitudes me permettant de protéger mon prochain non pas là-bas, mais ici et maintenant, dans cet espace-ci.

Tout comme Marta Hillers a osé, bien avant qu'il ne soit admissible, de parler — anonymement d'abord — des horreurs que les Berlinoises ont endurées en 1945, ainsi, en 1999, W.G. Sebald a chamboulé bien des bonnes consciences lorsqu'il a publié *Luftkrieg und Literatur*, ou *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. À la différence de *La Destruction des Juifs d'Europe*, ce chef-d'œuvre de 1961 de Raul Hilberg ou de tant d'autres ouvrages sur la Shoah, l'espace autre dans les ouvrages de Hillers et Sebald se limite à l'Allemagne en propre. Dans ces témoignages posés et réfléchis, de sang froid, ce ne sont pas les fosses communes de l'archipel nommé "Auschwitz" mais le cimetière qu'est devenu Berlin à la conclusion de l'horreur nazie. En affirmant que les villes allemandes sont aussi devenues des lieux de désastre, Hillers et Sebald ont osé élargir la Shoah pour inclure des non-Juifs. En ceci *Eine Frau in Berlin* et *Luftkrieg und Literatur* s'apparentent au tiers moins connu de la trilogie après-guerre de Roberto Rossellini. Robert Juillard a tourné *Germania anno zero* (1948) en août et septembre 1947 à Berlin même. Ce film entreprend à nous montrer non seulement la survie aux limites de la vie, mais la capitale allemande entière comme espace autre. Même si la reconstruction avait commencé, les ravages des bombardements massifs de deux ans auparavant étaient encore bien en évidence. Et pour toutes les prises de vue extérieures Rossellini a exigé que Juillard pointe sa caméra exclusivement sur ces rues qui encore en 1947 évoquait bien la destruction totale d'avril 1945. Si les images donne Berlin à voir comme vaste cimetière, le titre évoque une éloquente *hétérochronie*, comme l'écrivait Foucault (1578). En effet, "anno zero" fait écho à *die Stunde Null*, ou l'heure zéro, le 8 mai 1945. Le jour et l'heure où la capitulation de la haute commande nazie est entrée en vigueur devaient être tout autre que toutes ces heures des treize dernières années depuis la montée au pouvoir d'Adolf Hitler. Comme on le sait et Rossellini soupçonnait sans doute, la politique de la *Stunde Nulle* que le

gouvernement provisoire a mise en place a permis à des résidus du nazisme de perdurer sous l'hypocrite fiction que toutes les pendules sont remises à zéro. Ceci dit, c'est principalement de la transformation d'un centre culturel mondial en zone dévastée que Rossellini nous offre la vision. La *Germania* et l'*anno zero* dans le titre signifient ensemble l'amnésie spontanée — mais volontaire — non seulement des circonstances néantissantes du geste mais de toutes les conditions qui avaient menées à l'ère nazie et sa continuité dans la *Nachkriegszeit*. *Die Stunde Null* était non seulement un nouveau début vierge mais une occasion inouïe d'oublier, d'essayer d'oublier, de faire semblant d'oublier que tout ce qui avait eu lieu ... n'a pas eu lieu.

Un autre *espace autre* qui partage, à cet égard, bien des aspects de l'ère *Stunde Null* est le quartier de “Ground Zero” à Manhattan. Le nom prêté à ce lieu de dévastation meurtrière commémore absolument sans mémoire un long épisode d'oubli collectif consensuel. Ce nom — “Ground Zero” — s'est matérialisé sémantiquement et de façon spontanée dans l'esprit collectif d'un peuple meurtri dans les heures qui ont suivi l'effondrement des Twin Towers. Loin d'être un néologisme, cependant, l'expression avait ses origines quelques soixante ans auparavant. Seulement, elle avait disparu de la mémoire collective. Mais nous devrions la connaître, cette appellation de “Ground Zero”. Les journaux et les postes de radio d'août 1945 avaient bien expliqué que ce jargon des technocrates de la guerre désignait le point terrestre au-dessus duquel on a fait exploser les bombes qui ont oblitéré Hiroshima et Nagasaki.

Ainsi, lorsqu'en septembre 2001, les Étatsuniens ont restitué “Ground Zero” à l'usage qu'on en fait aujourd'hui, ils accomplissaient inconsciemment la première étape d'un exercice de mémoire associatif dont les conséquences éthique et politique restent encore lettre morte. L'appréhension d'un crime immense commis en été 1945 avec une arme que nous avons conçue reste en suspens. Mais, si jamais le jour arrivait où cette appréhension s'accomplissait, ce serait un grand jour de justice réparatrice. Ce jour d'anamnèse cependant nous élude encore et “Ground Zero” — c'est-à-dire notre “Ground Zero” n'est pas encore un espace autre dans ce bon usage du terme. L'exposition au pied de la Freedom Tower qui commémore la perte de vie excessive ce jour-là de 2001 deviendrait un chantier de terrain en commun entre individus de notre espèce d'où qu'ils viennent sur la planète.

Les trois “Ground Zero” connus de l’humanité sont des points d’oblitération. À mesure que notre œil médical imaginaire s’en éloigne, il trouve des corps. Plus loin encore des blessés graves. Quoique unimaginables pour l’esprit hypocrite, l’imagination se doit de les considérer si nous devons un jour surmonter notre barbarie. Avec l’imagination nous n’avons pas besoin d’images technologiques — qui n’existent d’ailleurs point — pour voir le détail annihilant des “Ground Zero” à l’instant au lieu de leur avènement. La pornographie des images comme celles qui montrent les restes insupportables de la tentative de détruire les juifs d’Europe ne réussit pas à nous mettre à la place des victimes. *Shoah*, le film de Claude Lanzmann (1985), œuvrait à le montrer. Les quatre photographies réalisées par des détenus d’Auschwitz et que Georges Didi-Huberman interprète magistralement dans *Images malgré tout* (2004) nous transportent, par contre, dans cet espace autre et cet état autre. Le type de cimetière que les “Ground Zero” et les génocides produisent est ce que le français désigne de *fosses communes*. Pourtant, les nommer, les commémorer, les marquer, les expliquer ne suffit pas à les faire *servir* notre surpassement de la barbarie. Un exemple parmi mille est la fosse commune en-dessous d’une plaque dans le coin sud-est du Cimetière Père-Lachaise où sont amassés les dépouilles de 147 Parisiens parmi les dernières victimes de la Semaine sanglante de mai 1871. Le mémorial extravagant au pied de la Freedom Tower n’avance aucunement la conscience collective étatsunienne vers une épiphanie par rapport à Hiroshima et Nagasaki.

Mais le cimetière au bord duquel les énergies cognitive et psychique qui conduisent la nouvelle de Duras intitulé “Les Chantiers” est un tel espace autre, un espace à la limite. C’est un espace “à la fois charnière et interstice” (72) comme l’écrivait Gilles Deleuze. Le lieu dans l’expérience réelle qui a inspiré le lieu fictif est le village de Saint-Jorioz, en France, à la frontière suisse au-delà de laquelle, pendant le Troisième Reich, on passait en territoire neutre. Ce village où, au lendemain de la guerre, pendant la convalescence de Robert Antelme, le couple a séjourné. Dans la mémoire collective du lectorat de Marguerite Duras en 1954, c’est un lieu entre la vie et la mort. Saint-Jorioz est non seulement ici mais presque “là-bas”, le cimetière en chantier dans sa version fictive se situe au-delà des limites du village — entre un lac et une forêt. Il est presque certain que la réflexion — en mode fictif, allégorique — sur les chantiers résulte de la transposition du souvenir des camps chez Robert Antelme sur le corps et dans l’âme de la jeune femme

dans la nouvelle. Et, dans la nouvelle encore, la jeune femme trouve la paix psychique à travers une sorte de symbiose épistémologique avec un homme particulièrement sensible. Il n'est pas déraisonnable d'imaginer que Duras espérait épauler Antelme d'une manière semblable. Comme l'écrivait Robert Desnos dans “Pamphlet contre la mort”, Robert Desnos qui, comme Robert Antelme, fut acculé à la limite extrême de ce que la vie peut tolérer mais qui, à la différence de Robert Antelme, a succombé : “Pas plus que l'océan, pas plus que le désert, pas plus que les glaciers, les murs du cimetière n'assignent de limites à mon existence tout imaginaire” (62). Les cimetières sont en effet de bien puissants espaces autres.

À la lecture des “Chantiers” de Marguerite Duras, on ne peut qu'être frappé par l'imprécision uniformément déployée sur le texte : le cimetière n'est pas plus identifié comme tel que les personnages n'ont de noms ou d'identité ethnique ou nationale. Le sexe est l'unique signe de différence. Entièrement générique, “Les Chantiers” apparaît comme corpus de règles où règne cet absence de forme ou de but qu'Immanuel Kant a découvert au fond de l'expérience du sublime. L'une des curiosités de l'“Analytique du sublime” est la mention du rire comme dynamique. Cette remarque de Kant anticipe les remarques de Baudelaire et de Freud sur le rire qui fascine les philosophes occidentaux depuis Aristote. “Le rire, Kant écrit-il, est une affectation résultant de l'anéantissement soudain d'une attente extrême”(159). Le rire se substitue aux précisions sur la nature de l'espace qui rend les deux personnages des “Chantiers” tout autre, les mettant hors d'eux. C'est néanmoins un cimetière qui se présente à l'esprit du lecteur à la place d'expressions vague comme “chose courante” “chose de ce genre” ou encore, et surtout “la chose la moins énoncée sur la chose énoncée” à laquelle la jeune femme pense avec “une certaine incertitude”. D'autant plus que nous lisons que “[c]'était un chantier comme il en existe. D'une destination particulière, il est vrai. Il illustre à merveille le développement de la vertu de prévoyance chez l'homme” (1093).

Deviner ou même déterminer que c'est d'un cimetière qu'il s'agit dans le réel est moins important dans le monde durassien que ce que la jeune femme *pense voir* et ce que l'homme *imagine qu'elle voit*. Cette régression imaginaire explique, à mon sens, le pluriel du titre : non pas “le chantier”, mais “les chantiers”. Un chantier de cimetière dans le présent de la présence de la jeune femme et un autre chantier ailleurs, dans un autre temps, et que

l'homme doit deviner pour rejoindre par procuration sa mémoire meurtre. La pauvreté référentielle du langage durassien ouvre sur un registre poétique qui inscrit la mort parmi des images hyperboliques et excessives. À travers son œuvre, Duras a développé cette dynamique à des fins politique et éthique. *Rire au lieu de dire* fait des "Chantiers" un précurseur de *Hiroshima mon amour* où l'échange de rires érotisés, presque lascifs entre Eiji Ozawa ("Lui") and Emmanuel Riva ("Elle") qui rompt le sortilège du premier mouvement du film où l'horreur atomique est remémoré en tons de récitatif.⁵ Réciproquement, tout comme le tréfillement du doigt que Riva observe au bout du bras de son amant qui dort dirige sa pensée vers le dernier soupir de son amant allemand mourant sur une berge de la Loire à Nevers, ainsi le rire dans le lit d'hôtel à Hiroshima nous dirige vers les rires échangés dans la forêt devant un chantier de cimetière. Ce trajectoire peut s'exprimer du nom de plusieurs espaces autres que nous avons examinés. Pour les amants dans le centre reconstruit de Hiroshima en 1959, c'est "Ground Zero" mémorialisé par le Dôme de Genbaku. Pour la femme d'Hiroshima traumatisé en France dont l'épicentre approximatif est la ville de Nevers, c'est cet espace autre qu'elle a partagé avec son amant allemand. Pour la femme devant le chantier dans la nouvelle de 1954, ce sont les chantiers de la mort dont l'épicentre est un village en Pologne qui sert de synecdoque pour toute la Shoah. "Ground Zero" donc, Nevers, Auschwitz.

Auschtaut est le nom que Marguerite Duras a inventé pour localisé un camp soviétique où le personnage juif d'un roman ultérieur sera exécuté.⁶ Rédigé dans le sillon du Printemps de Prague, dédié à Robert Antelme et Maurice Blanchot, *Abahn Sabana David* est une allégorie politique où un ouvrier de chantier nommé David reçoit commande d'un chef communiste d'assassiner Abahn pour avoir défié l'autorité soviétique au sujet du traitement des juifs. À travers les dialogues dont le roman est principalement composé, David se ravise. Non seulement abandonne-t-il sa mission, mais son identité se confond avec le juif qu'il devait liquider. En exil nomadique hors de l'enclave de Staat, ces juifs anonymes poursuivent l'idéal d'un communisme de l'âme, de l'esprit, un communisme au-delà des restrictions d'un parti politique. L'un des titres que Duras pensait donner à ce qu'est devenu *Abahn Sabana*

5 Marguerite Duras fut l'auteur du scénario et des dialogues de *Hiroshima mon amour*, réalisé par Alain Resnais en 1959 (*Œuvres complètes*, II: 3-104).

6 Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (*Œuvres complètes*, II: 1173-1249).

David était “La Division dans l’Unité”. Dans une note d’archive, elle a ajouté cette remarque qui, avec le titre provisoire, forme un chiasme parfait, “*l’unité dans la division*”.⁷ Division dans l’unité, division *et pourtant* unité. Deux individus hors d’eux-mêmes qui titubent l’un à côté de l’autre, sur le point donc de se mêler l’un à l’autre : voilà comment ces amants allégoriques des “Chantiers” et d’*Hiroshima mon amour*, en viennent à communier et nous communiquer une vision de l’éthique à venir.

Œuvres citées

Antelme, Robert. *L’Espèce humaine*. Paris, Éditions de la Cité universelle, 1947.

Beckett, Samuel. “Imagination morte imaginez”. *Les Lettres nouvelles*, vol. 13, 1965, pp. 13-16.

Bernanos, Georges. *Les Grands Cimetières sous la lune*. Paris, Plon, 1938.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Desnos, Robert. “vi. Pamphlet contre la mort”. *La Liberté ou l’amour*. Paris, Gallimard, 1982.

Duras, Marguerite. “Les Chantiers”. *Œuvres complètes*. Vol. I. Édité par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, 2011, pp. 1083-1108.

———. “La Douleur”. *Œuvres complètes*. Vol. IV. Édité par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, 1985, pp. 3-129.

Foucault, Michel. “Des espaces autres”. *Dits et écrits*, vol. 2. 1976-1988. Paris, Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.

[Hillers, Marta]. *Une femme à Berlin*. *Journal*, 20 avril–22 avril 1945. Traduit par Françoise Wuilmart, présentation par Hans Magnus Enzensberger, Paris, Gallimard, 2006.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alexis Philonenko, Librairie Philosophique J. Vrin, 1965.

Mascolo, Dionys. *Autour d’un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*. Paris, Maurice Nadeau, 1987.

7 Dans le manuscrit DRS 18757 – *Jaune le soleil* à l’Institut Mémoire de l’Édition Contemporaine.

Sobre el autor

Robert Harvey es Profesor Distinguido de la Universidad de Stony Brook. Sus áreas de investigación y docencia son las literaturas y la filosofía de los siglos xx y xxi, la teoría crítica, la historia de las ideas, las relaciones entre filosofía y literatura en un contexto ético, y terror y vigilancia. Sus últimas publicaciones son: *Sharing Common Grounds: A Space for Ethics* (Bloomsbury, 2017) y *Witnessness* (Continuum, 2010), traducido al francés como *Témoignabilité* (Metis Presses, 2014). Fue Director de Programas en el Collège International de Philosophie (2001–2007).

Sobre el texto

Esta nota retoma, al elaborarlas, algunas ideas que Robert Harvey había mencionado en el décimo capítulo de *Sharing Common Ground : A Space for Ethics*. Nueva York & London, Bloomsbury, 2017.

Uma visão crítica da juventude japonesa no período pós-guerra: análise do conto “Um trabalho estranho”, de Kenzaburō Ōe

Waldemiro Francisco Sorte Junior

Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Brasília, Brasil.

waldemiro.junior@planejamento.gov.br

Este artigo analisa o conto “Um trabalho estranho” (*kimyō na shigoto* 奇妙な仕事) de Kenzaburō Ōe (大江健三郎), publicado em 1957, no qual o autor realiza uma crítica à juventude pós-guerra japonesa. Ōe presenciou a Segunda Guerra Mundial, a subsequente derrota japonesa e o período de ocupação norte-americana no país. Sua infância e juventude foram marcadas pelo choque entre os valores tradicionais japoneses e os ideais ocidentais. A discussão de diversos trechos da referida obra demonstra que o autor utiliza-se dos personagens e da narrativa do conto para censurar a letargia, ausência de comprometimento com questões político-sociais e falta de aspirações futuras por parte de sua própria geração.

Palavras-chave: literatura japonesa; geração pós-guerra; Kenzaburō Ōe; período Shōwa; crítica social; existencialismo.

Cómo citar este artículo (MLA): Sorte Junior, Waldemiro Francisco. “Uma visão crítica da juventude japonesa no período pós-guerra: análise do conto ‘Um trabalho estranho’, de Kenzaburō Ōe”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 297-319.

Artículo original (nota). Recibido: 06/01/18; aceptado: 12/03/18 Publicado en línea: 01/01/19.



Una visión crítica de la juventud japonesa en el periodo posguerra. Análisis del cuento “Un trabajo extraño”, de Kenzaburō Ōe

Este artículo analiza el cuento “Un trabajo extraño” (*kimyō na shigoto* 奇妙な仕事) de Kenzaburō Ōe (大江健三郎), publicado en 1957, en el cual el autor realiza una crítica a la juventud japonesa posguerra. Ōe presenció la Segunda Guerra Mundial, la subsecuente derrota japonesa y el periodo de ocupación norteamericana en el país. Su infancia y juventud han sido marcadas por el conflicto entre los valores tradicionales japoneses y los ideales occidentales. La discusión de diversos fragmentos de la referida obra señala que el autor utiliza los personajes y la narrativa del cuento para censurar la apatía, la ausencia de comprometimiento con cuestiones político-sociales y la falta de aspiraciones futuras por parte de su propia generación.

Palabras clave: crítica social; existencialismo; generación posguerra; Kenzaburō Ōe; literatura japonesa; periodo Shōwa.

A Critical Appreciation of Japanese Youth during the Postwar Period. Analysis of the Story “An Odd Job” by Kenzaburō Ōe

The article analyzes the story “An Odd Job” (*kimyō na shigoto* 奇妙な仕事) by Kenzaburō Ōe (大江健三郎), published in 1957, in which the author carries out a critique of postwar Japanese youth. As Ōe witnessed World War II, the ensuing Japanese defeat, and the period of American occupation of his country, his childhood and youth were marked by the conflict between traditional Japanese values and Western ideals. The analysis of selected parts of the story shows that the author uses both characters and narration to denounce the apathy, absence of commitment to political and social issues, and lack of aspirations for the future of some of the members of his own generation.

Keywords: social critique; existentialism; postwar generation; Kenzaburō Ōe; Japanese literature; Shōwa period.

Introdução

ESTE ARTIGO EXAMINA O CONTO “Um trabalho estranho” (*kimyō na shigoto* 奇妙な仕事), de Kenzaburō Ōe (大江健三郎), publicado em 1957, no intuito de demonstrar que essa história funciona como uma alegoria à situação da sociedade japonesa no período pós-guerra. Trechos selecionados do conto demonstram que Ōe realiza, por intermédio da descrição do comportamento e atitudes dos personagens, uma crítica à letargia e à falta de comprometimento com questões políticas e sociais por parte da juventude de sua geração.

Existem diferentes formas de se abordar uma obra literária. É possível analisá-la pela perspectiva linguística, enfatizando o estilo empregado e o uso de técnicas como metáforas, aliterações e assonâncias. É também possível explorar uma obra pelo contexto histórico no qual foi produzida, enfatizando questões sociais, conflitos de classes, problemas políticos, além de outros aspectos. Na verdade, “por ser um membro de uma sociedade, o escritor não pode deixar de refletir em sua obra aspectos dessa mesma sociedade, ainda que eleve a um plano estético seus problemas pessoais” (Montes 247). Pode-se, ainda, examinar uma obra investigando-se as experiências de vida de seu autor, como forma de identificar os principais fatores que sobre ele exerceram influência. Nessa linha, é possível que se procure encontrar a própria intenção do autor no momento da concepção de sua obra. Entretanto, conforme assevera Wellek (77), deve-se ter em mente que existem inúmeras variáveis de caráter inconsciente capazes de influenciar o escritor no momento da criação, levando a um hiato entre intenção consciente e a execução real. Além disso, uma obra acabada possui uma existência própria, que não se encontra restrita a uma intenção, ainda que explicitamente exposta pelo autor. Assim, entende-se que um julgamento apropriado de uma produção artística exige um esforço além do conhecimento das intenções e antecedentes do seu autor, englobando diversas outras variáveis, como as de cunho histórico-cultural, linguístico, estético etc.

Neste trabalho, o conto “Um trabalho estranho” é abordado primordialmente pelo enfoque histórico, dada a influência das mudanças político-sociais ocorridas no período em que foi escrita. Utiliza-se também os antecedentes do autor como forma de elucidar diversas alusões existentes na obra às condições da juventude japonesa no período pós-guerra. Por fim, dado

que uma obra literária possui existência própria após a sua concepção, este estudo apresenta trechos do conto para sustentar a análise proposta.

A presente análise contribui para a literatura acadêmica por examinar um conto de Kenzaburō Ōe até o momento pouco discutido no âmbito da produção científica em língua portuguesa. Além disso, conforme asseveram Selden, Widdowson e Brooker (4), a discussão de relações sociais na literatura permite que o leitor se abstenha de abordar as obras como se fossem livres de qualquer teorização, renovando o seu interesse e envolvimento com novas possíveis leituras de uma mesma narrativa.

Este estudo encontra-se dividido em quatro seções, incluindo esta introdução. A seção a seguir apresenta uma breve descrição da carreira literária de Kenzaburō Ōe, enfatizando aspectos relevantes de sua infância e adolescência que contribuíram para a crítica social e o aspecto humanitário presentes em suas obras. A seção três é dedicada a uma análise detalhada do conto “Um trabalho estranho”, incluindo a apresentação de diversos trechos que parecem demonstrar a intenção do autor de criticar a letargia da sua geração. A seção final conclui o trabalho.

A crítica social na obra de Kenzaburō Ōe

Kenzaburō Ōe nasceu em 1935, em Uchiko (内子町), uma pequena cidade situada na província de Ehime (愛媛県), na ilha de Shikoku (四国). Suas obras literárias exploram grande amplitude de temas, embora estejam mais centralmente focadas em questões sociais e humanitárias, tais como as vítimas do bombardeio atômico de Hiroshima, as lutas da população de Okinawa e os desafios das pessoas com necessidades especiais (Fay). Parte significativa das obras de Ōe “reflete sua profunda ansiedade em relação à guerra nuclear e seu comprometimento com a paz, o meio ambiente e a justiça social” (Cameron, “Starting”).

O período em que Ōe cursava literatura na Universidade de Tóquio corresponde ao momento em que os escritores existencialistas estavam em seu auge, e o autor foi fortemente influenciado pela literatura francesa moderna, principalmente por Jean-Paul Sartre, sobre quem escreveu seu trabalho de graduação. Ōe também dedicou-se à leitura de autores norteamericanos como William Faulkner, Saul Bellow e o existencialista Norman Mailer, além de escritores japoneses que surgiram logo após o fim da guerra

(Yoshida, 80; Treat, 101; Bradbury, Cohn e Wilson, 135). Portanto, pode-se observar considerável influência da literatura existencialista em suas obras, sobretudo em suas primeiras produções literárias. O próprio Ōe reconhece grande inspiração de Sartre em suas obras iniciais, tais como *O orgulho dos mortos* (*Shisha no ogori* 死者の奢), *A captura* (*shiiku* 飼育) e “Um trabalho estranho” (Sakurai 372-373).

O existencialismo de Sartre é marcado pela ideia de que o homem possui total liberdade e, por essa razão, vive em um mundo no qual os valores não são preexistentes, mas criados a partir de suas próprias opções. O homem é assim visto como o responsável pelas suas decisões e pela criação de seus próprios valores e propósitos, o que gera uma sensação de constante angústia em função da sua natureza mortal e da consciência da sua capacidade latente de alterar o rumo de sua história (Hardré 541-542; Kohnp 395). Na literatura, a influência do existencialismo é observada em obras cujo enfoque se encontra em protagonistas que se deparam com os resultados de suas escolhas ou devem prestar contas de suas decisões. A angústia do personagem central é um tema recorrente desse tipo de literatura e constituem também traços marcantes os sentimentos de perda, fracasso, alienação, solidão, desespero e monotonia (Waters 87-88, 92).

Sakurai (372) atribui a afinidade entre Sartre e Ōe ao fato de ambos terem vivenciado em seus países a desolação de uma sociedade devastada pela guerra e ocupada por forças inimigas. Loughman (38) enfatiza a presença da sensação de alienação do período pós-guerra em diversos personagens das primeiras obras de Ōe. Em *Dezessete* (*Sevuntin* セヴンティーン) e *Arranque os brotos, atire nas crianças* (*Memushiri kouchi* 芽むしり仔撃ち), os protagonistas mostram-se como jovens que vivem em um ambiente turbulento, na busca de uma identidade. Eles sentem-se abandonados e possuem um grande pavor da morte. Loughman (38) afirma que esse temor é um reflexo da consciência da ausência de um criador e de que a morte representa o fim absoluto.

Em relação à ficção, as obras de Kenzaburō Ōe encontram-se centradas em dois temas principais. O primeiro diz respeito às dificuldades enfrentadas por pais de filhos com necessidades especiais, tais como os romances *Uma Questão Pessoal* (*kojintekina taiken* 個人的な体験), publicado em 1964, e *Dias Tranquilos* (*shizukana seikatsu* 静かな生活), publicado em 1990. Embora esses livros não sejam autobiográficos, eles estão conectados à

experiência pessoal de Ōe de criar um filho com deficiência. No momento de seu nascimento, Hikari, o filho mais velho de Ōe, foi diagnosticado com encefalocele, ou hérnia cerebral, e os médicos aconselharam os pais a não manterem a criança com vida. Ōe e sua esposa sabiam que a criança enfrentaria diversos desafios físicos e sociais durante a sua vida, mas optaram por mantê-lo vivo. Apesar de ter sofrido atraso em seu desenvolvimento, ser portador de autismo, além de ter limitações de comunicação e deficiências visuais, Hikari tornou-se um famoso compositor (Cameron, “Kenzaburō” 31-32; Fay).

O segundo tema recorrente nas obras de ficção de Kenzaburō Ōe é o confronto entre os valores e mitos tradicionais japoneses e a sociedade moderna do período pós-guerra, como é o caso do livro *O grito silencioso* (*Man'en Gannen no Futtoboru* 万延元年のフットボール), publicado em 1967. Em obras dessa categoria, Ōe revisita mitos e contos folclóricos de sua infância e normalmente retrata um “narrador forçado a examinar ilusões por ele mesmo criadas para possibilitar a vida em comunidade” (Fay). Tais romances também se encontram profundamente enraizados no conflito de valores vivenciado por Ōe durante sua vida. Como nasceu em uma pequena vila, Ōe frequentemente ouvia sobre a natureza divina do imperador do Japão (Sakurai 370). Não obstante, sua experiência como estudante no período pós-guerra e seu envolvimento com questões políticas, especialmente em relação à derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e o bombardeio de Hiroshima, transformou-o em um indivíduo bastante crítico em relação ao governo japonês. Conforme afirma Sakurai (370), Ōe iniciou o ensino médio vinte meses após o fim da guerra e foi um dos primeiros alunos a estudar sob o currículo desenvolvido por especialistas provenientes dos Estados Unidos durante o período da ocupação, destinado a rejeitar princípios tradicionais japoneses e doutrinar os alunos no sistema de valores norte-americanos. Como consequência, Ōe se tornou um grande defensor da democracia e da nova constituição japonesa, que se mostrava pacifista e retirava do Japão o direito de possuir um exército. Nessa nova era, Ōe mostrou-se como ativo defensor de direitos humanos, participando de movimentos humanitários, manifestações nas ruas e até mesmo greves de fome.

Em função desses conflitos durante sua infância e adolescência, que marcam sobremaneira parte de sua vida literária, Ōe sempre se mostrou bastante crítico em relação ao Japão. Por exemplo, apesar de ter recebido

o prêmio Nobel de literatura em 1994, o escritor rejeitou a condecoração japonesa Ordem da Cultura (*Bunka kunshō* 文化勲章), que é conferida pessoalmente pelo imperador e constitui a mais alta homenagem no país. Ōe frequentemente condenava as ações hostis de seu país durante a guerra em relação aos países vizinhos. Conforme assevera Barshay (3), a experiência japonesa na guerra deixou cicatrizes não somente nas vítimas do bombardeio atômico em Hiroshima, mas também em diversas nações asiáticas que sofreram com a expansão geopolítica do país no ímpeto da busca da hegemonia regional. Consciente dessas questões, Ōe afirma, em seu discurso de recebimento do prêmio Nobel, que achava difícil encontrar justificativas para dissertar sobre o Japão como uma nação bela e achava mais correto falar sobre o Japão como a nação da ambiguidade (Barshay 3). Conforme afirma o próprio Ōe (“Japan” 339) em seu discurso, a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial foi uma oportunidade para que o país tentasse renascer a partir de uma situação de grande miséria e sofrimento, retratada pela “escola pós-guerra”¹ dos escritores japoneses. O amparo moral para os japoneses que desejavam esse renascimento era a ideia da democracia e a determinação de jamais travar uma guerra novamente. Entretanto, Ōe enfatiza que, de modo paradoxal, as pessoas e o estado japonês que se sustentavam em tal amparo moral não poderiam ser considerados inocentes, pois estavam manchados por seu passado histórico como invasores de países asiáticos.

Já com relação à categoria de não ficção, Kenzaburō Ōe é conhecido pelo ensaio intitulado *Notas sobre Hiroshima* (*Hiroshima nōto* ヒロシマ・ノート), publicado em 1965. Ōe considera que sua experiência em Hiroshima se encontra intrinsecamente relacionada às complicações após o nascimento de Hikari. Foi exatamente no período em que estava se esforçando para manter seu filho vivo apesar do problema cerebral, que Ōe participou de uma conferência em Hiroshima, centrada em questões políticas concernentes a armas nucleares. O autor ficou extremamente desapontado com discussões a respeito de “armamentos nucleares limpos” e “armas da justiça”, e decidiu não mais participar da conferência. Com a finalidade de criar um ponto

1 A escola pós-guerra de escritores (*sengohasakka* 戦後派作家) foi um movimento de autores japoneses que procurou descartar tradições obsoletas e explorar novas ideias e técnicas de modo a alinhar a literatura japonesa a tendências mundiais contemporâneas. Embora Ōe não tenha feito parte desse movimento, uma vez que iniciou sua carreira depois que a escola havia perdido seu ímpeto, o autor teve êxito em atingir os principais ideais dela (Sakurai 370).

de vista independente no tocante à questão, ele decidiu visitar um hospital dedicado ao tratamento de vítimas da bomba nuclear. No hospital, entrevistou diversas vítimas do incidente em Hiroshima, incluindo um médico que se feriu durante o bombardeio. *Notas de Hiroshima* é um ensaio que resultou dessa experiência (Cameron, “Starting”).

No que diz respeito ao estilo, a literatura de Ōe pode ser considerada como oposta à de autores como Yasunari Kawabata (川端康成 1899-1972), também vencedor de um prêmio Nobel no ano de 1968. Kawabata era defensor da corrente do neossensorialismo (*shinkankakuha* 新感覚派) e seu estilo é caracterizado por uma forte subjetividade, no sentido de que os leitores precisam abordar suas obras por intermédio de seus sentidos, ou seja, conferindo especial atenção a alterações de sentimentos e humores nos personagens durante o desenvolvimento da narrativa. Ōe, por outro lado, possui um estilo mais direto e objetivo, e o leitor deve estar mais atento a extrair as implicações políticas e sociais de suas obras. Não obstante, no que tange à temática de seus livros, o apoio a causas humanitárias, suas atitudes com relação à democracia e suas críticas contra o nacionalismo japonês e a adoração ao imperador, Ōe posiciona-se em situação de antagonismo direto ao escritor Yukio Mishima (三島由紀夫 1925-1970). De fato, o ativismo nacionalista de Mishima, que confluía para o seu ritual de suicídio como tentativa de restituir o poder ao imperador do Japão, demonstra o quão conflitante era a visão desses dois importantes literários japoneses (Sakurai 370-371).

“Um trabalho estranho”: estereótipos da letargia da juventude no pós-guerra

“Um trabalho estranho” foi o primeiro conto publicado por Ōe e narra a história de um grupo de estudantes universitários que aceita um trabalho temporário de abater 150 cães previamente utilizados em experimentos por um hospital. O conto recebeu um prêmio do Jornal da Universidade de Tóquio (*Tokyo daigaku shinbun* 東京大学新聞), no qual foi publicado em 1957 (Sakurai 372; Ono 86).

Os estudantes universitários do conto foram contratados temporariamente, de uma forma clandestina, para exterminar os cachorros. A história possui cinco personagens sem nome: o protagonista que narra a história em primeira

pessoa, um exterminador profissional de cães (犬殺し), um estudante de uma faculdade particular (私大生), uma estudante do sexo feminino (女子学生) e um personagem conhecido unicamente como “o homem” (男), que explica o trabalho aos estudantes e para quem as carcaças dos cachorros mortos são entregues. Os cães estavam abrigados em um galpão atrás do hospital, e o trabalho do narrador-protagonista era trazê-los um a um para uma área cercada na qual seriam abatidos pelo exterminador de cães. Além de matar os cachorros, o exterminador também retirava suas peles. O estudante da faculdade particular era responsável por entregar a carcaça dos animais ao “homem”, e a estudante era encarregada de se livrar da pele dos animais (Õe, “kimyō” 253).

Desde o primeiro dia de trabalho, o protagonista repara na passividade dos cachorros. Ele pondera se tais animais, por terem sido mantidos por muito tempo em um galpão, cada um amarrado a uma estaca, teriam se acostumado com a situação e perdido toda a sua hostilidade. “Mesmo se eu entrar na cerca”, afirma o protagonista, “eles não latem”² (Õe, “kimyō” 253). Essa passagem do conto já revela, ainda que de uma forma sutil, uma das alegorias utilizadas por Õe no conto, que seria ilustrar a apatia dos estudantes universitários japoneses no período pós-guerra, por intermédio da descrição da passividade e da falta de hostilidade dos cães que aguardavam o momento do abate. Conforme assevera Sterngold, enquanto “olha para os animais amontoados”, o protagonista “os compara com estudantes universitários japoneses”. O seguinte excerto do conto ilustra essa comparação de uma forma mais direta:

Os cachorros estavam completamente misturados. Havia quase todos os tipos de cachorros híbridos. Entretanto, de certa forma, eles pareciam semelhantes [...]. E eu me perguntava por que eles se pareciam tanto. Seria por que todos eram de raça inferior e magricelos? Seria por que estavam todos amarrados a estacas e tinham perdido completamente a sua hostilidade? Certamente era isso. E pode ser que o mesmo acabe ocorrendo também conosco. Ao perder completamente a nossa hostilidade e compartilhar a nossa apatia, nos tornávamos cada vez mais parecidos uns aos outros e renunciávamos

2 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:
僕が塙の中へ入って行っても吠えなかった。

a nossa individualidade: esse era o retrato de nós, ambíguos, estudantes japoneses.³ (Ôe, “kimyô” 253-254)

Uma outra passagem de “Um trabalho estranho” também parece aludir à letargia dos estudantes universitários japoneses. O protagonista relata possuir vinte anos e afirma se sentir extremamente cansado e incapaz de nutrir entusiasmo por qualquer coisa. Enfatiza também sua incapacidade de alimentar raiva por um longo período e conclui que provavelmente essa seja a razão pela qual ele não tinha interesse em política nem tampouco vigor para se unir a movimentos estudantis:

Eu não tinha o costume de sentir ódio profundo. Além do fato de me sentir cansado diariamente, também não conseguia alimentar ódio em relação à crueldade do exterminador de cães. No momento que alimentava algum ódio, esse sentimento logo sumia. Eu não conseguia participar dos movimentos estudantis dos meus amigos. É certo que eu não me interessava em política, mas, no fim das contas, eu não participava porque não conseguia alimentar uma ira de forma contínua. Às vezes, eu procurava ver se conseguia me sentir bastante irritado, mas sempre o esforço para revigorar a ira me cansava demais.⁴ (Ôe, “kimyô” 254)

Conforme já destacado, os personagens no conto não possuem nome, o que parece ser outro artifício para mostrar que eles representam a geração de Ôe. Nesse sentido, os personagens também se assemelham aos cães

3 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:

犬たちは極めて雑然としていた。ほとんどあらゆる種類の犬の雑種がいた。しかし、それらの犬は互いにひどく似かよっていた[...]。どこが似ているのだろうか、と僕は思った。全部、けつな雑種で痩せているというところか。杭につながれて敵意をすっかりなくしているというところか。きっとそうだろうな。僕らだってそういうことになるかもしれないぞ。すっかり敵意をなくして無気力につながれている、互いに似かよって、個性をなくした、あいまいな僕ら、僕ら日本の学生。

4 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:

僕はあまり激しい怒りを感じない習慣になっていた。僕の疲れは日常的だったし、犬殺しの卑劣さに対しても怒りはふくれあがらなかった。怒りは育ちかけ、すぐ萎えた。僕は友人たちの学生運動に参加することができなかった。それは政治に興味をもたないこともあるが、結局、持続的な怒りを僕が持ちえなくなっているせいだった。僕はそのことを時々、ひどく苛立たい感情で思ってみるが、怒りを回復するためにはいつも疲れすぎていた。

do conto: cada um possui suas próprias características físicas, mas são equivalentes em sua letargia e passividade. Ademais, o uso de personagens sem nomes também simboliza a ausência de ideais, realizações e aspirações futuras dessa geração. Na verdade, Montes ao analisar outra obra de Ōe, *A captura* (*Shiiku* 飼育), tece comentário análogo, afirmando que, ao não dar nome aos personagens, o autor “evidentemente não quis criar pessoas ‘de carne e osso’, mas sim arquétipos ou símbolos que abarcam um terreno maior que o indivíduo” (249).

Ono afirma que Ōe, em suas primeiras obras, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, combina alguns aspectos de sua própria vida com o sofrimento dos protagonistas, que não conseguem se tornar adultos (85-86). Entretanto, não parece adequado considerar tais obras como autobiográficas, uma vez que Ōe dificilmente poderia ser identificado com um dos personagens centrais de seus contos, que se mostram frequentemente imaturos. Na verdade, vários desses protagonistas sentem-se “torturados pela incapacidade de se transformarem em pessoas maduras na sociedade japonesa do período pós-guerra” (Ono 85), e, portanto, pode-se dizer que Ōe tende a projetar as principais características da geração pós-guerra nos protagonistas de suas histórias. Dessa forma, Ōe utiliza-se da história desses personagens centrais como “alegorias irônicas para explicar a sociedade pós-guerra japonesa” (Ono 86).

Um outro conto de Ōe, também publicado em 1957 e que possui uma temática semelhante à história “Um trabalho estranho”, objeto do presente estudo, é “O orgulho dos mortos”. Assim como “Um trabalho estranho”, “O orgulho dos mortos” é narrado em primeira pessoa, o que tende a revelar o intuito de Ōe de retratar a sensação de impotência de sua geração. O enredo de “O orgulho dos mortos” possui certa semelhança com “Um trabalho estranho”, pois, enquanto neste o protagonista possui o trabalho de se livrar de corpos de animais, naquele o personagem central lida com corpos de seres humanos. Ono sustenta que, em “O orgulho dos mortos”, “os seres humanos mortos no tanque de água são superiores [ao protagonista] tanto em termos de maturidade física quanto em termos do sentimento de realismo em relação à vida e à morte” (88). Nathan destaca que os protagonistas das primeiras obras escritas por Ōe foram expulsos da segurança da infância para um mundo que não guardava qualquer relação com o passado (xv). Os valores sob os quais foram educados viam-se repentinamente dilacerados

com o término da guerra, de forma análoga à destruição de Hiroshima e Nagasaki. Assim, tais personagens confrontavam-se no mundo pós-guerra com “um vazio gigantesco, uma enervação, um silêncio terrível que se assemelha à eternidade que sucede a morte” (Nathan, xv).

Um assunto recorrente em “Um trabalho estranho” é a reação dos personagens em relação à maneira utilizada pelo exterminador de cães para matar os animais. Ele os abatia desferindo um forte golpe com um bastão e, logo após, fazendo um corte em sua garganta, de forma que o sangue do animal escorresse em um balde (Ôe, “kimyō” 254). O protagonista, apesar de reconhecer que aquele método era um tanto quanto cruel ou vil (*hiretsu* 卑劣), sentia que não deveria criticá-lo. Isso porque, para o protagonista, aquela crueldade era algo que um indivíduo precisa desenvolver para conseguir lidar com trabalhos extremos como aquele. Além disso, conforme já destacado, o protagonista não conseguia alimentar um sentimento de ira por muito tempo, razão pela qual não era capaz de guardar um forte rancor contra o exterminador de cães (Ôe, “kimyō” 254).

É interessante assinalar que o exterminador de cães, em determinado momento do conto, compartilha com o protagonista que certa vez alguém o havia aconselhado a utilizar-se de veneno para abater os cachorros. O exterminador, no entanto, afirma que ele jamais faria algo desse tipo, primeiramente porque não gostava da ideia de dar veneno aos cães e depois sentar-se confortavelmente tomando chá, esperando que morressem. Ele acredita que a forma correta de abater os animais é ficar defronte ao cachorro e desferir um golpe fatal com um bastão. O exterminador acrescenta que ele utiliza o mesmo bastão para abater os animais desde criança. Uma segunda razão apresentada pelo personagem para não envenenar os cães é que o uso de veneno faz o corpo dos animais dissipar um odor desagradável. Finalmente, o exterminador afirma que ele simplesmente gosta demais de cachorros para matá-los usando veneno (Ôe, “kimyō” 254-255). Essas afirmações demonstram não só que o exterminador de cachorros seguia um rígido código profissional de conduta, mas também que ele de fato gostava dos animais, ainda que o seu trabalho fosse abatê-los.

Outra passagem do conto que demonstra o afeto do exterminador de cães pelos animais é quando ele trava uma discussão com um funcionário do hospital sobre quem seria responsável por alimentá-los nos dois dias que antecediam o abate. O exterminador se mostra extremamente irritado

quando descobre que não havia ninguém responsável por alimentar os cães e afirma que isso era uma grande crueldade. “Vocês vão deixá-los morrer de fome?”, questiona irritadamente o exterminador (Õe, “kimyō” 256).⁵ O exterminador então solicita ao funcionário do hospital que lhe dê restos de comida do hospital, para que ele mesmo possa preparar a ração dos animais.

A estudante considera o modo de pensar do exterminador de cães como a externalização em sua vida profissional da consciência de uma tradição ou cultura específica do seu tipo de trabalho. Ela afirma que, no caso do trabalho de artesãos, a cultura é externalizada pelas suas técnicas e objetos que elaboram e se encontra relacionada ao seu estilo de vida. Os artesãos, entretanto, constituem um exemplo de uma cultura que é aceita e considerada bela pela sociedade. Não obstante, a estudante assevera que outras profissões, apesar de lidarem com atividades consideradas sujas, maculadas ou inferiores pela sociedade, também possuem consciência de uma cultura própria, como é o caso da profissão do exterminador de cães, ou mesmo de prostitutas. A estudante acrescenta que, ao aceitar aquele trabalho temporário, também ela e os outros estudantes ficaram completamente imersos naquela cultura (Õe, “kimyō” 255). Esse argumento apresentado pela estudante também revela a influência da filosofia existencialista no conto, pois ressalta o caráter empírico e o papel da experiência do indivíduo na construção de seus valores, ao enfatizar que o exterminador de cães consolidou seu código de conduta a partir da sua escolha de vida e de sua atuação profissional.

Para o estudante da faculdade particular, por outro lado, a maneira utilizada pelo exterminador de cães para abater os animais era muito cruel e revoltante. No decorrer do conto, o estudante tem vários desentendimentos com o exterminador de cães, incluindo na passagem anteriormente referida acerca da falta de alimentos para os cachorros que seriam abatidos. O estudante afirma que o exterminador estava sendo extremamente vil por querer alimentar os animais que seriam mortos. Para o estudante, parecia que o exterminador estava tentando amansar os cães que em breve seriam por ele abatidos. É interessante observar, entretanto, que, para o exterminador de cães, a crueldade estava em deixar os cães passarem fome nos dois dias anteriores ao seu abate. Conforme já apontado, o exterminador afirmava gostar demais de cães para deixá-los sem comida (Õe, “kimyō” 256).

5 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:
飢えさせておくのか、と苛立って犬殺しはいった。

Por diversas vezes, o estudante também externaliza a sua discordância em relação à forma como o exterminador lida com os animais e reclama com frequência das condições adversas nas quais eram mantidos. “Nós podemos ver além dessas paredes”, diz o estudante referindo-se às paredes do galpão, “mas os cães não podem, estão apenas aguardando para serem abatidos por aquele sujeito” (Ōe, “kimyō” 257).⁶ Em função de comentários como esse, a estudante acaba por chamá-lo, em um tom ligeiramente depreciativo, de “humanista”, conforme diálogo transcrito adiante nesta seção.

As reações e opiniões a respeito da forma como o exterminador de cães mata os animais revela o traço psicológico predominante de cada um dos personagens. O exterminador de cães parece mostrar-se confiante e seguro de que desempenha seu trabalho da forma adequada e, portanto, acredita ser um bom profissional. Ele segue uma ética profissional rígida e possui um forte senso de responsabilidade e integridade. Além disso, apesar da natureza cruel da sua profissão, ele de fato realiza o seu trabalho de uma forma eficaz. Na verdade, parece um contrassenso constatar que o exterminador de cães, apesar de ser o responsável por sacrificar os animais, é o único personagem que realmente se importa com eles. Em um conto que retrata cachorros sendo sacrificados, é interessante observar que o personagem responsável por matar os animais não é retratado como uma pessoa vil.

O protagonista, por outro lado, mostra-se como um indivíduo de natureza letárgica, que, apesar de não ser indiferente aos problemas das outras pessoas, não tem energia e vigor suficientes para participar de movimentos sociais e defender ideais. Na verdade, é questionável até mesmo se ele possui algum ideal ou posicionamento político. O protagonista parece estar dominado por um forte sentimento de apatia em relação à vida. Essa sua característica psicológica pode ser inferida pela sua opinião no que tange à forma utilizada pelo exterminador de cães para matar os animais, em um excerto do conto anteriormente transcrito. Inicialmente, o protagonista considera tal maneira de abater os animais como cruel, mas ele decide não criticá-la por não ter a capacidade de nutrir e manter sua raiva. Conforme ele próprio afirma, no momento que tentava alimentar alguma raiva, esse sentimento logo se dissipava (Ōe, “kimyō” 254).

6 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:
僕は壁の向こうを見ることができる。あいつたちには見えない。そしてあいつたちは殺されるのを待っているんだ。

É interessante ressaltar, entretanto, que, ao final do conto, o protagonista age de forma proativa para abater um dos cães, uma ação iniciada pelo estudante da faculdade particular, mas que ele não teve a capacidade de concluir. Essa passagem, transcrita mais à frente neste estudo, tende a demonstrar que o protagonista não era emocionalmente entorpecido por completo e que possuía energia para superar sua empatia em relação à vida. Isso parece demonstrar a existência de um vestígio de esperança de que o protagonista possa vir a se tornar uma pessoa mais entusiasmada e socialmente ativa. Pode-se sustentar que essa foi também uma forma encontrada por Ōe para demonstrar que ele ainda tinha esperanças em relação à juventude japonesa do período pós-guerra, apesar de considerá-la apática e letárgica.

Já a estudante parece ter uma visão pessimista e negativa em relação ao mundo e, conforme assinalado pelo narrador-protagonista, é uma pessoa que não sorri frequentemente. Essa característica da estudante foi por ela mesma confirmada, no diálogo a seguir:

“Você não sorri frequentemente, não é?” Disse eu.

“É. Pessoas com a minha personalidade não costumam sorrir muito. Quando eu era criança já não sorria. Então, às vezes, eu sinto que até me esqueci como é que se sorri [...]”⁷ (Ōe, “kimyō” 255-256)

Pode-se argumentar que a estudante funciona como a voz da razão no conto. Conforme já assinalado, ela é a personagem que pondera sobre os motivos que levavam o exterminador de cães a utilizar um método cruel para abater os animais. Além disso, ela demonstra compreender a lógica por trás do comportamento de cada um dos personagens e apresenta explicações objetivas para seus comportamentos, personalidades e modos de pensar. O fato de que ela é uma pessoa triste e pessimista parece ter sido uma maneira criada por Ōe para aventar uma outra questão social, a saber: aqueles capazes de compreender o funcionamento da sociedade e de analisar de forma objetiva o ambiente social e político em que vivem acabam se tornando pessoas melancólicas, taciturnas e pessimistas. Dessa forma, até mesmo

7 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:

君はあまり笑わないね、と僕はいった。
ええ、私のような性格だと笑うことはあまりないのよ。子供の時だって笑わなかったわ。それで、時々、笑いかたを忘れたような気がするよね [...].

aqueles com capacidade de discernimento tornam-se apáticos e não fazem nada para implementar mudanças no meio social.

O estudante da faculdade particular, por sua vez, frequentemente discute verbalmente com o exterminador de cães, especialmente em relação ao modo por ele utilizado para matar os animais, que o estudante considera ser muito cruel. Ele sempre está irritado com o trabalho e várias vezes reclama da condição na qual os cães são mantidos e da maneira como são tratados. Ele talvez possa ser considerado um “humanista”, como afirma a estudante, mas, às vezes, não está claro se ele realmente está preocupado com a condição dos animais ou simplesmente incomodado com o trabalho desagradável e insalubre que tem de desempenhar. Essa irritação com o trabalho fica evidente quando afirma que o sangue dos cães está tão encrustado em suas unhas que não consegue removê-lo e que, mesmo esfregando o sabão com muita força, o mau cheiro dos cães não desaparece (Ôe, “kimyô” 258).⁸ Por outro lado, em muitos diálogos, observa-se um tom exageradamente altruísta, como na conversa com a estudante em que é chamado de “humanista”:

“Foi um erro você ter aceitado este trabalho”, disse a estudante.

“Isso não é verdade”, disse o estudante da faculdade particular ficando ainda mais irritado. “Mesmo que eu não aceitasse este trabalho, o homem que o fizesse ficaria com o sangue dos cães tão encrustado em suas unhas que não conseguiria removê-lo e teria em seu corpo um vívido odor fétido. Isso para mim seria insuportável”.

“Você é um humanista, não é?”, disse a estudante com uma voz insípida.

O estudante abaixou seus olhos injetados de sangue e calou-se.⁹ (Ôe, “kimyô” 257-258)

8 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:
爪の間に犬の血がこびりついていてとれないんだ。それに石鹸でどんなにこすっても犬の臭いがとれない。

9 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:
あなたがこの仕事を引き受けたのは失敗ね、女子学生がいった。
そんなことじゃないんだ、とますます苛立って私大生はいった。僕が引受けなかったとしても僕の代わりにこの仕事をやる男の爪にはやはり犬の血がこびりついて離れないし、そいつの身体中は生なましく臭うんだ。僕はそれがやりきれないんだ。
あなたはユマニストね、と味気ない声で女子学生はいった。
私大生は血走った目を伏せて黙っていた。

Um incidente ao fim do conto tende a ilustrar de forma adequada os traços psicológicos do protagonista, do exterminador de cães e do estudante da faculdade particular. Nessa passagem, o exterminador de cães está prestes a matar um grande cachorro e, para torná-lo mais dócil, age de uma forma que é vista pelo estudante da faculdade privada como sendo extremamente vil. Os dois começam a discutir verbalmente, e o exterminador afirma que o estudante sempre reclamava muito, mas ainda não havia abatido nenhum animal. Indignado, o estudante pega o bastão e desfere um golpe na cabeça do cão. Apesar de ficar severamente ferido, o cachorro não morre com aquele golpe. Nesse momento, o exterminador pressiona o estudante a finalizar o trabalho: “Ei, mate logo o cão” grita o exterminador com uma voz tomada pela ira, ‘não faça o animal sofrer’” (Ōe, “kimyō” 259).¹⁰ O estudante, entretanto, começa a tremer e não é capaz de abater por completo o animal. É o protagonista que arrebatava o bastão das mãos do estudante e desfere o golpe mortal no cachorro. Apesar do ocorrido, o estudante logo volta a reclamar, reprovando a atitude do protagonista e acusando-o de atacar um animal inofensivo, que já era incapaz de oferecer qualquer ameaça:

“Você fez algo terrível”, disse o estudante da faculdade particular.

“O quê?”

“Você é um covarde. Esse cachorro já não oferecia qualquer ameaça, estava completamente enfraquecido”.

O ódio subiu à minha garganta. Porém, eu dei as costas e retirei a coleira do pescoço do cachorro. Eu não tinha nenhum interesse pelo estudante da faculdade particular.¹¹ (Ōe, “kimyō” 259)

Ōe parece usar o estudante da faculdade particular para tecer mais críticas às atitudes da juventude japoneses no período pós-guerra. É certo que tal personagem possui, até certo ponto, um senso de humanitarismo

10 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:

おい、やっつけろ、と犬殺しが怒りをふくんだ声で叫んだ。犬を苦しめるな。

11 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação:

君はひどいことをする、と私大生が言った。

え？

君は卑怯だ。あの犬は無抵抗で、弱りきっていた。怒りが僕の喉をつまらせた。しかし僕は後を向き、犬の首から運び紐を外した。僕は私大生に興味を持っていなかった。

e parece estar procurando um ideal a seguir. Não obstante, ele mostra-se extremamente ingênuo e suas convicções não parecem adequar-se ao mundo real. Assim, apesar de possuir boas intenções, ele parece não entender que seu modo de pensar é utópico em relação às reais condições da sociedade.

Na verdade, o discurso do estudante contra a crueldade do exterminador de cães assemelha-se ao preconceito sustentado pela sociedade medieval japonesa contra um grupo marginalizado denominado *eta* (穢多). Esse preconceito já era observado em eras anteriores da história japonesa, mas mostra-se mais explícito no período Edo (1603-1868), no qual foi instituído pelo governo Tokugawa um rigoroso sistema de classes que impedia a ascensão ou mudança de classes. O sistema era composto por quatro classes, sendo que a dominante era a dos samurais, seguida sucessivamente pela dos camponeses, dos artesãos e, finalmente, dos comerciantes. Havia, ainda, grupos que estavam acima de tal sistema, representados por monges budistas e xintoístas, o imperador e a família imperial, além dos xoguns da família Tokugawa, bem como grupos situados abaixo desse sistema de classes, incluindo profissionais do entretenimento e indivíduos que lidavam com atividades consideradas impuras, como sacrificar animais e lidar com suas carcaças. O grupo *eta* era constituído por párias que tinham como uma de suas principais atividades a remoção da pele de animais que seria utilizada em outras atividades produtivas e mercantis. Eram, portanto, indivíduos que desempenhavam um trabalho relevante para a sociedade, pois davam uma destinação para a carcaça dos animais abatidos e extraíam a pele que seria usada na produção de diversos produtos de couro, mas que ainda assim eram marginalizados e alvos de preconceito (Sorte Junior 233-234). O estudante da faculdade particular apresentava um comportamento semelhante, pois ele aceitou aquele trabalho temporário e pretendia receber uma remuneração para executá-lo, mas mesmo assim insistia em criticar a maneira como o exterminador de cães abatia os animais, sem apresentar qualquer solução alternativa. O fato de que Ôe também aborda a questão de grupos marginalizados no Japão em suas obras e a escolha de uma história de um exterminador de cães que retira a pele dos animais e lida com suas carcaças como tema do conto tendem a apontar uma provável alusão ao grupo *eta* do Japão medieval.

Por fim, cumpre destacar a influência do existencialismo, comum nas obras iniciais de Ôe, em “Um trabalho estranho”. Inicialmente, observa-se

que há ênfase na responsabilidade dos seres humanos na construção de seus próprios valores. Conforme já destacado, tal processo de construção de valores é ilustrada de forma mais evidente pelo exterminador de cães, que possui um rígido código de ética profissional desenvolvido por anos de experiência em sua atividade.

O enfrentamento dos personagens com o resultado de suas próprias escolhas também é um tema recorrente na literatura existencial. No conto, ele é retratado pela dificuldade do estudante da faculdade particular de levar a cabo sua decisão de realizar aquele trabalho e colocar em prática os valores humanitários que defendia verbalmente. É o caso do incidente ao fim do conto, no qual o estudante da faculdade particular se mostra incapaz de desferir o golpe final no cão agonizante, que enfatiza o teste ao qual são submetidos os seres humanos de tomar suas escolhas e por elas responderem. Além disso, cumpre enfatizar que, apesar de terem executado um trabalho insalubre, desgastante e penoso, por razões alheias à sua vontade e ao seu controle, nenhum dos personagens foi remunerado ao final do conto e nem possuíam vias para se insurgir contra o não pagamento, dada a natureza clandestina da tarefa. Esse fato também coloca em evidência o confronto das pessoas com o resultado das próprias decisões.

Percebe-se, ainda, a presença do caráter existencialista em “Um trabalho estranho” em função do conflito com o outro, observado na interação entre os personagens. Ao enfatizar a liberdade de cada indivíduo em criar seus próprios valores e códigos de conduta, o existencialismo também destaca o choque inevitável ante a consciência da existência de outros seres humanos, que também possuem liberdade de tomar suas decisões e desenvolver seus arcabouços valorativos pessoais. Trata-se, portanto, de um conflito entre liberdades (Hardré 540-541). No conto, essa questão mostra-se mais evidente na interação entre o estudante da faculdade particular e os demais personagens. A discrepância entre os valores por ele pregados e aqueles defendidos pelo exterminador de cães desencadeia diversos choques entre esses dois personagens ao longo do conto. Também se observa esse conflito nos diálogos travados pelo estudante da faculdade particular com o narrador-protagonista, que se mostrava indiferente e desinteressado, e com a estudante, que possuía uma posição mais pragmática e racional.

Conclusão

Este artigo discutiu o conto “Um trabalho estranho”, de Kenzaburō Ōe, demonstrando que o autor se utiliza de uma história sobre o abate de cachorros anteriormente usados para experimentos em um hospital para fazer uma alegoria à letargia e à falta de engajamento social e político da juventude japonesa do período pós-guerra. O conto foi publicado em 1957, quando o escritor possuía 22 anos e estudava literatura francesa na Universidade de Tóquio (Sakurai 372). É possível concluir, portanto, que Ōe tece críticas à sua geração, por intermédio da história em apreço.

De fato, a geração pós-guerra no Japão foi obrigada a se confrontar com inúmeros ideais conflitantes, especialmente em relação a premissas básicas nas quais se fundamentou a sociedade japonesa do período Meiji (1868-1912). O Japão foi derrotado na Segunda Guerra Mundial, a autoridade do imperador foi consideravelmente reduzida, e os Estados Unidos impuseram uma série de restrições e mudanças políticas no país durante o período de ocupação. Conforme já mencionado, o próprio Ōe foi criado desde criança com a imagem da supremacia do imperador e observou a destruição de todos esses ideais após a derrota do Japão na guerra. A juventude japonesa desse período, portanto, viveu em um país que subitamente rejeitou seus valores tradicionais e estava procurando encontrar novos.

A maioria dos personagens no conto tende a refletir os diferentes impactos que as mudanças sociais e políticas acarretaram na população japonesa. O protagonista mostra-se apático e sem interesse por qualquer questão política. Ele é um exemplo dos estudantes aos quais se refere no início do conto, que se assemelham aos 150 cães que esperavam o abate, por já haverem perdido por completo a sua hostilidade. A estudante, por sua vez, é extremamente racional e capaz de compreender o raciocínio e comportamento dos demais personagens, mas é uma pessoa triste e melancólica. Ela representa, portanto, parte da sociedade que possui uma visão aprofundada do cenário político-social, mas desenvolveu uma visão pessimista sobre as possibilidades de mudanças futuras. Já o estudante da faculdade privada simboliza as pessoas que estão em busca de ideais, mas não têm a coragem de colocá-los em prática ou simplesmente nutrem um pensamento ingênuo e utópico de que a realidade pode se moldar às suas próprias convicções. Também é possível sustentar que o estudante ilustra a hipocrisia na sociedade, uma vez que seu

discurso frequentemente reflete aquilo que é considerado correto e justo, mas sua retórica diverge grandemente de suas ações concretas.

O exterminador de cães é de certa forma diferente dos demais personagens por não ser um estudante e por não ser um trabalhador temporário nessa linha de trabalho, já que era um profissional veterano nessa atividade. Ele é mais velho que os demais e pode-se inferir, pelas suas afirmações, que já vem desempenhando tal trabalho há anos. Por essa razão, ele parece ter desenvolvido um código de ética profissional rígido e possuir, conforme salienta a estudante, uma consciência da cultura do seu tipo de trabalho, que define a forma adequada de desempenhá-lo. Portanto, o exterminador de cães simboliza as pessoas na sociedade que trabalham para o seu próprio sustento e já não realizam considerações profundas sobre questões filosóficas relacionadas às suas atividades laborais. Observa-se que o trabalho desempenhado pelo exterminador de cães era de fato necessário, uma vez que o hospital efetivamente precisava eliminar os 150 cachorros. Além disso, por mais que se busque uma forma menos dolorosa de se abater animais, trata-se de um trabalho intrinsecamente agressivo, por envolver a retirada da vida de um ser. Não obstante, os personagens do conto tecem diversos comentários sobre como seu trabalho é cruel, sujo e repugnante. Isso também tende a retratar a hipocrisia da sociedade, de forma semelhante ao caso dos párias no Japão medieval.

Na verdade, observa-se que as críticas sociais e os aspectos existencialistas suscitados por Ōe por intermédio desse conto ainda se mostram atuais, por tratarem de questões essenciais relativas à natureza humana. Conforme assevera Treat (99), Ōe insistiu em classificar *Notas sobre Hiroshima* como uma obra de “literatura” e não como um ensaio, uma vez que para ele a preocupação central do livro é o questionamento sobre o que significa ser humano. Portanto, as reflexões contidas em suas primeiras obras, inclusive no conto “Um trabalho estranho”, apesar de tratarem da geração pós-guerra japonesa, mostram-se relevantes por tocarem em assuntos de interesse universal. São, portanto, de grande importância para a crítica literária artigos que se dediquem à análise das obras iniciais de Kenzaburō Ōe, sobretudo em língua portuguesa, na qual ainda são escassos.

Referências

- Barshay, Andrew E. Introduction. *On Politics and Literature: Two Lectures by Kenzaburō Ōe*. Por Kenzaburō Ōe, Berkeley, University of California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, n. 18, 1999, pp. 1-4.
- Bradbury, Steve, Joel Cohn e Rob Wilson, entrevistadores. “An Interview with Kenzaburo Ōe: The Myth of My Own Village”. *Mãnoa*, vol. 6, n. 1, 1994, pp.135-144.
- Cameron, Lindsley, entrevistadora. “Starting From Zero at Hiroshima: An Interview with Kenzaburo Ōe”. *The Virginia Quarterly Review*, 2005. Web. 13 de novembro de 2017.
- . “Kenzaburō Ōe and His Son Hikari”. *World Literature Today*, vol. 76, n. 1, 2002, pp. 30-36.
- Fay, Sarah, entrevistadora. “Kenzaburō Ōe, The Art of Fiction No. 195”. *The Paris Review*, n. 183, 2007. Web. 13 de novembro de 2017.
- Hardré, Jacques. “Sartre’s Existentialism and Humanism”. *Studies in Philology*, vol. 49, n. 3, 1952, pp. 534-547.
- Kohn, Alfie. “Existentialism Here and Now”. *The Georgia Review*, vol. 38, n. 2, 1984, pp. 381-397.
- Loughman, Celeste. “The Self in Recoil: Radical Innocence in ‘Ōe’s Seventeen and Nip the Buds, Shoot the Kids’”. *World Literature Today*, vol. 76, n. 1, 2002, pp. 37-42.
- Montes, Óscar. “El cambio de valores en el Japón de posguerra visto a través de dos novelas japonesas. Ōe Kenzaburo: ‘La captura’ y ‘Un asunto personal’”. *Estudios de Asia y África*, vol. 13, n. 2, 1978, pp. 246-261.
- Nathan, John. *Teach Us to Outgrow Our Madness – Four Short Novels by Kenzaburo Ōe*. Nova York, Grove Press, 1977.
- Ōe, Kenzaburō. “Japan, the Ambiguous, and Myself Nobel Lecture”. *The Georgia Review*, vol. 49, n. 1, 1995, pp. 335-343.
- . “kimyō na shigoto”. *Shinchō Nihon bungaku 64 Ōe Kenzaburō: Memushirikouchi •kojintekina keiken •kimyō na shigoto •Shisha no ogori •Miru mae ni tobe •Seiteki ningen •hoka [tankōbon]*. 13ª ed., Tokyo, Shinchosha Publishing Co., Ltd., 1985, pp. 252-261.
- Ono, Asayo. *Ōe Kenzaburō’s Early Works and the Postwar Democracy in Japan*. Tese de mestrado, University of Massachusetts Amherst, 2012.

- Sakurai, Emiko. "Kenzaburō Ōe: The Early Years". *World Literature Today*, vol. 58, n. 3, 1984, p. 370-373.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, e Peter Brooker. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5ª ed., Reino Unido, Pearson Education Limited, 2005.
- Sorte Junior, Waldemiro Francisco. "Does the Japanese inclination towards nonlitigation hinder access to justice for minority groups?". *International Journal of Public Law and Policy*, vol. 4, n. 3, 2014, pp. 221-244.
- Sterngold, James. "Nobel in Literature Goes to Kenzaburo Oe of Japan". *The New York Times*, 1994. Web. 13 de novembro de 2017.
- Treat, John Whittier. "Hiroshima Nōto and Ōe Kenzaburō's Existentialist Other". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, n. 1, 1987, pp. 97-136.
- Waters, Bruce. "Existentialism in Contemporary Literature". *Prairie Schooner*, vol. 24, n. 1, 1950, pp. 87-94.
- Wellek, René. "The Mode of Existence of a Literary Work of Art". *Twentieth-Century Literary Theory*. Editado por Vassilis Lambropoulos e David Neal Miller, Albany, State University Press of New York, 1987, pp. 71-84.
- Yoshida, Sanroku. "Kenzaburo Ōe: A New World of Imagination". *Comparative Literature Studies*, vol. 22, n. 1, 1985, pp. 80-96.

Sobre el autor

Waldemiro Francisco Sorte Junior es doctor en Desarrollo Internacional por la Universidad de Nagoya, en Japón (2009). Es graduado en Derecho por el Centro Universitário de Brasília (2001) y en Administración de Empresas por la Universidad de Brasília (2002) y es licenciado en Japonés por la Universidad de Brasília (2014). Actualmente, trabaja en el Ministerio de Planeación, Desarrollo y Gestión. Anteriormente, fue investigador asociado en el Centro Internacional de Políticas para el Crecimiento Inclusivo (IPC-IG) del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y Abogado de la Caja Económica Federal. Sus principales áreas de investigación incluyen literatura y cultura japonesa. Entre sus principales publicaciones en el área de literatura están *Shifting Values toward Profit-Making in Edo Japan: Insights from the Book "Ugetsu Monogatari"* (2016), publicado en el periódico *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory*, The Pennsylvania State University Press, Estados Unidos, y *A beleza e sensualidade que emana do sadismo e crueldade: o conto "A Tatuagem" de Tanizaki Jun'ichirō* (2018), publicado en la *Revista de Estudos Japoneses*, Universidad de São Paulo, Brasil.

Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética

Julieta Yelin

Conicet — Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

julietayelin@conicet.gov.ar

En las últimas décadas, los diálogos entre los estudios literarios y el pensamiento biopolítico han sido intensos y fructíferos. De esos diálogos es posible derivar la tesis de un campo biopoético, esto es, de la existencia de una perspectiva específica para el estudio del pensamiento literario de la vida. En su vertiente ficcional y en su vertiente crítica, la biopoética problematiza la relación entre escritura y vida, entendiendo que, como ha mostrado Michel Foucault, es un contacto que tiene efectos no solo estrictamente literarios, sino también filosóficos y políticos. Teniendo en cuenta, pues, su naturaleza transdisciplinar, el artículo analiza las posibles funciones que podría desempeñar la noción de biopoética y sus principales desafíos metodológicos, al tiempo que propone enlazarla al concepto de biopolítica afirmativa formulado por Roberto Esposito.

Palabras clave: literatura; vida; biopolítica; biopoética.

Cómo citar este artículo (MLA): Yelin, Julieta. “Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 321-336.

Artículo original (nota). Recibido: 15/02/18; aceptado: 04/04/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Reading and Writing Life. Approaches to a Bio-Poetic Perspective

The last few decades have seen intense and fruitful dialogues between literary studies and biopolitical thought. On the basis of these dialogues, it is possible to infer the existence of a bio-poetical field, that is, a specific perspective for the study of literary thought on life. In both its fictional and critical facets, bio-poetics discusses the relation between writing and life, following Michel Foucault, who showed that this contact has philosophical and political effects, in addition to the strictly literary ones. The article analyzes the possible functions of the transdisciplinary notion of bio-poetics and its main methodological challenges, while at the same time suggesting that it should be linked to Roberto Esposito's concept of affirmative biopolitics.

Keywords: literature; life; biopolitics; bio-poetics.

Ler e escrever a vida. Aproximações a uma perspectiva biopoética

Nas últimas décadas, os diálogos entre os estudos literários e o pensamento biopolítico têm sido intensos e frutíferos. Desses diálogos é possível derivar a tese de um campo biopoético, isto é, da existência de uma perspectiva específica para o estudo do pensamento literário da vida. Em sua vertente ficcional e em sua vertente crítica, a biopoética problematiza a relação entre escritura e vida, e entende que, como mostrou Michel Foucault, é um contato que tem efeitos não apenas estritamente literários, mas também filosóficos e políticos. Levando em consideração sua natureza transdisciplinar, o artigo analisa as principais funções que a noção de biopoética poderia desempenhar e seus principais desafios metodológicos, ao mesmo tempo em que propõe associá-la com o conceito de biopolítica afirmativa formulado por Roberto Esposito.

Palavras-chave: biopoética; biopolítica; literatura; vida.

No puedo dejar de pensar en una crítica que no buscara juzgar, sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea. Una crítica así encendería fuegos, contemplaría crecer la hierba, escucharía el viento y tomaría la espuma al vuelo para esparcirla. Multiplicaría no los juicios, sino los signos de existencia; los llamaría, los sacaría de su sueño. ¿Los inventaría en ocasiones? Tanto mejor, mucho mejor.

La crítica por sentencias me adormece. Me gustaría una crítica por centelleos imaginativos, no sería soberana ni vestida de rojo. Llevaría el relámpago de las tormentas posibles.

Michel Foucault. “El filósofo enmascarado”

1. Decires

¿CÓMO ESTIMAR Y VALORAR LA impronta de la teoría biopolítica en el campo de los estudios literarios? La pregunta atañe no solo al potencial transversal del pensamiento de Michel Foucault, su fundador, sino también, y de modo muy sugerente, al valor y la huella que han tenido el decir político y el decir filosófico en nuestro ámbito disciplinar en las últimas décadas.¹ Ciertamente, para nosotros —quiero decir, para aquellos que nos interesamos por el pensamiento literario, por ese particular modo de significar que tienen las ficciones, las reflexiones, los juegos de lenguaje que se producen en el marco, y también en los márgenes, de “esa extraña institución llamada literatura” (Derrida)— todo decir literario es, al mismo tiempo, un decir político y filosófico. O, mejor, un decir que no puede ser sino político y filosófico, en cuanto su tarea primordial —voluntaria e involuntaria— es tocar y modificar los bordes, explorar las grietas del sentido. ¿Cómo designar, si no, esa potencia transformadora de la palabra literaria, su capacidad de trastocar todos los valores —incluso los asumidos como propios—, de desdibujar los límites que organizan nuestro pensamiento: lo humano y lo animal, lo individual y lo colectivo, lo racional y lo irracional, lo real y lo imaginario, lo masculino y lo femenino, lo vivo y lo muerto? En una entrevista de finales de los años ochenta, Jacques Derrida caracterizaba a la literatura precisamente como ese ámbito capaz de desbordarse a sí mismo,

1 Este trabajo, con algunas variantes, fue leído en el II Congreso Internacional “Michel Foucault: decir político, decir literario, decir filosófico”, que tuvo lugar en la Universidad de Granada los días 22, 23 y 24 de noviembre del 2017.

como el espacio propiciador no solo de una ficción instituida, sino de una institución ficticia.² Unos años antes, en una conversación con Shigehiko Hasumi, el propio Foucault reflexionaba sobre su creciente interés en las escrituras que se producen en los bordes de la institución, ya sea hacia “afuera” (el lenguaje anónimo, de todos los días) como en los intersticios disciplinares. Allí se refería a una serie de escritores que no escriben filosofía ni literatura y en cuya obra —cito— “es el pensamiento el que está a punto de hablar, el pensamiento, en cierto modo, siempre más allá y más acá del lenguaje, escabulléndose del lenguaje” (152). Foucault reconoce haberse interesado siempre en esa “relación enormemente curiosa de encadenamientos, de superaciones recíprocas, de entrelazamientos y desequilibrios entre el pensamiento y el discurso [...]” (Foucault, “De la arqueología” 152).

En una serie de trabajos recientes,³ me propuse calibrar las posibilidades de un concepto que permitiera examinar esos umbrales. Aunque, ciertamente, estos han sido horadados desde los años sesenta por la corriente crítica de los estudios culturales y por los desarrollos en el ámbito de las llamadas “poshumanidades”, siguen funcionando de modo evidente en la formulación misma de los temas y asuntos (literatura y política, literatura y filosofía), poniendo en evidencia las resistencias propias de los hábitos disciplinares. En aquellos trabajos procuré evaluar la potencialidad teórico-crítica de una noción que integrara e hiciera visible la problemática de la emergencia de lo viviente en la escritura literaria, evitando el riesgo de pérdida y aplanamiento que suele acarrear el préstamo conceptual. Dicha noción llevó y lleva aún, aunque de modo provisional, el nombre de “biopoética”. Un término que podría, en efecto, funcionar como sustantivo, es decir, que eventualmente cumpliría una función similar a la que cumple la biopolítica —que integra y pone en diálogo el pensamiento ontológico y

2 “El espacio literario es no sólo el de una *ficción instituida*, sino el de una *institución ficticia* que en principio le permite a uno decirlo todo. Decirlo todo es, sin duda, reunir, a través de la traducción, todas las figuras en una, totalizar formalizando, pero decirlo todo es también franquear [*franchir*] prohibiciones. Liberarse [*s’affranchir*] uno mismo —en todos los campos en que la ley puede hacer a la ley. La ley de la literatura tiende, en principio, a desafiar o a anular la ley. Eso permite, por consiguiente, pensar la esencia de la ley en la experiencia de ese ‘todo por decir’. Es una institución que tiende a desbordar la institución” (Derrida 117).

3 Julieta Yelin, “Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción”, “La lente biopoética de Mario Bellatin” y “Biopolíticas de la interpretación”.

político de la vida—,⁴ pero incluyendo dentro de sí, asimismo, ese particular modo de aproximarse a lo real que tiene el decir literario y, por qué no, el decir artístico en general. La biopoética albergaría, así, toda práctica creadora y crítica que problematizara de algún modo la relación vida-lenguaje y que, por tanto, integrara elementos discursivos y no discursivos, humanos y no humanos, individuales y transindividuales.

Ahora bien, es necesario precisar que con “decir literario” no se alude a un modo específico de representación ni de estetización de lo viviente —en la medida en que el propósito es deslindar lo literario del horizonte discursivo y valorativo de la estética—, sino a la elaboración de una forma otra de pensamiento. Una forma capaz, por su carácter autorreflexivo, de establecer un diálogo eficaz y productivo tanto con el decir político como con el decir filosófico. La biopoética se plantea, entonces, como un campo de reflexión acerca de esa potencia de desborde institucional y disciplinar que habita en el pensamiento literario de la vida. Comparte, en este aspecto, una inquietud que atraviesa a la teoría literaria de las últimas décadas, pero con la particularidad de establecer un vínculo explícito con el pensamiento filosófico-político de la vida, esto es, con la idea de que lo humano es una conceptualización historiable y de que la definición del hombre como “sujeto de lenguaje” no supone la constatación de una propiedad diferencial, sino el reconocimiento de un límite —eso que Giorgio Agamben ha llamado el *experimentum linguae*: la certeza de que hay lenguaje y de que no podemos representarlo— (Agamben, “Experimentum” 217-219).

Por otro lado, la noción de biopoética operaría como adjetivo, es decir, como cualidad de una práctica creativa, sea esta de naturaleza ensayística

4 El propio Roberto Esposito señala dentro de la noción de biopolítica foucaultiana un umbral que su pensamiento procura desdibujar. En una entrevista que le realizó Mario Goldenberg, Esposito es interrogado acerca de los rasgos que distinguen su idea de la biopolítica de la propuesta por Foucault, a lo que responde: “Naturalmente, yo mismo partí de las investigaciones fundamentales de Foucault sobre la relación entre política y vida biológica. La diferencia está en el hecho de que los dos términos de ‘bios’ y ‘política’ en Foucault son entendidos inicialmente como separados y sólo sucesivamente unidos en una relación de dominio que somete el uno al otro, mientras que yo he buscado pensarlos juntos desde el comienzo. La categoría mediante la cual me fue posible realizar esta operación es la de ‘inmunización’. Construido sobre la base del derecho y de la biología, el concepto de inmunización me ha proporcionado la llave para superar el *impasse* de Foucault sobre la relación entre soberanía y biopolítica. Como así también para reconocer, en el interior de la categoría de biopolítica, una diferencia entre tanatopolítica y biopolítica afirmativa” (Esposito, “Entrevista”).

o ficcional. Sería posible hablar, en este sentido, de narrativas biopoéticas, procedimientos biopoéticos o de una teoría y una crítica biopoéticas. Todas estas fórmulas comparten un interés especial por la relación entre vida, cuerpo y escritura que es decisiva para la conformación de una perspectiva de estudio no antropocéntrica. La literatura, desde este punto de vista, lee el mundo con “los ojos del cuerpo”. Esta fórmula ha sido tomada por Roberto Esposito de la *Ciencia nueva* de Giambattista Vico; con ella da cuenta de una forma de aproximación a lo real que no es sino la elaboración filosófica de una sospecha respecto de la razón como forma privilegiada de conocimiento y un distanciamiento respecto de la idea de lo propio en favor de la de lo común.⁵ La biopoética propone, así, una mirada que, por un lado, desplaza el centro del análisis de lo humano a lo vital —entendido esto último como una realidad que atañe también a la dimensión física, material de la existencia— y, por otro, que entiende esa materialidad corporal como una zona de disputa sujeta a reelaboraciones. Una realidad que no puede ser considerada como una mera cosa, pero que tampoco se identifica de modo pleno con la persona, y que es, al mismo tiempo, común, compartida, y condición de posibilidad de la emergencia de formas de vida singulares. Ese cuerpo transindividual, cargado de ambivalencia que necesita, como apunta Esposito, de una redefinición filosófica y jurídica,⁶ reclama también, podrá inferirse, la intervención del decir literario; ¿por qué acaso no habría de participar la escritura literaria, en todas sus manifestaciones, de esa exploración conceptual?

5 En *Las personas y las cosas*, Esposito recupera el pensamiento de Giambattista Vico en torno de la relación entre cuerpo y conciencia, y lo utiliza para argumentar la centralidad del cuerpo en la mediación entre las personas y las cosas. “Solo el cuerpo es capaz de llenar el hueco que miles de años de derecho, teología y filosofía han cavado entre las cosas y las personas, poniendo unas a disposición de las otras” (118).

6 “Desde cualquier ángulo que se considere la cuestión, seguimos enredados en una serie de paradojas que parecen impedirnos llegar a una conclusión. El hecho de que el cuerpo pueda ser reducido a una cosa es contrario a nuestra sensibilidad, pero la idea de que sea siempre equivalente a la persona contrasta con la lógica. La dificultad para resolver el problema nace evidentemente de un léxico jurídico todavía basado en la división entre personas y cosas; una división que ya no se sostiene ante las extraordinarias transformaciones que estamos experimentando en el presente. El cuerpo humano, en su condición prominente respecto a ambas categorías, es un testimonio de esta inadecuación conceptual. No sólo es imposible clasificarlo como persona o como cosa, sino que, en las cuestiones siempre nuevas que plantea el derecho, muestra la necesidad urgente de una reformulación” (Esposito, *Las personas* 101).

Resulta, por tanto, estimulante pensar al adjetivo *biopoético/a* como un atributo no solo del pensamiento crítico sino también como un modo de intervención de las ficciones. Se podría considerar, en este sentido, que, en las últimas décadas, paralelamente al desarrollo del pensamiento biopolítico europeo, se están escribiendo —pienso en América Latina, pero seguramente es una hipótesis que puede ser puesta a prueba en otras latitudes— numerosas ficciones en las que la noción de vida es asediada, complejizada, transmutada. Pongamos por caso las experimentaciones de Mario Bellatin, Diamela Eltit, Nuno Ramos, César Aira o Iosi Havilio, por mencionar solo a algunos de ellos. En sus textos el cuerpo —biológico y social— se convierte en un campo de experimentación, sujeción y resistencia, y la noción de vida es tensionada mediante, por ejemplo, el trabajo de deconstrucción de la identidad en la elaboración de los personajes o el cuestionamiento de la distinción entre escritura autobiográfica y autoficcional. La literatura se convierte, así, en una máquina de pensar lo viviente como continuo que se desliza bajo el lenguaje y que resiste, entre otras, la violencia taxonómica del discurso de la especie.

2. Biopoetizar

Ahora bien, como sustantivo o como adjetivo, a la biopoética se le plantean algunos problemas metodológicos de primer orden. ¿Cómo y con qué herramientas críticas abordar su corpus? ¿Cómo evitar recaer en caracterizaciones que cristalicen o disminuyan la potencia destituyente (Agamben, “Forma” 469-495) de la noción de vida? ¿Qué talante crítico —qué tipo de escritura— impone un objeto tan complejo y evasivo? Sería deseable, para empezar, concebir a la biopoética como una práctica regida por la *curiosidad*, en el sentido estricto que Foucault le ha conferido a la palabra, atendiendo con agudeza a su raíz *cura*, vale decir, a la evocación del cuidado, de la solicitud que se debe tener “con lo que existe y podría existir” (“El filósofo” 222).⁷ Se desprende de esta observación la consideración del

7 En la introducción a *El uso de los placeres*, Foucault reflexiona sobre el motor de su investigación, y vuelve sobre la noción de curiosidad: “En cuanto al motivo que me impulsó, fue bien simple. Espero que, a los ojos de algunos, pueda bastar por sí mismo. Se trata de la curiosidad, esa única especie de curiosidad, por lo demás, que vale la pena practicar con cierta obstinación: no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo. ¿Qué valdría el encarnizamiento del saber

carácter virtual de lo viviente, y el doble estímulo que propone ese rasgo al lector/escritor curioso: la posibilidad de emergencia de lo todavía no conocido y el carácter vacilante de esa existencia. En lo que respecta de modo específico al “decir literario”, tales estímulos referirían a una especial atención a la potencialidad de la escritura: para el escritor, la percepción de que trabaja con una materia viva, que no es igual a sí misma, que alberga dentro de sí lo impensado como doblez del pensamiento; para el crítico, la relevancia de lo que vive en los textos, el respeto a su precariedad, la voluntad de aprehender, sabiéndolo imposible, los infinitos matices de lo viviente.⁸ La biopoética, en definitiva, como un modo de relación curiosa con el lenguaje, una forma activadora e inquisitiva de entender la interpretación del mundo y de los textos, un gesto crítico que se identifica con aquello que Esposito, apropiándose del legado foucaultiano y realizando una recreación conceptual, ha caracterizado como biopolítica afirmativa: una política *de* la vida y no *sobre* la vida.

En una entrevista que le realizaron hace algunos años Vanessa Lemm y Miguel Vatter, Esposito reflexiona precisamente acerca del lugar de la literatura y del arte en general en el proceso de transformación conceptual originado con el estrechamiento de la relación entre política y vida biológica, tal como ha sido señalado y examinado por Foucault en la última etapa de su producción. Sostiene al respecto que no se trata de un cambio abrupto de régimen sino de la formación de nuevos nudos, de la apertura de problemas a los que ya no se puede responder con las viejas categorías. Por eso, afirma, es necesario crear otros instrumentos, implementar otro léxico, generar, en fin, un nuevo horizonte de pensamiento. Ante la pregunta acerca de si es posible reconocer esa búsqueda en otras prácticas y lenguajes que divergen respecto de la tradición filosófica occidental, Esposito responde afirmativamente y alude, a modo de ejemplo, a la deconstrucción del concepto de persona que tiene lugar en la obra de Franz Kafka, a quien considera “un autor poderosamente, trágicamente, biopolítico” (“Biopolítica” 134). Sumándose

si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce?” (14).

- 8 “[...] un sentido agudizado de lo real pero que nunca se inmoviliza ante ello, una prontitud en encontrar extraño y singular lo que nos rodea, un cierto encarnizamiento en deshacernos de nuestras familiaridades y en mirar de otro modo las mismas cosas, un cierto ardor en captar lo que sucede y lo que pasa, una desenvoltura la vista de las jerarquías tradicionales entre lo importante y lo esencial” (Foucault, “El filósofo” 222).

a una ya prolífica tradición de filósofos poshumanistas que abrevan en la escritura kafkiana para pensar problemas que no pertenecen estrictamente al campo de los estudios literarios, Esposito observa con agudeza la capacidad de la literatura para adelantarse en la percepción de la caducidad de ciertas ideas, y para proponer formas nuevas:

La literatura del último siglo, a partir de *El hombre sin cualidades* de Robert Musil hasta las últimas novelas estadounidenses de estos años, es una gran contribución a este cambio de léxico, constituyendo uno de sus puntos focales. El arte en general tiende a preceder a la filosofía que, como bien había visto el viejo Hegel, llega siempre después, como el búho de Minerva. (“Biopolítica” 134-135)

En efecto, la cuestión de la impersonalidad como fuerza partícipe en todo proceso de subjetivación es abordada con insistencia por la escritura literaria moderna; no es extraño que varios de los llamados “filósofos de la vida” recurran a textos ficcionales para discurrir sobre el asunto, ni que encuentren en el pensamiento literario una fuente rica para la reflexión ética. Así lo hace Gilles Deleuze cuando evoca la figura agonizante de *Nuestro amigo común* de Charles Dickens en “La inmanencia: una vida...”, o en su ensayo sobre la fuerza devastadora del lenguaje en la fórmula “preferiría no hacerlo” en *Bartleby el escribiente*, y así también Giorgio Agamben y José Luis Pardo en sus intervenciones sobre el texto de Melville o Jacques Derrida, el propio Deleuze junto a Felix Guattari y Esposito (“Biopolítica”) en sus cavilaciones sobre la obra de Kafka.

Si es posible afirmar que la filosofía llega después, es decir, que la literatura puede preanunciar ciertas transformaciones a través de la imaginación conceptual, esto tiene que vincularse necesariamente a la capacidad del decir literario para pensar el lenguaje desde el lenguaje. En eso se detienen una y otra vez los filósofos lectores de literatura a los que acabamos de aludir; y esa reflexión parece señalar de modo insistente el ocaso de la metafísica humanista como paradigma de pensamiento y el surgimiento de formas de teorización sensibles a los juegos de poder y de saber, de los que las “verdades” son efecto. Biopoetizar es pensar en términos de *una vida* y no en los de *la vida*, experimentar con nuevas formas de vida que, a su vez, colaborarán en la construcción de nuevos conceptos políticos a través de la

generación de contrastes, resistencias, conflictos, en un diálogo que afecta a ambas esferas por igual. Pues no hay modo de deslindar las formas de vida de las formas de pensamiento —así como es imposible discernir, desde esta misma perspectiva, entre lenguaje y experiencia—. El pensamiento literario constituye, por tanto, una fuente conceptual de enorme riqueza: al proponer formas de conocimiento que exceden, como hemos dicho, la esfera racional, la escritura entra en contacto directo con la naturaleza sensible, ambigua, inestable del lenguaje. De ese contacto nacen también las biopolíticas de la interpretación, un horizonte crítico desde el que se piensa el decir literario a contrapelo de las valoraciones imperecederas de la estética (Yelin “Biopolíticas” 34).

De estas primeras aproximaciones a la noción de biopoética puede inferirse la relevancia que tiene para el naciente campo el pensamiento foucaultiano, debido a su capacidad de articular problemas y herramientas de modo transdisciplinar a través de la creación de nuevos objetos y formas de abordaje y, fundamentalmente, mediante la introducción del tiempo como variable determinante en el análisis conceptual. Tanto sus reflexiones de los años sesenta sobre el lenguaje y la literatura —que, como bien señala Azucena González Blanco, dialogan productivamente con las diferentes zonas que delinea su trabajo: epistemología, ontología, política, ética— como aquellos correspondientes a la última etapa de su producción —centrados, por un lado, en el estudio del nacimiento de la biopolítica y la labor de su definición conceptual y, por otro, en el proyecto de una genealogía de los procesos de subjetivación—, contribuyen de modo decisivo a la configuración de un campo teórico-crítico abocado a indagar los mecanismos literarios (formales, simbólicos, políticos, conceptuales) de producción textual de lo viviente; esto es, a la creación literaria de un pensamiento no antropocéntrico de la vida.

El pensamiento foucaultiano o, mejor, lo que de él nos permite aprehender nuestra formación disciplinar, no solo nos impulsa a imaginar un nuevo campo crítico y un modo de aproximación a él, también nos ayuda a abordar las transformaciones sufridas por los vínculos entre escritura, subjetividad y verdad. Si se piensa en las dos grandes hipótesis que rigieron esa relación desde la “invención” moderna de la literatura —la visión humanista, que entiende a la escritura como reflejo de la mentalidad y la afectividad de un autor, materializados en la noción de “estilo”; y la estructuralista, que borra del juego a la figura del autor para instituir la verdad del texto— resulta

estimulante la idea de una perspectiva que incorpore los aportes foucaultianos tardíos en torno de la subjetividad, los cuales incluyen, evidentemente, un reenfoque de la noción de vida.⁹ Al introducir al análisis las “técnicas de sí”, se contempla la posibilidad de entender la vida no solo como campo de experimentación y sujeción de las técnicas gubernamentales, sino también como un espacio de resistencia —una resistencia que por supuesto es ciega, impersonal y en ningún caso voluntarista—, es decir, de avizorar en ella el germen del cambio; la posibilidad de que una biopolítica afirmativa pueda, al menos, dar batalla.

3. Batallas

La reintroducción del problema de la verdad en el campo de los estudios literarios —un concepto tan vapuleado por la teoría— es relevante en la medida en que permite abordar la dinámica de reproducción-recreación en las que las formas de vida se constituyen como tales. Si sostenemos y ponemos a prueba la hipótesis de que la escritura es capaz de colaborar activamente en el pensamiento de nuevas formas de vida, es decir, de que puede abrir un espacio de libertad concreta, entonces su vínculo con la verdad —en calidad de figura del pensamiento— se presenta como crucial. En la relación entre las prácticas creadoras —ya se trate de la invención de personajes y argumentos, de procedimientos narrativos o poéticos, o de figuraciones de autor— y toda una serie de convenciones y modos de hacer que dependen del uso de la palabra verídica —la que hace posible que las cosas y las personas sean algo en lugar de nada— se fraguan las posibilidades de vida. Vale decir, en los restos de las batallas que se libran entre los procesos de subjetivación (metonímicos) y las figuras de la verdad (metafóricas). Esas batallas son operaciones del pensamiento; la biopoética las entiende como la invención de posibilidades vitales y como ejercicios que son a un tiempo artísticos, filosóficos y políticos.

Escribir es, entonces, dar batallas. Batallas que no se enmarcan en una doctrina revolucionaria totalizadora, que no son programáticas y a veces ni siquiera conscientes, pero que, sin embargo, tienen poderes transformadores. Por eso las luchas de sí, esas técnicas, intervenciones y prácticas sobre

9 Sobre este punto véase Yelin, “Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción”.

el cuerpo, el pensamiento y las conductas que Foucault describió en sus últimos seminarios —*La hermenéutica del sujeto* (1981-1982); *El gobierno de sí y de los otros* (1982-1983) y *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II* (1983-1984)—, pueden ser pensadas como el motor de la biopoética. Prácticas que, además, instituyen espacios nuevos, diferentes. No es casual, pues, que a Foucault le haya gustado pensarse como escritor y, más aún, como fabulador. En una entrevista de 1977 con Lucette Finas afirmó no haber escrito más que ficciones; esta declaración, ciertamente provocadora, nos interesa especialmente en la medida en que está ligada a su noción de verdad:

No quiero decir, sin embargo, que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer así que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe aún, vale decir, hacer que “ficcione”. (“Les rapports” 6)¹⁰

Puede que este breve pasaje constituya una de las declaraciones metodológicas más relevantes y significativas, al menos en lo que concierne a nuestro campo de estudio. El decir literario, su licencia ficcionadora, es reivindicado como capaz de habitar la verdad y expandirla, alterarla. Foucault sigue de cerca, así, como observa Miguel Morey, “los pasos del quehacer de Nietzsche tras su descubrimiento del porvenir literario de la filosofía” (16). Ensayo y ficción, es decir, las dos vertientes críticas fundamentales de la biopoética, encuentran en la obra foucaultiana una forma escritural y metodológica acabadas, ligadas por una concepción de verdad que abraza la creación y la experimentación sin renunciar al desafío del rigor conceptual. Una verdad viva, en movimiento, de la que participa activamente el trabajo de escritura. Foucault mismo lo sintetiza con claridad en el prólogo al segundo tomo de su *Historia de la sexualidad*:

El “ensayo” —que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación— es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una «ascesis», un ejercicio de sí en el pensamiento. (15)

10 La traducción es mía.

Como los ensayistas, los escritores de ficción se preguntan: ¿qué hacer de sí mismos? ¿Qué trabajo llevar a cabo sobre sí? Y más aún: ¿qué hacer con la propia vida? No, claro, con la vida discursivizada, estetizada, con la vida narrable, la que se ajusta como un guante a la verdad humanista, sino ¿qué hacer con esa vida impropia, anónima, con la vida-cuerpo, con la vida muda? ¿Qué hacer, en fin, con el resto inenarrable, insubjetivable de lo que somos? O, más derridianamente: ¿qué hacer en la escritura con el sí mismo en tanto animal? Esa es la pregunta que habilita el y al pensamiento biopoético. Las respuestas están en la escritura y solo es posible acceder a ellas mediante la escritura. Tal vez ese sea el aporte fundamental del decir literario a los decires político y filosófico: la propuesta de una hermenéutica de la creación.

Pero hay también una respuesta ética: el pensamiento literario tiene algo que decir al pensamiento biopolítico en lo que atañe a su miedo de devenir tanatopolítica. En cuanto, como señala Esposito, “la tanatopolítica siempre ha procedido definiendo los umbrales absolutos dentro del *bíos* y desplazando cada vez estos umbrales” (“Biopolítica” 139). Sabemos, por la experiencia histórica del siglo xx y por lo que hemos atravesado en lo que va del xxi, que cualquier individuo puede quedar excluido de la zona de protección política de la vida. La labor del pensamiento debe encaminarse, por tanto, a promover, a través de la reactualización —reinención, reescritura— de la vida animal del ser humano, un pensamiento de la distinción que no se sirva de los umbrales absolutos, sino que permita aprehender la infinita diferencia entre cada vida singular y todas las demás.¹¹

Si el pensamiento biopolítico producido en la actualidad se orienta hacia aquello que Esposito imagina como una biopolítica afirmativa, en la que *bíos* y *zoé* puedan, aunque sea en el ámbito de lo imaginario, rearticularse, donde cuerpo y mente, salud y enfermedad sean imposibles de deslindar, entonces no debería descuidar el diálogo con el pensamiento biopoético. Este, por su parte, tendrá que ir delineando con mayor claridad sus intereses, poniendo a prueba sus hipótesis y caracterizando las modalidades específicas de sus decires. Los escritores, desde Kafka por lo menos, avanzan en ese camino —es,

11 Se trata de un núcleo, recuerda Esposito, que aparece también en el pensamiento de Deleuze: “la relación entre impersonalidad y diferencia, entre el devenir animal y la multiplicidad. Solamente algo que es definido en términos impersonales, como la animalidad, produce la posibilidad de pensar la singularidad de una vida que valga como cualquier otra, precisamente porque es diferente de cualquier otra” (Esposito, “Biopolítica” 139).

en efecto, sorprendente cotejar, para volver al ámbito iberoamericano, el pensamiento de lo viviente que se produce en la narrativa de Clarice Lispector de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado con las teorizaciones que hará el propio Foucault apenas unos años más tarde—. La crítica literaria, por su parte, parece tener mayores dificultades para desprenderse de la matriz discursiva del humanismo. Si se asume el compromiso de dejar de juzgar y sentenciar, es decir, si se abandona finalmente a la estética como horizonte fundamental de pensamiento para, como ha dicho Foucault, abocarse a oír el decir literario, a “hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea”, habrá de reconciliarse con la invención, con los “centelleos imaginativos” que, en definitiva, son los que producen los conceptos, los que recrean el léxico, los que hacen teoría. Así llevará consigo —tal vez la biopoética tenga esa suerte— “el relámpago de las tormentas posibles” (Foucault, “El filósofo” 220).

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Experimentum linguae”. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Traducido por Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, págs. 207-219.
- . “Forma-de-vida”. *El uso de los cuerpos*. Traducido por Rodrigo Molina-Zavalía, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2017, págs. 347-467.
- Agamben, Giorgio, Gilles Deleuze, José Luis Pardo, y Herman Melville. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Deleuze, Gilles. “La inmanencia: una vida...”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilado por Giorgi Gabriel y Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2007, págs. 35-40.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. “Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1988, págs. 239-315.
- . *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar, Valencia, Pre-Textos, 1978.

- Derrida, Jacques. “Esa extraña institución llamada literatura”. *Boletín 18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2017, págs. 115-150. Web. 25 de noviembre del 2017.
- Derrida, Jacques, Vicent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, y Jean-Luc Nancy. “Préjugés. Devant la loi”. *La faculté de juger*. Paris, Minuit, 1985, págs 87-139.
- Esposito, Roberto. “Biopolítica y Filosofía: (Entrevistado por Vanessa Lemm y Miguel Vatter)”. *Revista de filosofía política*, vol. 29, núm. 1, 2009, págs. 133-141.
- . “Entrevista a Roberto Esposito”. Por Mario Goldenberg, Blog de Mario Goldenberg. 23 de septiembre del 2014. Web. 29 de noviembre del 2017.
- . *Las personas y las cosas*. Traducido por Federico Villegas, Buenos Aires, Katz-Eudeba, 2016.
- Foucault, Michel. “De la arqueología a la dinástica”. *Estrategias de poder. Obras esenciales*. Vol. II. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- . “El filósofo enmascarado”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Vol. III. Traducido por Ángel Gabilondo, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- . *Historia de la sexualidad*. 2. *El uso de los placeres*. Traducido por Martí Soler, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- . “Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps”. *La Quinzaine littéraire*, núm. 247, 1977, págs. 4-6.
- González Blanco, Azucena. *El logos doble. Una introducción al pensamiento estético-literario de Michel Foucault*. Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2005. Web. 10 de noviembre del 2017.
- . “Foucault y la teoría de la literatura”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núms. 13/14, 2007, págs. 1-12. Web. 12 de noviembre del 2017.
- Morey, Miguel. “Introducción”. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. Por Michel Foucault. Traducido por Miguel Morey, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Yelin, Julieta. “Biopolíticas de la interpretación”. *Estação literária*, vol. 17, 2016, págs. 28-39. Web. 22 de octubre del 2017.
- . “Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción”. *Uni(+di)versidad*, núm. 3, 2015, págs. 1-10. Web. 27 de octubre de 2017.

- . “La lente biopoética de Mario Bellatin”. *Es tiempo de coexistir. Perspectivas, debates y otras provocaciones en torno de los animales no humanos*. Alexandra Navarro, y Anahí Gabriela González, editoras. La Plata, Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales, 2017, págs. 117-129. Web. 2 de febrero del 2018.

Sobre la autora

Julieta Yelin es doctora en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (Conicet). Es directora del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (Beatriz Viterbo Editora, 2015) y, en colaboración con Elisa Martínez Salazar, *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).



Reseñas

Sedlmayer, Sabrina. *Jacuba é gambiarra; Jacuba is a gambiarra*. Edição bilíngue. Traduzido por Rodrigo Seabra, Belo Horizonte, Autêntica, 2017. 82 pp.

Uma proposta para interpretar o Brasil

Ao propor uma releitura da “gambiarra” e da “jacuba” nas artes contemporâneas, Sabrina Sedlmayer abre uma chave de leitura para mais uma interpretação do Brasil e revisão dos métodos de estudo em literatura. A partir de um diálogo com Walter Benjamin e Giorgio Agamben, a autora aborda obras de Rivane Neuenschwander (artes plásticas), Cao Guimarães (fotografia), O Grivo (música) e Guimarães Rosa (literatura). A “gambiarra” e a “jacuba” são tomadas como paradigmas tipicamente brasileiros ou modelos de pensamento que problematizam o que se entende por performance, originalidade, reprodutibilidade, uso e experiência na cultura material e imaterial da nação. Desse modo, a publicação contribui para pensar como as imagens se interceptam nas artes e na literatura.

Um livro escrito com audácia. Essa é a impressão mais forte deixada por *Jacuba é gambiarra*, de Sabrina Sedlmayer, professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. A audácia se dá em pelo menos dois planos: no método e na conclusão alcançada. Embora seja uma divisão meramente didática, pois é natural que um aspecto leve ao outro — no caso do ensaio em questão, os desdobramentos da abordagem provocam a revisão dos métodos de “leitura do Brasil” e, com isso, já questiona o percurso crítico de certa tradição acadêmica.

A publicação foi lançada pela Editora Autêntica no segundo semestre de 2017. É uma edição bastante cuidada e criativa, a começar pela “gambiarra” da costura vermelha exposta por um corte na lombada. Além disso, a publicação é bilíngue, traduzida para o inglês por Rodrigo Seabra, e com desenhos de Porfírio Valladares. As imagens distribuídas pelo texto são um rolo de barbante que vai da capa ao final do escrito, um candeeiro, algumas tomadas “T”, uma folha e três muletas separando as seções, num jogo metalinguístico com as ideias da autora. Após a introdução, o ensaio é organizado com os seguintes títulos: “Das artes e da experiência”, “Rastros”,

“Macunaíma olha”, “Quadros de som, músicas de gestos” e “Do provisório, dos usares”. Ainda que a discussão problematize uma imagem de Brasil — e careça, por isso, articular ideias densas —, o tom da escrita é sóbrio e fluido, numa demonstração de generosidade com seu leitor.

Jacuba é gambiarra é um dos poucos estudos da crítica contemporânea brasileira que se arrisca a transpassar pelos vários campos estéticos, como as artes plásticas, a fotografia, a música e a literatura. Calcada no diálogo com Walter Benjamin e Giorgio Agamben, a estudiosa despreza os modelos de leitura que resistem em distinguir e valorar os tipos de arte e de linguagem como expressões isoladas em meio aos afetos da vida. Para Sabrina Sedlmayer, “gambiarra” e “jacuba”, tomadas como chaves de leitura, são modelos de pensamento criadores de várias dinâmicas da nossa forma de vida brasileira, as quais são latentes na arte contemporânea. Essa é, certamente, a proposição mais audaciosa do texto.

Não há qualquer sugestão de que gambiarra é falta, desajuste, economia, escassez, refugio. Fazer gambiarra significa criar, tal como as esculturas de Véio — e a vida que dá para a madeira retorcida que estava morta —, ou mesmo pensar a ambivalência da famigerada loucura dos restos artísticos de Arthur Bispo do Rosário. Quem faz gambiarra garante um novo uso, o qual só se realiza plenamente com a desativação dos velhos usos. O fazer crítico de Sabrina Sedlmayer percorre, pois, esse limiar com um tipo de questionamento criador de novas imagens acerca do próprio objeto manipulado.

A pesquisadora diz que

os usuários da gambiarra e da jacuba são os inventores do cotidiano: quase invisíveis, clandestinos, astutos, apegados à pirataria (e não só cibernética). Quem faz jacuba ou gambiarra esnoba o poder, além de criar um léxico – mais do que uma palavra, um repertório de gestos, ações, objetos e receitas que nos interpela em sua generosa invenção. (65)

A jacuba tem seu registro no português brasileiro desde o século XIX, a exemplo do *Dicionário da língua tupy*, de Gonçalves Dias. Mais adiante aparece também em *Os sertões* e no *Grande sertão: veredas*. O significado varia, embora esteja sempre relacionado a comida pouco elaborada — um prato simples, com poucos ingredientes. A gambiarra também se perde na

origem e na definição, mesmo assim a imagem mais comum é a do fio com os bicos de luz.

Diante desses paradigmas tipicamente brasileiros, os rolos de barbante que se ligam da capa até o fim do texto metaforizam a reflexão lançada sobre uma emaranhada cena artística contemporânea em que os artistas têm frequentemente nomeado seus trabalhos de “gambiarra”. Nesse mesmo fluxo estão alguns discursos críticos que têm utilizado o termo conceitualmente para compreensão e leitura de determinadas obras.

O pressuposto tomado é o de que “gambiarra” e “jacuba” são significantes que “interceptam o campo estético, literário e musical contemporâneo e questionam a noção de performance, de originalidade, de reprodutibilidade, de uso e de experiência, além de tocarem fundo em aspectos da cultura material e imaterial” (17). É diante desse contexto, vulgarmente chamado de “improvisado”, que a pesquisadora aborda os discursos sobre a preparação das Olimpíadas do Rio 2016 e segue para análise de obras de Rivane Neuenschwander, Cao Guimarães, O Grivo e Guimarães Rosa.

A hipótese lançada é a de que esses dois termos performam as artes e a literatura de tal modo que definem um traço típico da arte brasileira. Ao mencionar o conceito de “performance” em Paul Zumthor,¹ Sabrina Sedlmayer demonstra como a expressão “isto é uma gambiarra” é ao mesmo tempo um reconhecimento da obra e uma atualização da recepção, da produção e do contexto. A jacuba e a gambiarra performariam um oxímoro — o passado e o presente, o velho e o novo, o ser e o não-ser (devir), o eu e o tu — que traduz uma tática especificamente brasileira de se “auto-re-conhecer”.

Na seção “Das artes e da experiência”, a pesquisadora retoma textos críticos de Lisette Lagnado e Moacir dos Anjos, além de abordar a realização das Olimpíadas do Rio 2016 e as noções de uso para Benjamin e Agamben. A partir de um estudo de Lisette Lagnado sobre a figura do malabarista, de Cildo Meireles, ressalta-se a percepção de que “nem toda alternativa diante da precariedade, do gesto mal-ajambrado, realizado com produtos descartáveis, destinados ao desuso, ao lixo, seja necessariamente gambiarra, e de que nem todo artista consiga equilibrar-se reflexivamente tal qual um malabarista” (19).

1 Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

A imagem que salta dessa colocação é a de que a gambiarra é um exercício de pensamento, presente nas interrogações acerca das formas de sobrevivência. A conclusão é que o malabarista e a gambiarra se entrelaçam porque acionam um território, um tipo de discurso com acento político para além da dimensão estética, cuja percepção passa ao largo de qualquer ideia de “pouquidão”, mas, sim, de “oposição” (23).

No comentário sobre um texto de Moacir dos Anjos, que questiona se haveria alguma marca específica da arte brasileira contemporânea que a distinguiria dos outros países, Sabrina Sedlmayer argumenta com elegante eufemismo que os apontamentos do ensaísta têm potencial cognitivo, porém repetem a discussão já sedimentada pelos Estudos Culturais sobre mestiçagem, sincretismo, criouliização. O avanço de Moacir dos Anjos, apesar da falta de precisão dos conceitos, seria o lançamento do conceito de “gambiarra” como elemento organizador desse debate (23).

Dessa forma, a reiterada afirmação de que o “toque brasileiro” para suprir a carência tecnológica ou a falta de recurso econômico é a gambiarra não satisfaz nem atende ao debate empreendido. Discursos como os que salientaram a nossa inventividade e o improviso na abertura das Olimpíadas do Rio 2016, ou aqueles que tratam do reaproveitamento de materiais, só invertem a relação hierárquica ao dizerem que o “lixo vira luxo”, algo próximo da carnavalização em Bakhtin, como escreve Sedlmayer.

Segundo a estudiosa, no cerne desse debate está a “noção de uso”, a qual se relaciona com a figura do jogo em Walter Benjamin e com a “inoperosidade” em Giorgio Agamben.² A jacuba e a gambiarra seriam operações que cancelam e desativam um velho uso para substituir e criar um novo uso. O fundamento desse gesto está relacionado ao que Agamben pontua sobre a restituição ao uso comum daquilo que outrora era religioso ou sagrado. Em outras palavras, Sabrina Sedlmayer defende que a gambiarra questiona as formas consagradas de uso, uma vez que desativa a “religião capitalista” e sua esfera do consumo, para criar um novo uso do pensamento e dos objetos.

Muito diferente dos modismos do prefixo “re-” — reutilizar, reusar, renovar, reciclar, refazer — que aparecem comumente como dispositivos da espetacularização, a estudiosa defende que sua tese não faz essa apologia, mas

2 Agamben, Giorgio. *Profanações*. Traduzido por Selvino José Assmann, São Paulo, Boitempo, 2007, p. 75.

busca pensar os rastros, os ruídos, o efêmero. Projeta-se, então, a necessidade de se problematizar essa zona indiscernível onde a gambiarra atinge sua potência. É nesse lugar que estariam algumas das obras de Rivane Neuenschwander, Cao Guimarães, O Grivo e Guimarães Rosa. Destaque-se, de antemão, que outro ponto comum nessas obras é a forma solidária com a qual convidam seu expectador-leitor a interagir com o trabalho artístico.

Ao abordar, na seção “Rastros”, a obra de Rivane Neuenschwander, destaca-se o caráter sobrevivente dos trabalhos da artista: além da “Gambiarra” exposta no Museu de Arte da Pampulha, são destacadas também exposições cujos rastros de vida aparecem nas cascas de alho, listas de compras, poeira, cascas de laranja. Ressalta-se também a participação do outro nos trabalhos de Rivane, pois “além de ser um momento de recepção, é também confronto entre recepção e performance” (35).

É em “Macunaíma olha” que o livro intitulado *Gambiarra*, de Cao Guimarães,³ é analisado. O artista, semelhante à personagem antropofágica de Mário de Andrade, colhe imagens durante anos em várias cidades do Brasil e da América do Sul. A fotografia reproduzida tem o torso de uma mulher vestindo um sutiã em que uma das alças é segurada por um clipe. Sabrina Sedlmayer dirá que o trabalho de Cao promove uma expansão do termo “gambiarra” quando “aproxima-o, ontologicamente, das noções de sobrevivência e formas de vida” (35). É desse modo que a gambiarra insurge contra os modos de consumo espetacularizados. Na seguinte passagem, há uma das colocações mais precisas da autora: “ato inventado por cada um, qualquer um, que tenha utilizado de astúcia para sanar a adversidade do presente” (37). Percebe-se a insistência em demonstrar que a gambiarra está no limiar entre o uso do comum e a conversão em objeto artístico (fotografia).

Ao tratar da música em “Quadros de som, músicas de gestos”, aborda-se a produção do coletivo O Grivo e releva-se a descoberta de novos sons e texturas imagéticas no trabalho desse duo mineiro. Os trabalhos reproduzidos no livro são *Máquina lata* e *Piano mecânico*, (40-41). Além dos artefatos que constroem, essa noção de performance deslocada para outra forma de uso “não opera distinção entre sons musicais e ruídos” (45), por conta disso demanda do seu ouvinte uma nova maneira de interação. A gambiarra está justamente nesse lugar da experimentação do som, do ruído, da imagem, da montagem das peças.

3 Guimarães, Cao. *Gambiarra*s. Série fotográfica (trabalho em andamento). 127 fotografias. Dimensões variadas.

Com Guimarães Rosa, na seção “Do provisório, dos usares”, vem a jacuba, dieta do sertanejo-jagunço ou bandido-soldado, em *Grande sertão: veredas*. A preparação varia de doce para salgado, quente ou frio, sem contar os inúmeros ingredientes que podem ser combinados para enganar a fome.

A jacuba surge, na prosa de Rosa, como espécie de fórmula que comporta, a um só tempo, o alimento com ingredientes básicos, capaz de temporariamente saciar, e também algo que se assemelha à sua escrita – uma dinâmica ousada, sem formas “estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns.” (47)

O provisório da jacuba pode ser a fome que sempre volta e a recombinação dos ingredientes — todavia o resultado é o mesmo. Tal como a gambiarra, Sabrina Sedlmayer demonstra que a criação da jacuba varia, sendo passível de consideráveis alterações da composição, e ainda assim permanece intangível no seu léxico, como se carregasse nela mesma a subjetividade criadora do uso, sem o costumeiro apreço pela materialidade do objeto.

Na finalização, a autora evidencia como o olhar sobre essas artes perscruta o que há de sobrevivente; aquilo que resiste no limiar do que seria o “original” e a “cópia”, mas sem requerer qualquer *status quo* ao novo objeto. Antes de qualquer conclusão apressada, é bom ressaltar que Sabrina Sedlmayer não confunde gambiarra com desinteresse, falta de potência, suprimimento apenas da necessidade básica. Muito pelo contrário, a pesquisadora expõe que a gambiarra é a “relação do *qualquer um* com a civilização tecnológica”, quer dizer, é o interstício da magia com a técnica, é a invenção “material” do presente, é a fome saciada de diversas formas, tudo, sem qualquer perspectiva “vindoura”. É o cotidiano inventado sem espetacularização.

A conclusão desse estudo já se revela na (im)precisão do título *Jacuba é gambiarra*. A crítica mostra como essa expressão dignamente tautológica é diretamente proporcional à nossa (in)definição identitária brasileira. O pensamento mais latente do livro é o de que vivemos entre a magia e a técnica. Dizer que a criatividade, a espontaneidade e a resiliência são traços ímpares da nossa sociedade não serve de compensação ao, questionável, afastamento do chamado “mundo desenvolvido” — ideia recorrente em diversos “intérpretes do Brasil”, a exemplo de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Antonio Candido, embora nem todos esses sejam diretamente citados.

Ao dialogar com essa tradição, Sabrina Sedlmayer foge dos binarismos e ufanismos para defender que subjetivamente não há qualquer atraso tecnológico ou carência de pensamento na criação da gambiarra. Fazer gambiarra significaria operar no limite: sem os excessos da vida contemporânea — inventados pela lógica de consumo da sociedade do espetáculo; nem a falta criadora de afetos de sofrimento — como se fosse índice de inaptidão mental desprezar o modelo de evolução hegemonicamente instituído.

Dessa forma, calcada na leitura de Lévi-Strauss e na forma do *bricolage*, a estudiosa defende uma solidariedade entre o plano técnico e a reflexão mítica, pois a gambiarra não seria antítese da técnica, da mesma forma que magia e ciência também não podem ser colocadas em lados opostos.

Com esse livro, a autora questiona justamente esse lugar indiferenciado da gambiarra, sugerindo que ela poderia ser uma “espécie de palavra-valise utilizada para suprir certa lacuna nos níveis lexical (vocabulário), pragmático (ação), semântico (cognitivo) e sintático (lógico), ou se sua reiterativa presença no português brasileiro demonstraria, ao contrário, o vigor e a potência que somente um pensamento abstrato é capaz de sustentar” (53).

O gambiarrista é o sujeito situado entre a experiência do objeto e o conhecimento material deste. Não há a típica distância criada entre a abstração e a instrumentalidade. A gambiarra movimenta o objeto e seus sentidos ao mesmo tempo em que cria novos usos. Usos estes que não correspondem a uma falta no sentido do consumo, mas no seu aspecto de preenchimento daquilo que pode e precisa ser aprimorado na vida.

Jacuba é gambiarra contribui de forma bastante aguda para a renovação da crítica cultural brasileira. É uma leitura necessária para quem busca se aventurar nos estudos das artes em geral e da literatura. Como já foi dito, tanto pelo método de abordagem quanto pela discussão proposta, é um dos raros livros que consegue a originalidade das ideias sem recair na retumbância vazia do embate gratuito; da mesma forma, despreza também a vaidade das conclusões desmedidas. Sem qualquer demérito, agora, é possível afirmar que esse limiar alcançado é digno de uma potente gambiarrista.

Luiz Eduardo da Silva Andrade

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Dumoulié, Camille. *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura*. Traducido por Juan Sebastián Rojas Miranda, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2017, 296 págs.

La relación entre la filosofía y la literatura tiene como escenario primordial el libro x de la *República* de Platón. Para el filósofo griego o, más bien, para su ventrílocuo, Sócrates, el poeta y la poesía llevan en sí una forma peligrosa de acercarse a las ideas. Un lenguaje que, en vez de ayudar a la construcción de una república de sabios, puede disolver la integridad del pensamiento en las sombras de la ilusión y del mito. Por ello, su singular ataque a la poesía se da debido a su naturaleza mimética, la cual la aleja en tres grados de las ideas y de los conceptos, modelos por excelencia de lo universal, lo bueno y lo bello. Esta confrontación entre el lenguaje poético (*mythos*) y el concepto (*logos*) como máximo estadio de conocimiento de lo real es para Camille Dumoulié el punto de partida para plantear que la relación entre literatura y filosofía ha sido una relación de sujeción y de emancipación, de rechazo y de atracción fatal.

Dumoulié, profesor e investigador de literatura comparada en la Universidad de Paris-Nanterre, ha dedicado gran parte de su obra al análisis de la relación entre la literatura y otros discursos de las ciencias humanas, así como al estudio de autores cuya escritura es en sí misma una apuesta ética, tal es el caso de Friedrich Nietzsche o de Antonin Artaud. Entre los libros que ha escrito destacan *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad* (1996) (publicado para la comunidad hispanoparlante por Siglo XXI Editores), *Don Juan ou l'héroïsme de désir* (1993), *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques* (1995), *Antonin Artaud* (1996), *Le désir* (1999), *Littérature et Philosophie. Le gai savoir de la littérature* (2002), *Artaud, la vie* (2003) y *Fureurs. De la Fureur du sujet aux fureurs de l'histoire* (2012). La obra aquí reseñada se publicó en el marco del año Colombia-Francia 2017, en la Colección Artes y Humanidades de la línea de literatura comparada, convirtiéndose en la primera versión en español de la obra del 2002. La traducción está a cargo de Juan Sebastián Rojas Miranda, doctor de la Universidad de Paris-Nanterre en Literatura Comparada y docente de la Universidad del Valle.

Durante los siete capítulos que conforman *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura*, el comparatista francés propone que la literatura y la filosofía tienen un origen que las une íntimamente. La historia de ambos discursos se entrecruza de modos diversos durante la Antigüedad, el Renacimiento y la modernidad. Para él, dicha relación inicia de forma tiránica, pues el pensamiento platónico siempre ha sospechado de la literatura y de la poesía. El único camino para acceder a la verdad era un lenguaje que, a través del concepto y la idea, mediara entre el logos y el mundo. El filósofo, según esta mirada, debía, por medio de un exhaustivo proceso de depuración, construir un edificio conceptual capaz de comprender, explicar y penetrar en los secretos de la realidad misma. Sin embargo, dicho lenguaje, que vuelve objeto de análisis a la literatura y le impone su finalidad, termina presa del mismo orden que construye, ya que este lenguaje sistemático es limitado, en tanto el orden de lo real es diametralmente opuesto al régimen de las ideas y de los conceptos. Esto último es lo que la literatura sí puede mostrar, al ser un espacio de confluencia y de circulación de toda una variedad de discursos que la aspiración de totalidad de la filosofía no puede agrupar y que, paradójicamente, la aleja de la verdad que busca.

El carácter moral, especulativo y explicativo de la filosofía se vuelve un linde para sus pretensiones últimas, lo cual transforma a la novela y a la prosa moderna, por su capacidad de representar la caída de los órdenes discursivos, en un lugar, no solo en el que se puede representar el movimiento y el devenir de la existencia, sino en el que circulan y se deconstruyen, a través de la sátira, la ironía y la autoparodia, los pilares conceptuales que han sustentado el discurso ontológico y metafísico de la filosofía occidental. Estos planteamientos son deudores de las obras de autores como Nietzsche, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Martin Heidegger, Marcel Proust, James Joyce, entre otros, quienes son citados constantemente por Dumoulié, para argumentar y defender que la visión estética del mundo es también una posición ética que subvierte el orden del pensamiento instaurado por la filosofía. No obstante, más que una lectura filosófica de la literatura, el autor propone los métodos de la literatura comparada y de la teoría literaria para poder dar cuenta de los vínculos que ligan a estos dos discursos. Para ello, hace constantes paréntesis que le muestran al lector los fundamentos teóricos que sustentan las tesis planteadas, las cuales son ejemplificadas con análisis literarios de obras de célebres autores importantes en el desarrollo de la literatura europea como Chejov, Flaubert, Proust y Mallarme.

La primera escena de dicha relación problemática se da en el seno del pensamiento filosófico occidental, particularmente en el discurso platónico sobre la poesía. Las diatribas de Platón en contra de la poesía manifiestan, según Dumoulié, que la literatura resulta siendo paradójicamente el lugar en el que la filosofía llega a realizarse. El desdoblamiento de los dos discursos resulta del análisis formal del texto platónico, el cual, en vez de ofrecer un discurso unificado bajo el concepto, ofrece un lugar “dialógico, carnavalesco, realista, polémico” (18), en oposición al concepto, objetivo primordial del pensamiento platónico. Literatura y filosofía, al igual que alma y cuerpo, constituyen la ruptura fundamental del pensamiento occidental: la dualidad. En ese sentido, la tensión entre los dos discursos será el primer movimiento de un vínculo dinámico que traza el porvenir de la historia de ambos discursos. El problema planteado le permite al autor preguntarse: “¿El teatro absoluto sobre el cual se ha abierto la filosofía, no sería, ahora, el de la literatura? Por lo tanto ¿No podríamos formular la hipótesis de que la literatura sería la Idea de la filosofía?” (19). Esta pregunta da inicio al largo comentario de Dumoulié en torno a la filosofía y a la literatura.

El primer capítulo establece las principales consideraciones metodológicas que le dan un cauce a las ideas de Dumoulié. La primera tiene que ver con la correspondencia entre la historia de las ideas y la puesta en juego de las aspiraciones o intenciones filosóficas en los textos literarios. Para ilustrar esto, el autor presenta ejemplos de periodos muy específicos de la historia de la literatura en los que profundos cambios epistemológicos alteran la presencia o ausencia de lo filosófico en el discurso literario; entre estos momentos destacan el Barroco y la discusión en torno al papel de la ciencia y del pensamiento racional en la literatura fantástica de autores como E. T. A. Hoffmann o Gautier en el siglo XIX, cuando el positivismo y el cientificismo estaban en sus albores. La segunda atañe a modos de estudiar esta relación de una forma comparatista a través de tres problemas delimitados: la recepción de los textos filosóficos en el marco del campo literario; la influencia propiamente de la escritura filosófica en autores literarios; y, por último, la comparación como una posibilidad de establecer paralelos entre las experiencias de dos autores cuya escritura navega entre las aguas de lo poético, lo literario y lo filosófico. Para poder dar cuenta de estas tres relaciones el autor propone un análisis intertextual entre textos literarios y textos filosóficos. Esta propuesta incluye: relaciones meramente referenciales; el análisis de lo que él llama operadores formales, es decir, de los elementos

discursivos que generan la “irradiación” del texto filosófico en el texto literario como potencial elemento poético o como *motif* o tema de la obra; y el texto filosófico como sustento de un mensaje especulativo, el cual, según Dumoulié, puede resultar en un texto literario en el que lo formal o la escritura pasa a un segundo plano, pues el carácter moral o filosófico del autor se desborda hasta el punto de generar un espacio textual en el que lo ideológico anula “el doble trabajo del pensamiento y de la escritura”(50). Estos elementos le permiten al profesor francés confrontar su propuesta con la “lectura filosófica” de la literatura de autores como Pierre Champion en *La littérature a la recherche de la verité* (1996), la cual postula la existencia de una filosofía en la obra de un autor como Racine. La crítica de Dumoulié radica en que esta lectura es incapaz de probar la existencia de un sistema filosófico en el texto literario, atribuyéndole erróneamente a elementos estilísticos o literarios, que se encuentran en el orden de la influencia o de la reescritura, revelaciones filosóficas y casi místicas (el autor nombra aquí la supuesta “ontología del secreto” que postula Champion).

El segundo capítulo explora la relación entre la teoría literaria y la filosofía, relación que se tiene que entender no solo históricamente, sino también en el orden de la construcción del lenguaje conceptual de la teoría y la crítica literaria. Si la literatura es incapaz de hablar por sí misma, la teoría, acudiendo a categorías analíticas, se hace deudora del pensamiento instaurado por Platón y Aristóteles. Incluso conceptos fundamentales que establecen el metalenguaje crítico y teórico como el de género, señalan, según Dumoulié, que:

[T]oda crítica literaria se propone como deber fundar filosóficamente sus interpretaciones y buscar su legitimación en los grandes sistemas poéticos del pasado. Se podría decir que toda la filosofía no es más que una inmensa nota de pie de página del texto platónico, la crítica moderna puede parecer un largo dar vueltas a lo mismo que la *Poética* de Aristóteles, la cual hay que retomar una y otra vez para precisar y elaborar cualquier concepto científico [sic]. (59)

La pretensión de científicidad que llega con el formalismo ruso entre 1914 y 1929 es prueba de dicha tesis, pues a pesar de que para argumentar su lenguaje objetivo entabla una relación con la lingüística como instrumento científico, el uso e invención de dicho léxico debe pasar necesariamente por una reflexión filosófica sobre la naturaleza misma del lenguaje. Reflexiones que pueden ser rastreadas hasta las propuestas neokantianas de la estética alemana en autores

como Wölffing o Walzel (59). El autor también enlaza este formalismo con la teoría de la *Gestalt* “‘marcada desde la raíz por la dicotomía contenido-expresión’ y entonces, ‘tributaria de la filosofía de la representación’” (Kristeva, citada en Dumoulié 59). La conclusión de Dumoulié es que “toda historia de la crítica, de la estética, de la poética, de la semiología, incluso simplemente del comentario del texto, supone una historia de la filosofía de manera más o menos implícita” (60). Con el fin de ilustrar la tesis anterior, el autor hace un recorrido por la historia de los géneros literarios que inicia con los planteamientos platónicos y aristotélicos sobre el carácter mimético del arte, pasa por la teoría romántica de los géneros de los hermanos Schlegel y de Goethe, las consideraciones filosóficas de Hegel y termina con un pequeño ensayo sobre la relación entre el “evento” y el relato corto en la tradición del cuento moderno.

El capítulo tres, “El absoluto literario”, es interesante porque señala cómo la literatura moderna ha retomado las aspiraciones totalizadoras de la filosofía y las ha llevado al límite. La literatura se “libera de su sometimiento y rivaliza incluso con la filosofía, en su pretensión por la totalidad” (86). Durante el romanticismo los límites entre ambos discursos llegan a borrarse, “al punto que la filosofía se convierte en una zona de la literatura o incluso se diluye en ella, perdiendo la especificidad de su discurso” (86). En la filosofía teleológica de Hegel, la literatura y el arte aparecen como un estado de la Idea, como su manifestación sensible; sin embargo, es un estado imperfecto, un estado que solo es trascendido por el discurso religioso y filosófico. Es en este último en el que, según Hegel, la Idea se expresaría plenamente. Son los hermanos Schlegel los que le dan un vuelco al discurso hegeliano del arte. El genio creador, a través del cual la idea y el espíritu operan sobre sí mismos, es el único que es capaz de mediar entre el espíritu y los demás hombres, viviendo en conformidad con la divinidad trascendente. En este sentido, para los románticos:

Género absoluto, la literatura está siempre en exceso con relación a ella misma y a su propio fin. [...] Es entonces, al mismo tiempo, expresión de lo absoluto, producción de la totalidad y reactivación de la crisis, de la división ontológica en la cual solamente el sujeto encuentra su patética grandeza. (95-96)

La literatura como discurso absoluto que vuelve acontecimiento las preguntas más importantes de la filosofía, le dan un giro de tuerca a la idea de Absoluto¹ filosófico en los movimientos posteriores al romanticismo. Para ilustrar eso, Dumoulié analiza el “estilo absoluto” de Flaubert y la “escritura de la Idea” de Mallarmé (los cuales son abordados desde los comentarios críticos de Jacques Rancière). El estilo de Flaubert “no sería la expresión de una subjetividad ni de juegos fantasiosos a la manera de Novalis, sino, escribe Flaubert ‘una manera absoluta de ver las cosas’”(116). Esta manera absoluta de ver las cosas cuestiona todo régimen de representación, en la medida en que reconoce que todos estos regímenes están desligados de las cosas en sí mismas. “El punto cero de la escritura” (para hacerle honor a Roland Barthes) separa al individuo del devenir de su existencia y le permite, no solo objetivarse, sino también objetivar y abstraer la Idea, que funciona como una forma interna, como “objetividad inmediata de la voluntad’ que se ofrece a contemplación del puro sujeto conocedor, el cual se ha impersonalizado y desvestido de su individualidad” (110). Mallarmé retoma esta idea de impersonalización en la poesía, la cual, al igual que las artes no representativas como la música, vuelva a la forma Idea. Esta objetivación de la Idea le permite al simbolista francés demoler el juego de realidad representación que ha constituido el eje articulador de la poesía y la literatura anterior, y construir todo un modelo poético antimimético y antiprosáico que vuelve al poema, “en su espacialidad material” (111), el lugar en el que la Idea se hace sensible: “Así, en una suerte de mimesis sublime que es como la parodia desesperada de la poética representativa, *Un golpe de dados* mima tipográficamente el naufragio del navío que evoca el poema” (111) [sic]. La escritura de Flaubert y de Mallarmé representan para el autor una especie de cierre de ironía romántica, de esa ruptura entre la aspiración a la totalidad y la pequeñez del sujeto, que llevan a la literatura a dos caminos que definen su tono “nihilista y catastrófico”: “La literatura se instala en esta distancia entre dos anulaciones: por un lado, una poeticidad generalizada que engulle la poesía en su espíritu [...]; por el otro, una prosa absolutizada que se daña en la evanescencia de su diferencia” (Rancière, citado en Dumoulié 112). Lo cual lleva a la literatura “a la deriva esquizofrénica” y a la pregunta por sus fines. Kafka, Proust, Joyce y Beckett señalan el desmoronamiento de los grandes

1 Conceptos como Ideal, Idea, Mundo, etc., son escritos en mayúscula por el autor para hacer énfasis en su dimensión filosófica y separarlos de su uso general.

sistemas conceptuales que parten de la Idea y del Ideal para sistematizar la comprensión del mundo.

“La idea de la poesía es la prosa”, frase acuñada por Walter Benjamin, da inicio al cuarto capítulo. Durante el romanticismo la poesía, sacralizada por escritores y filósofos, fue la encargada de resguardar nuevamente la Idea como fuente primigenia del pensamiento, de alcanzar lo Absoluto a partir de la condensación máxima de la unidad y de la universalidad en un espacio mínimo. Los símbolos y las correspondencias, transformadas por los simbolistas, se volvieron una forma de conectar al poeta con todos los hilos que lo unen al orden de lo real: “La teoría del símbolo, buscando unir las diversas órdenes de lo real así como reconciliar al poeta-mesías con la multitud, desemboca en una poética de las correspondencias que justifica la búsqueda de un sincretismo arquetípico” (117). Sin embargo, esta función de la poesía pasa a la novela, género por excelencia del siglo XIX y XX, ya que se constituye como “un devenir-prosa del mundo”. Según el autor,

la poesía realiza su destino en la prosa. Esto no significa que se vuelva prosa, que lo poético (ritmos, escansión, música, imágenes) se borre ante lo prosaico, sino más bien que la prosa acoge lo que era el privilegio de la poesía. De manera circunstancial y un poco caricaturesca, se podría imaginar que la prosa poética, incluso el poema en prosa, constituyen la síntesis que mejor realiza la idea de Absoluto literario. (128)

Luego de describir la crisis de las formas que acompaña a la poesía durante el siglo XIX, Dumoulié explica cómo durante el siglo XX filósofos de la talla de Heidegger retoman el lenguaje metafórico de la poesía y la sacralización del poeta como una forma de revestir el pensamiento de un carácter trascendente y metafísico.

Así, Heidegger, pero sobre todo sus epígonos, habrían legado a los poetas y a los comentadores (a menudo los mismos: los poetas son cada vez más críticos o profesores), un lenguaje metafórico (entonces “poético”) que se da en el porte de un pensamiento, de un rigor conceptual con pretensión filosófica. (120)

La idea de metáfora se transforma, pues ya no genera en sí sentido ni relaciones entre el sujeto y el mundo, al contrario, mistifica el pensamiento a través de la sacralización de la poesía, volviéndolo una presencia que incorpora

la experiencia vital y la experiencia sagrada simultáneamente y que designa “un lugar trascendente, más verdadero y más puro, más cercano de Dios, en suma” (129). Por ende, la metáfora, tanto en la literatura como en la crítica “transporta el sentido, encerrado en el cuerpo de la letra, sobre el plano superior del espíritu” (138). Esto es evidentemente negativo para el autor porque relega a la crítica literaria a un discurso “insignificante y vulgar en el sentido literal. No tiene otro interés que servir de soporte a la erudición o a la historia literaria” (138). Todas las ciencias que buscan descifrar y entender la literatura desde esta teología de la metáfora, como la hermenéutica, la crítica o la semiótica,

tienden a disolver la literatura en un vasto proceso de simbolización y de metaforización. La filosofía misma participa de ello, como para retomar por su cuenta lo que la literatura ha pretendido hurtarle. Y lo hace con tanta eficacia que asigna a la literatura, como su fin más propio, su propia desaparición, en razón de su vínculo con la experiencia de los límites, incluso de su relación esencial con la muerte. De ese drama en que la literatura realizará su destino, la filosofía sacará las últimas lecciones de historia. (143-144)

La novela, como género absoluto, en el que dialogan todos los géneros discursivos, se encuentra por fuera de los límites impuestos por la filosofía. La literatura se convierte en la totalidad de los discursos, o al menos en el lugar en el que todas las perspectivas y modos del lenguaje se encuentran. En el quinto capítulo, Dumoulié invoca a la fenomenología para dar cuenta del problema del sujeto y del sentido, y de su relación con la construcción novelesca. La constitución del sentido depende no tanto de un sistema absoluto, como pretendía Hegel, sino de la posición del sujeto en el mundo y su comprensión de este último. A pesar de que las intenciones de la filosofía y de la novela sean totalmente distintas, es en esta última, con las ideas de punto de vista y procedimiento narrativo, donde la Idea se concibe como “evento vivo que se desarrolla en el punto de encuentro dialógico entre dos o más conciencias” (Bajtín, citado en Dumoulié 151). El carácter festivo, irónico, carnavalesco y, sobre todo, dialógico de la novela aniquilan la idea de un sistema de pensamiento teleológico y de una verdad última. En la novela la filosofía se vuelve un punto de vista como los otros, es en tanto se relaciona con otros discursos. “Tal es la ‘verdad’ de la novela. Revelar el plurilingüismo de toda palabra viviente y del hombre mismo” (153).

Por último, los capítulos sexto y séptimo escenifican el acto final de la confrontación entre los dos discursos. En el sexto se discute la ética de la literatura desde el siglo XIX. La escritura realista, caracterizada por la búsqueda del estilo absoluto y la disolución de los regímenes de representación clásicos a través de su microscopía del mundo, problematizan los lugares comunes y cotidianos de la vida, algo que no había sucedido antes en la historia literaria, lo cual le da un carácter revolucionario que no es observado por autores como Auerbach, quien ve en este proceso de democratización de la literatura el paso a “un fin tan triste como el de la destrucción apocalíptica” (180). En este capítulo también se habla de la crisis de la representación del teatro y se postula la existencia del “sujeto literario” y del “sujeto psicoanalítico”, quienes a diferencia del “sujeto moribundo de la filosofía [...] se definen por el vagabundeo fuera de la verdad” (187). La segunda parte del capítulo se concentra en la diferenciación de estos dos sujetos, el primero, al establecer una relación con el texto como escenario de simulacros y de juegos, en el que el sentido fluctúa, “huye en dos sentidos al mismo tiempo: hacia la vida, hacia el flujo continuo, y hacia el teatro de las formas, de las individuaciones imaginarias, de los héroes y los personajes con los que se identifica” (197). El sujeto psicoanalítico, por su parte, señala una eterna separación, un vacío que solo se llena al convertirse en eterno simulacro de sí mismo (189), redoblando “la maldición del sujeto separado de la verdad y del Ser por alguna falta imaginaria” (289). La constitución del “sujeto de lo literario” se funda en la idea de un lector desterritorializado que no busca ningún punto de anclaje en el sentido, en el signo, la métrica, la ficción, la identidad etc., sino que, al contrario, está en un constante estado de fuga, al igual que el sujeto de la escritura. Por ende, no es sí mismo finito, sino infinito, nómada, un sujeto que circula constantemente “un punto de fuga, de despersonalización, y de indiferencia, siendo obediente al deseo de la literatura misma de alcanzar su grado cero. Encuentra en ese riesgo la prueba y la experiencia de su libertad absoluta en relación con las alienaciones del mundo, del lenguaje, del yo, etc.” (201).

El séptimo capítulo inicia con el planteamiento heideggeriano de que en el ser-para-la-muerte (rastreado ya en Schopenhauer y llevada al límite por el psicoanálisis lacaniano), en el que la vida se vuelve tan solo una preparación, un aprendizaje para dejar de ser, la filosofía revela el nihilismo inherente a su historia. La filosofía niega la vida, puesto que desprecia el cuerpo, la carne, el sexo, la voluntad del sujeto, “siguiendo una línea depresiva y eutanásica,

los filósofos han atribuido al arte una función de desinterés y contemplación liberadora. En el fondo, el arte es la función del pobre — de espíritu.” (219). Dumoulié, al contrario, ve en la literatura la afirmación máxima de la vida a través de las categorías bajtinianas de carnaval, perspectivismo y dialogismo. De esa forma la estética se manifiesta como una forma de ética, ante la propuesta nihilista con la que prácticamente el autor cierra la historia de la filosofía, la literatura plantea el humor, la ironía

el humor en respuesta a la voluntad de verdad, el dialogismo frente al logocentrismo, el carnaval en guisa de Apocalipsis, he aquí lo que es esencial a la filosofía de la literatura e implica, con una estética, una forma de ética. (232)

Con esta afirmación de la vida por encima del discurso calcificado de la filosofía, la literatura es el discurso vital que puede desentrañar la cultura de la muerte en la cual nos encontramos, pues además de mostrar la alienación del sujeto, en el que la cultura se ha convertido en simulacro de la nada, muestra la voluntad de vida inherente a la existencia y el escenario de una lucha en contra de esa irrefrenable fuerza oscura que detiene el flujo del pensamiento.

En una época donde lo virtual se ha vuelto un objeto de mercado y el producto de los medios, donde el discurso de la mundialización caricaturiza el pensamiento del nomadismo, donde todo lo real es absorbido por la ficción de la sociedad del espectáculo, la literatura tiene, más que nunca una función política esencial. (261)

Si bien el libro plantea un debate necesario que dialoga con obras como *El absoluto literario. Teoría del Romanticismo alemán* (1978) de Philippe Lacoue Labarthe y Jean-Luc Nancy o *Romanticismo. Odisea del espíritu alemán* (2007) de Rüdiger Safransky, libros que se concentran en un periodo específico para plantear la relación entre filosofía y literatura, el de Dumoulié peca de ambicioso. Muchas veces no se construye un texto sólido que permita articular a tantos autores, obras, periodos y teorías. Por lo mismo, hay secciones del libro que simplifican conceptualmente problemas filosóficos que son más complejos de lo que se presentan y a la vez vuelven las conclusiones del libro lugares comunes sobre la literatura y la filosofía. Es igualmente necesario mencionar que muchas de las precisiones metodológicas que se establecen al comienzo del libro son olvidadas en la mitad del camino. Poco es lo que en realidad

se trabaja de problemas propiamente comparatistas, como la recepción o la influencia, como se propone al principio. Además, muchos de los paréntesis que introducen las orientaciones conceptuales del libro son olvidadas, como en el caso de las teorías de la recepción. El lector se termina preguntando si en realidad eran puntualizaciones necesarias para sustentar las tesis centrales que el autor propone. Por otro lado, la forma en la que la tensión entre filosofía y literatura es presentada, es decir, como confrontación, sujeción y dominación, parece también ser una ficción que deja siempre mal parada a la filosofía, como si esta fuera simplemente una especie de entidad tiránica cuyo único fin es el de fijar los límites de la comprensión sobre la existencia.

En efecto, esto es entendible en un autor que busca un lenguaje descentrado, perspectivista y autocrítico que, a diferencia de los grandes sistemas filosóficos, señala una contradicción irreductible que tiene dos caras: la primera es la necesidad innata del sujeto filósofo de representar el devenir, el acontecimiento y la naturaleza de la existencia a través de un edificio conceptual; la segunda consiste en que esta aspiración frustrada de la filosofía por alcanzar la Verdad, solo puede saciarse a través de un discurso del deseo, de un discurso vital (en oposición a lo que él considera un lenguaje esclerótico y caduco), que represente el movimiento y las contrariedades de dicha realidad. Epígono del pensamiento Nietzscheano, Dumoulié debe destronar a la razón, al Concepto, al Ideal y a la Idea del lugar privilegiado que ha tenido en la historia de las ideas occidentales una vez más, para reivindicar a la literatura como realización de las máximas aspiraciones filosóficas y, consecuentemente (e ingenuamente), declarar oficialmente que la filosofía no tiene otro lugar que ser-para-la-muerte.

Juan David Escobar

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Moreno Blanco, Juan, editor y compilador. *Gabriel García Márquez, literatura y memoria*. Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2016, 532 págs.

Retornos

Escribir sobre la obra literaria de Gabriel García Márquez —y sobre su figura de escritor, de hombre público— es quizás una tarea que ha sido emprendida innumerables veces, en múltiples lenguas, alrededor del mundo. Acometer tal ejercicio supone, por lo tanto, andar caminos que probablemente han sido ya transitados y encontrar ideas que, acaso, otros han logrado develar. Y no es para menos. La impronta dejada por el escritor colombiano en el universo de la literatura es inagotable y profunda. Sus creaciones, fábulas y personajes han traspasado los límites impuestos por el tiempo, el espacio y la cultura, y han devenido en fuente de la cual otros han bebido: escritores, críticos, historiadores, cineastas, periodistas, biógrafos, entre otros. Desde esta perspectiva, podría afirmarse que la crítica que procura examinar la obra de García Márquez puede sobrevenir, con algunas excepciones, en una suerte de reescritura de los cientos de trabajos que, a lo largo de los años, han centrado sus intereses en el oficio del nobel cataquero.

Es precisamente en esta tradición en la que se inscriben los diversos textos compilados por Juan Moreno Blanco en *Gabriel García Márquez, literatura y memoria*, libro editado por el Programa Editorial de la Universidad del Valle. Para Moreno Blanco, este es un trabajo colectivo y pluralista debido a que recoge las voces de “periodistas, profesores y escritores alrededor del significado de la persona y la obra de más relieve en la historia y cultura colombianas” (13). Dicho carácter queda evidenciado en las cinco partes que estructuran el proyecto pues, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, no solo se estudia la obra literaria de García Márquez, también se revisan algunas particularidades de su vida pública y privada. Aunque evidentemente en los ensayos que componen cada una de las secciones se puede identificar una preocupación temática por algún aspecto de la obra o del escritor, no hay que perder de vista que cada texto tiene una intención particular y original. Es decir, son unidades de estudio totalmente independientes. Así mismo

sucede con las perspectivas teóricas y de análisis con las cuales los autores realizan sus aproximaciones. Esta variedad, por lo tanto, muchas veces excede esa disposición con la cual se han querido organizar los capítulos.

De esta manera, los trabajos que componen la primera y segunda parte centran sus preocupaciones en momentos y situaciones particulares de la vida de García Márquez que, con el paso de los años, van a ser fundamentales en su oficio como escritor. Algunos de los retratos de García Márquez que se configuran en estos primeros capítulos están sustentados en los lazos de amistad que este sostenía con los autores de dichas semblanzas. Por tal motivo, el título de la primera parte es “Amistad”, en donde se recogen los escritos de Germán Vargas Cantillo y Alfonso Fuenmayor, miembros —junto con García Márquez— de lo que se ha denominado Grupo de Barranquilla. Como una especie de anecdotarios, dichos textos recrean algunos momentos memorables de lo que aconteció instantes previos y posteriores a la recepción del Premio Nobel en Estocolmo por parte del escritor colombiano, gala en la que tanto Vargas Cantillo como Fuenmayor estuvieron presentes. Más allá de cierta sensación de asombro que puede llegar a producir el dato desconocido e íntimo de la vida de Gabo, los escritos no profundizan en ningún aspecto particular de su persona ni de su obra. En este sentido, cabe aclarar que dichos textos son escritos treinta y tres años antes de la compilación por lo que, de acuerdo con Moreno Blanco, “estas emocionadas notas hilan la descripción del presente con la evolución de los tiempos de juventud, amistad, lectura y escritura en la Barranquilla tan importante en la vida sentimental e intelectual del en ese entonces ‘desgarbado y tímido’ García Márquez” (13-14). No obstante la justificación de la inclusión de estos textos, pareciera no existir una correlación entre este capítulo y los restantes, mucho menos entre estos escritos y los ensayos académicos que se presentan más adelante.

La segunda parte, titulada “Perfiles”, está compuesta por cuatro trabajos que se ocupan de revisar algunos momentos biográficos de García Márquez que tuvieron cierta relevancia en su formación como escritor. Interesante resulta, en este sentido, que algunos de los autores llegan a las mismas conclusiones recorriendo caminos diferentes, más allá de que no siempre los ensayos tienen como finalidad el estudio de la vida de García Márquez. Mención especial merece el trabajo de Michael Palencia-Roth quien, en el ensayo “Las varias vidas de Gabo”, realiza un ejercicio hermenéutico de las

tres biografías más populares del nobel colombiano; es decir, *El viaje a la semilla*. La biografía de Dasso Saldivar, *Gabriel García Márquez: A life* de Gerald Martin y *Vivir para contarla* del propio García Márquez. El diálogo que el autor establece entre estas tres semblanzas tiene como propósito revisar la manera como se presenta la vida del escritor.

Por un lado, Palencia-Roth encuentra que entre las tres biografías hay datos no concordantes toda vez que hay una clara intención de García Márquez de acomodar algunas fechas y situaciones de su propia vida con momentos relevantes de la historia de Colombia, lo que no necesariamente coincide con los registros oficiales que se tienen. Este hecho, es decir, estas falacias generadas por el propio García Márquez son una evidencia clara del irrefrenable impulso por fabular que tiene Gabo, hasta el punto de querer hacer de su vida una “obra literaria”. Muy acertada, en este punto, resulta la revisión y argumentación que Palencia-Roth hace de esta tesis, a la luz no solo de las biografías anteriormente citadas, sino de otros registros como entrevistas y correspondencia. Por otro lado, Palencia-Roth señala un viaje que Gabo hizo junto con su madre a Aracataca como una posible confirmación de su vocación como escritor. Esta última conclusión es un hecho común a otros de los ensayos del presente capítulo, tal y como se evidencia en “García Márquez y un mundo que declina” de Piedad Bonnet. Sin embargo, el trabajo de Bonnet supera los criterios establecidos para la estructura del capítulo, pues no solo se dedica a analizar eventos biográficos, sino que emprende un muy acertado estudio de algunos tópicos de la escritura de García Márquez, como son el lenguaje, sus ideas eternas como el amor o el poder y, sobre todo, la temática del derrumbe de una época que es arrasada por valores y circunstancias nuevas. La clasificación de este ensayo en dicho capítulo puede generar confusión en su lectura pues, como lo he manifestado, no guarda la misma relación que los otros escritos tienen cuando se trata de contemplar un itinerario biográfico.

La tercera parte, “Contextos”, está compuesta por seis trabajos en los que se tratan las relaciones que la literatura garciamarquiana tiene con la cultura e historia del Caribe colombiano. Evidentemente, podría afirmarse que hay una mayor correspondencia entre estos textos de acuerdo con la intención mencionada, ya que la mayoría de ellos versan sobre los influjos que variados aspectos de la cultura, geografía e historia caribeña produjeron en el joven escritor y, por consiguiente, en su futura obra literaria. Así pues, dos de

los ensayos se ciernen sobre el papel que una ciudad como Barranquilla tuvo en su formación como escritor. En este sentido, “La Barranquilla de Gabriel García Márquez” de Ramón Illán Bacca y “La ciudad y las letras. La Arenosa en la obra de Gabriel García Márquez” de Orlando Araújo Montalvo comparten puntos de vista semejantes, pues tanto para Illán como para Araújo la capital del Atlántico fue decisiva en su vocación no solo por la impresión que le causó la ciudad debido a su cultura cosmopolita y tradiciones —como el carnaval—, sino por la oportunidad que tuvo allí de relacionarse con algunos otros artistas que compartían similares intereses.

Caso particular resulta el interesante trabajo de Ariel Castillo Mier titulado “García Márquez y la crítica reciente en el Caribe colombiano”. En este, Castillo hace una sucinta revisión de tres textos críticos sobre la obra y persona de García Márquez, bajo la premisa que introduce al comienzo de su texto: “Uno de los rasgos de la literatura del Caribe colombiano ha sido el desequilibrio entre la creación y la crítica” (191). Para Castillo, si bien la región Caribe ha sido cuna de grandes novelistas, cuentistas y poetas, no así de críticos pues los pocos que se han dedicado a dicho ejercicio lo han hecho de manera dispersa y aislada, menospreciando, la mayoría de las veces, las letras caribeñas por razones que obedecen al vínculo y aceptación de la cultura central del país. Desde esta perspectiva, el autor comenta el libro *Cómo aprendió a escribir García Márquez* de Jorge García Usta, en el que se revisa el papel fundamental que tuvo la ciudad de Cartagena en la formación literaria y periodística del joven escritor. Como en los textos de Illán y Araújo, se subraya con total acierto el influjo de las urbes costeñas, aunque, con bastante tino y sindéresis, Castillo toma distancia de la tesis de García Usta, por tanto, lee cierto afán regionalista que desconoce los aportes de otras zonas de la región. Así mismo, Castillo expone de manera clara y contundente los aciertos del trabajo *Así leí a García Márquez* del escritor francés Jacques Gilard, quien realiza una crítica a la centralización de la literatura que Bogotá ha ejercido, desconociendo por lo tanto la pluralidad y el mestizaje propios del país. Por tal motivo, Castillo reivindica el trabajo de Gilard no solo por la importancia que tiene para las letras colombianas sino, particularmente, para la literatura del Caribe.

Ahora bien, si el ensayo anterior marca un punto positivo en la compilación realizada, no se puede decir lo mismo de “La obra de García Márquez: más allá del litoral, pero antes de los Andes” escrito por Édgar Rey Sinning.

El autor se propone revisar la influencia que la cultura popular costeña de algunos pueblos de la región tuvo en García Márquez y cuyo resultado fue el tan manido realismo mágico en el que se puede ubicar su obra literaria. En un estilo sencillo y, en ocasiones, un tanto ingenuo, Rey Sinning da cuenta de las repercusiones que tuvieron ciertos aspectos culturales como las historias de los abuelos, la comida, el lenguaje, las peleas de gallos, el contrabando y otros lugares comunes en los cuentos y novelas de García Márquez. Aunque es evidente la importancia que tuvo este entramado cultural en la obra del nobel, Rey Sinning no logra generar un cuerpo de argumentos contundentes; por el contrario, en un par de ocasiones el discurso se torna un poco fluctuante entre variados temas y elementos lo que conlleva, necesariamente, a una carencia de ilación entre los hechos expuestos.

“Irradiaciones” es el título de la cuarta parte del libro. En esta sección, como su nombre lo indica, se encuentran aquellos ensayos —siete en total— cuyos problemas surgen en la obra literaria de García Márquez, pero trascienden las fronteras del hecho literario propiamente dicho. Es un capítulo un tanto misceláneo, pues sus artículos van desde la relación de la obra garciamarquiana y el cine a la importancia que tiene la figura del escritor latinoamericano en la cultura literaria bengalí, pasando por el estudio del humor y las mujeres en sus novelas y cuentos, y finalizando con un intento de comparación entre Cervantes y el escritor de Aracataca. De esta manera se ratifica que la categorización de los capítulos obedece más a una necesidad de organización que a unos ejes problemáticos o temáticos inherentes a los ensayos.

Pero más allá de esta situación, resultan interesantes algunas revisiones del eco que la obra de García Márquez —y su figura como autor— puede tener en otros ámbitos culturales. En este sentido, el trabajo “*O veneno da madrugada* de Ruy Guerra, una interpretación cinematográfica de *La mala hora*” de Carlos-Germán van der Linde destaca no solo por el juicioso análisis que realiza, tanto de la novela *La mala hora* de García Márquez como de la película brasileira *O veneno da madrugada* del cineasta Ruy Guerra, sino por las relaciones que encuentra entre la obra literaria y la cinematográfica a lo largo del texto. Según Van der Linde, la película, como adaptación de la obra mencionada, no sigue al pie de la letra ciertos aspectos de la novela, toda vez que en esta relación de transtextualidad —según la teoría narratológica de Gérard Genette— el filme reinterpreta la novela. Sin embargo, dichas

alteraciones, para Van der Linde, no corresponden con un defecto o dolencia, antes bien, se constituyen en fuentes de nuevos sentidos.

Notable también es el ensayo “Malentendidos alrededor de García Márquez” del escritor Juan Gabriel Vásquez quien, de manera sucinta pero contundente, nos presenta sus reparos a la pregunta ¿cómo se escribe bajo la sombra de *Cien años de soledad*? Desde el inicio, Vásquez aclara que dicho cuestionamiento es un “falso problema, casi una vacuidad retórica” (303), elaborado por algunos comentaristas literarios y repetido hasta la saciedad. En consecuencia, Vásquez elabora un cuerpo de argumentos bien articulados con los que demuestra no solo la falta de rigor de este planteamiento, sino que revisa algunos problemas existentes cuando se habla de la influencia y la tradición literaria. Aunque en ningún momento niega la preeminencia que una novela como *Cien años de soledad* tiene en la literatura, se aleja de ciertos lugares fáciles y comunes cuando se escribe sobre la obra y la figura de un escritor como Gabriel García Márquez. Es, quizás, este su mayor acierto.

Ahora bien, hay otro caso que merece la pena ser resaltado, pero no precisamente por sus bondades. “El humor en la obra de Gabriel García Márquez” escrito por María Isabel Martínez López aborda el concepto de humor existente en la obra del escritor colombiano. Para Martínez López, el humor en García Márquez no está necesariamente en los detalles sino en el enfoque, es decir, en el tono que usa y que coadyuva en el entendimiento de la estructura narrativa de sus obras. Desde esta tesis, la autora revisa ciertas estrategias discursivas presentes en los cuentos de García Márquez como la ironía, lo hiperbólico, la ridiculización, el absurdo en las que estaría sustentado el concepto de humor garciamarquiano. Aunque evidentemente podría ser una problemática interesante en la narrativa de García Márquez, la forma como Martínez López presenta sus análisis y argumentos echa por tierra toda su concepción teórica. Por un lado, el discurso resulta un tanto desordenado y caótico, carente de cohesión entre sus partes; por otro, las ideas presentadas no se desarrollan lo suficiente, lo que efectivamente no favorece la lectura y la interpretación de sus argumentos. Podría incluso afirmarse que el ensayo resulta más una suerte de lluvia de ideas o de pensamientos, o un texto compuesto por muchos fragmentos. Sea esta una invitación a enfocar dicho trabajo con el ánimo de rescatar todas las posibilidades que ofrece tal problemática.

Finalmente, la quinta parte es la más amplia. Recoge doce trabajos que procuran dar una interpretación de obras particulares de García Márquez.

De ahí su título: “Lecturas”. Novelas como *Cien años de soledad*, *Memoria de mis putas tristes*, *El amor en los tiempos del cólera*, así como algunos cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* son objeto de estudio de los autores que nos presentan sus aproximaciones a temas como el amor, la soledad, la oralidad, la madre, la escritura, entre otros. Dicho capítulo goza, quizás, de la más variada y mejor selección de ensayos. Dentro de estos, quisiera destacar dos trabajos que por su rigurosidad y composición evidencian la mejor crítica. Primero, el trabajo de Suzanne Jill Levine, titulado “Otra mirada a *El espejo hablado*: Gabriel García Márquez y Virginia Woolf”, tanto por el diálogo que la autora establece entre García Márquez —sobre todo en *Cien años de soledad*— y la escritora inglesa con la novela *Orlando*, como por el ejercicio de relectura de dichas obras que nos presenta y que resulta ser tan primordial en el oficio de la crítica. Para Levine, García Márquez y Woolf se mofan de la historia a través de la idea de progreso latente en sus novelas y, por lo tanto, el anacronismo se presenta como una metáfora “para la impecable circularidad de la realidad” (411). Por otra parte, el tema de la intertextualidad entre las creaciones de García Márquez y algunas obras de la literatura universal también es el *leitmotiv* del texto de Diógenes Fajardo Valenzuela: “Yo, anciano japonés a estas alturas’: El diálogo intertextual de dos premios Nobel, Kawabata y García Márquez”. Para Fajardo Valenzuela, hay una influencia del escritor japonés en García Márquez que se evidencia no solo en su novela *Memoria de mis putas tristes* sino en el cuento *La bella durmiente*; por tal motivo, responder a la pregunta sobre cómo se da la transferencia del mundo de ficción creado por Kawabata al mundo Caribe garciamarquiano es el objetivo del autor. Al respecto, Fajardo Valenzuela lleva a cabo una juiciosa lectura de las obras literarias con el fin de identificar los elementos y procedimientos que permiten dicha transferencia. Muy interesante resulta la tesis de Fajardo Valenzuela sobre que a García Márquez no le preocupa tanto el tema de la originalidad en *Memorias de mis putas tristes* con respecto a *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata como sí el de la autenticidad. A partir de este punto, Fajardo Valenzuela construye su análisis para responder a la pregunta inicial.

Ciertamente, es posible que haya soslayado muchos elementos sustantivos de la compilación hecha por Moreno Blanco en la presente obra. Si bien he intentado señalar los indiscutibles aciertos en la selección de algunos de los ensayos, también he querido comentar de manera respetuosa uno que

otro traspié pues, considero, puede ser una forma de continuar con este tipo de trabajo que enriquece los estudios críticos y, en general, el campo de la literatura. Para tal efecto, preguntas sobre los criterios de selección de los textos críticos que se presentan en estas compilaciones y sobre la pertinencia de dichos trabajos —teniendo en cuenta que el corpus de la crítica sobre García Márquez y su obra es amplio e importante— son fundamentales para la conformación de un ejercicio que fortalezca precisamente esa tradición y, sobre todo, que señale nuevos senderos por los cuales continuar la lectura de una obra tan universal y fecunda.

Manfred Ayure Figueredo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

*“La poesía latinoamericana: perspectivas,
tensiones y proyecciones desde un
contexto propio”*

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 22, n.º 2 (2020)

**Fecha límite para envío de artículos:
30 de noviembre del 2019**

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2020

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

El escenario latinoamericano ha sido un espacio germinativo en el que la poética y la poesía se han ido forjando en vínculo estrecho con la historia y las culturas particulares, nacionales y regionales. La creación y la reflexión se fueron afianzando en los poetas latinoamericanos en la medida en que se acentuaron las diferencias frente al eurocentrismo; sin embargo, las cercanías se mantuvieron desde la renovación y la transformación de unas tradiciones. De esta forma, y bajo una perspectiva interpretativa que actualiza estas poéticas, se observa cómo van tomando relevancia los rasgos de ruptura que se fueron gestando en distintos periodos hasta el siglo XIX, que logran consolidarse en el siglo XX, y la perspectiva ancestral de la poesía aborigen. En tal sentido, y en diálogo con el pensamiento y la cultura universales, se consolidan las grandes propuestas que reinventan la palabra y la cosmovisión desde Latinoamérica, territorio diverso e infinito en posibilidades. Desde este punto de vista, el acto creador, en estos poetas, no queda aislado de la constitución de una poética que implica la configuración de perspectivas históricas, tendencias estéticas y reflexiones teóricas. Así que desde distintos puntos de acercamiento se pueden proponer lecturas de estas producciones literarias.

Bajo esta caracterización, la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* invita a participar en un número monográfico dedicado a la poesía latinoamericana con el fin de favorecer el espacio para la discusión e intercambio de propuestas interpretativas y comparativas en torno a la poética y la poesía, surgidas en este territorio, tan diverso y particular.

Se consideran textos sobre:

- La poesía latinoamericana: voz y tono propio.
- Los poetas latinoamericanos: entre poética y poesía.
- De la poesía española y europea a la poesía latinoamericana.
- Historia y poética en la poesía latinoamericana.
- La poesía colombiana en el contexto latinoamericano.
- La poesía ancestral aborigen en el escenario universal.
- Diálogos entre poesía y pensamiento en los poetas latinoamericanos.
- Las rupturas en la poesía latinoamericana.

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 2019. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revlitter_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*

*"Latin American Poetry:
Perspectives, Tensions, and
Projections from Our Own Context"*

SPECIAL ISSUE

vol. 22, n.º 2 (2020)

Deadline for submission: November 30, 2019

Publication date: July 1, 2020

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Objective and Topic of the Issue

Latin America has been a breeding ground in which poetry and poetics have gradually taken shape in close connection with the specific national and regional history and cultures.

While the creation and reflections of Latin American poets were initially consolidated in view of the increasingly marked differences with Eurocentrism, the proximity with some of those traditions was preserved through their renewal and transformation. By adopting an interpretive perspective aimed at revisiting these poetics, it is possible to observe how the signs of rupture that gradually emerged during different periods up till the 19th century and consolidated in the 20th, as well as the ancestral perspective of indigenous poetry, acquire relevance. The great proposals that reinvent the word and the view of the world from Latin America, a diverse territory of infinite possibilities, are consolidated in dialogue with universal thought and culture. From this point of view, the creative act, in the case of Latin American poets, cannot be separated from the development of a poetics that involves the construction of historical perspectives, aesthetic tendencies, and theoretical reflections, which offer the possibility of diverse readings of these literary productions from multiple approaches.

In this context, the journal *Literatura: teoría, historia, crítica* invites contributions to this monographic issue dedicated to Latin American poetry, in order to open up a space for discussion and exchange of interpretive and comparative proposals regarding the poetry and poetics produced in this diverse and particular territory.

The following types of texts will be considered:

- Latin American poetry: its specific voice and tone.
- Latin American poets: between poetics and poetry.
- From Spanish and European poetry to Latin American poetry.
- History and poetics in Latin American poetry.
- Colombian poetry in the Latin American context.
- La poesía ancestral aborigen en el escenario universal.
- Dialogues between poetry and thought in Latin American poets.
- Ruptures in Latin American poetry.

Guidelines for Submission

We welcome only unpublished original papers in one of the journal's official languages (Spanish, English, Portuguese, or French), as well as translations of outstanding articles on the topic. The acceptable length of the articles is between 8,000 and 12,000 words, including the list of works cited. Articles can be the result of research projects, personal reflection, or examples of academic work regarding the topic selected for this issue. The journal uses the MLA citation system. We kindly request that before submitting their article for evaluation, authors consult the journal's complete policies and guidelines, found on its SCIELO webpage: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Deadline for Submission

The call for papers closes on 30 November 2019. Texts should be sent to the journal's e-mail address (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal System* platform (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

EDITAL

*Revista do Departamento de
Literatura da Universidad Nacional
de Colombia*

*“A poesia latino-americana: pers-
pectivas, tensões e projeções a partir
de um contexto próprio”*

EDIÇÃO ESPECIAL

vol. 22, n.º 2 (2020)

**Data limite para envio de artigos 30 de novem-
bro de 2019**

Lançamento da publicação: 1º de julho de 2020

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

O cenário latino-americano tem sido um espaço produtivo no qual a poética e a poesia foram forjadas gradualmente em um estreito vínculo com a história e as culturas particulares, nacionais e regionais. A criação e a reflexão foram se consolidando nos poetas latino-americanos conforme as diferenças frente ao eurocentrismo se acentuaram. No entanto, as aproximações foram mantidas desde a renovação e a transformação de algumas tradições. Dessa forma, e sob uma perspectiva interpretativa que atualiza essas poéticas, observa-se como os traços de ruptura que foram gestados gradativamente em diferentes períodos até o século XIX, que conseguem se consolidar no século XX, e a perspectiva ancestral da poesia aborígene ganharam relevância. Nesse sentido, e no diálogo com o pensamento e com a cultura universais, as grandes propostas que reinventam a palavra e a cosmovisão a partir da América Latina, território diverso e infinito em possibilidades, são consolidadas. A partir desse ponto de vista, o ato criador, nesses poetas, não está isolado da constituição de uma poética que implica a configuração de perspectivas históricas, tendências estéticas e reflexões teóricas. Assim, a partir de diferentes pontos de aproximação é possível propor leituras dessas produções literárias.

Sob essa caracterização, a revista *Literatura: teoria, historia, crítica* convida a comunidade acadêmica a participar de um número monográfico dedicado à poesia latino-americana com o objetivo de favorecer o espaço para a discussão e o intercâmbio de propostas interpretativas e comparativas em torno da poética e da poesia, surgidas nesse território tão diverso e particular.

Serão considerados textos sobre:

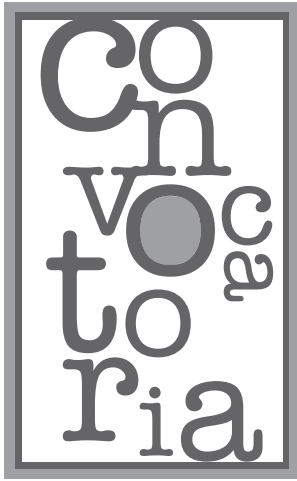
- A poesia latino-americana: voz e tom próprio.
- Os poetas latino-americanos: entre poética e poesia.
- Da poesia espanhola e europeia à poesia latino-americana.
- História e poética na poesia latino-americana.
- A poesia colombiana no contexto latino-americano.
- A poesia ancestral aborígene no cenário universal.
- Diálogos entre poesia e pensamento nos poetas latino-americanos.
- As rupturas na poesia latino-americana.

Pautas de apresentação

Serão recebidos unicamente trabalhos inéditos e originais nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português ou francês), assim como traduções de trabalhos destacados que abordem essa temática, com extensão entre 8.000 e 12.000 palavras, incluindo a lista de obras citadas. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, de reflexão pessoal ou exemplos de trabalho acadêmico na área, a partir da problemática apresentada. A revista utiliza o sistema de citação por autor do MLA. Pede-se que os autores interessados, antes de submeter um trabalho a avaliação, que consultem as políticas e pautas completas da revista na página web da SCIELO: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>.

Cronograma de submissão de artigos

A data de fechamento desta chamada é 30 de novembro de 2019. Os textos devem ser enviados ao e-mail da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

APPEL À CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de littérature de
l' Université Nationale de Colombia*

*“La poésie latino-américaine: perspectives,
tensions et projections à partir
d'un contexte propre”*

NÚMERO MONOGRAPHIQUE

vol. 22, n.º 2 (2020)

**Date limite d'envoi des contributions : le 30 novembre
2019**

Lancement de la revue : le 1er juillet 2020

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Objectifs et thème du numéro

L'Amérique latine est un espace de création où la poétique et la poésie se constituent en lien étroit avec l'histoire et les cultures particulières, nationales et régionales. La création et la réflexion des poètes latino-américains se sont affirmées dans la mesure où elles ont pris leurs distances à l'égard de l'eurocentrisme, tout en préservant une proximité avec l'Europe par le renouvellement et la transformation de ses traditions. Ainsi, l'analyse historique de ces poétiques fait ressortir l'importance croissante des éléments de rupture qui se manifestent au cours de diverses périodes jusqu'au XIX^e siècle, pour se consolider au XX^e siècle avec l'intégration d'éléments ancestraux provenant de la poésie aborigène. Dans cette perspective, et en dialogue avec la pensée et la culture universelles, prennent forme les grandes expériences qui réinventent la parole et les cosmovisions à partir de l'Amérique latine, ce territoire divers et riche en possibilités. De ce point de vue, l'acte créateur de ces poètes n'est pas délié de la constitution d'une poétique impliquant la configuration de perspectives historiques, de tendances esthétiques et de réflexions théoriques. Ainsi, il est possible de proposer des lectures de ces productions littéraires à partir de diverses approches.

Sur la base de ces considérations, la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* invite à participer à l'élaboration d'un numéro monographique consacré à la poésie latino-américaine et se voulant un espace pour la discussion et l'échange de propositions d'interprétation et de comparaison de la production poétique et de la poésie de ce territoire aussi divers que singulier.

Seront pris en considération des textes sur

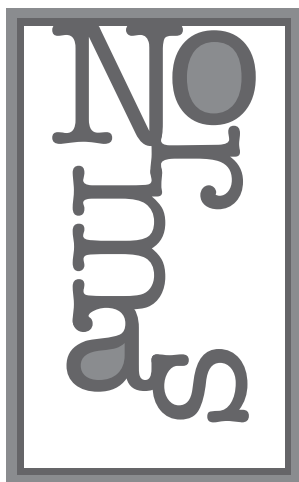
- La poésie latino-américaine: voix et tons propres.
- Les poètes latino-américains: entre poétique et poésie.
- De la poésie espagnole et européenne à la poésie latino-américaine.
- Histoire et poétique dans la poésie latino-américaine.
- La poésie colombienne dans le contexte latino-américain.
- La poésie ancestrale aborigène dans la scène universelle.
- Dialogues entre poésie et pensée chez les poètes latino-américains.
- Les ruptures dans la poésie latino-américaine.

Normes de présentation des travaux

Seront considérés uniquement les articles inédits dans les langues officielles de la revue (espagnol, anglais, portugais ou français), ainsi que les traductions de textes remarquables abordant la thématique. Les textes doivent comporter entre 8.000 et 12.000 mots, bibliographie comprise. Les articles peuvent être des résultats de projets de recherche ou de la réflexion personnelle, ou bien des exemples d'une pratique pédagogique dans le champ de la littérature en lien avec la problématique décrite. La revue utilise le système de citation MLA. Avant de soumettre leurs propositions, les auteurs sont invités à prendre connaissance des normes d'édition de la revue sur la page web de SCIELO: <http://www.sicelo.org.co/lthc/einstruc.htm>

Calendrier pour l'envoi des contributions

Date limite pour l'envoi des textes: 30 novembre 2019. Les textes seront envoyés à l'adresse de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou dans la web 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 arábica, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o 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.

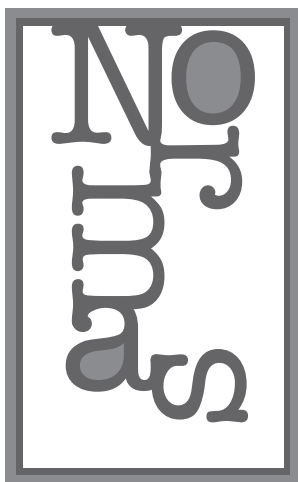
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor 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 nineteenth 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.

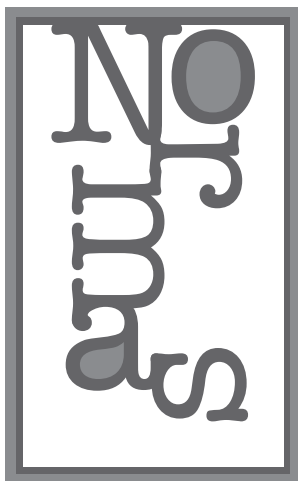
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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.

Proceso 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*, n. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 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.

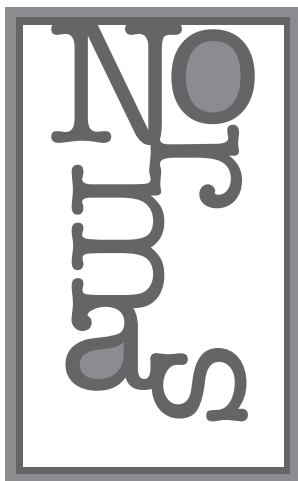
Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor 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.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



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



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue *LTHC* a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue *LTHC* est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue *LTHC*:

Articles. Les articles (entre 8 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

Notes de réflexion. Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

Compte-rendu d'œuvres. Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

Traductions. Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

Entretiens. Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

Originalité. Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue *LTHC*. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

Langues. La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, français, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“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 l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

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).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

Comment construire la liste de références?

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

Livre

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Chapitres de livre

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Article d'une revue

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

Article numérique

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans

la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

Quelques remarques éthiques

Auteurs

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

Normes de présentation et soin des textes. La revue *LTHC* a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

Exclusivité au moment de la postulation. Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

Plagiat. L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes *MLA*. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue *LTHC*.

Autoplaciat. Le comité de la revue *LTHC* n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue *LTHC* espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation

réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue *LTHC* lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

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 JÁUREGUI
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.

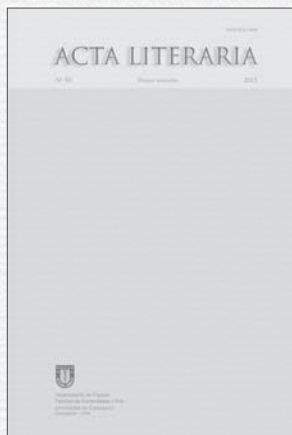
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

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



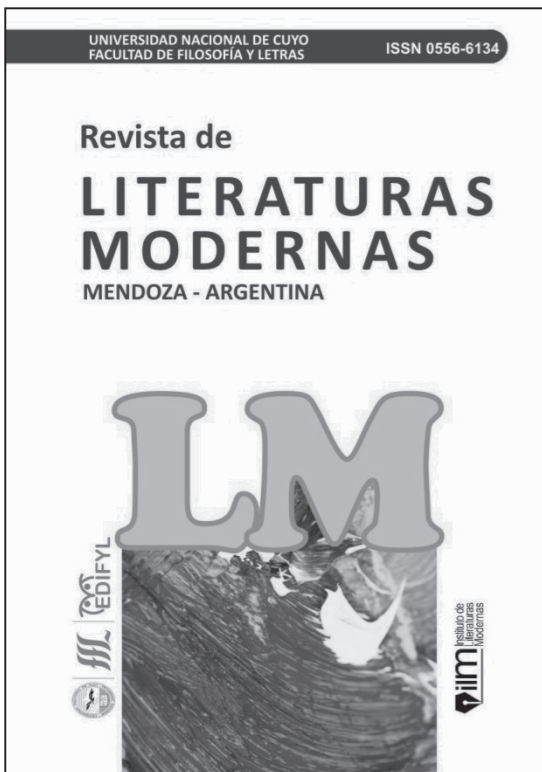
ALPHA

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. 20, n.º 2 • July-December 2018

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 27, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co

revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 31, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 27, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 45, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Historia

www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 20, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXVII, n.º 167 • agosto 2018

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 32, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 41, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Sociología

www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co

revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 20, n.º 2 • julio-diciembre 2018

Departamento de Trabajo Social

www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 18 • enero-diciembre 2018

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 Salmons (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unalibreria.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

Edificio de Posgrados de la

Facultad de Ciencias Humanas

(225), sótano. Tel: 3165000 ext.

16139, 16141

editorial_fch@unal.edu.co

www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 21, n.º 1 / 2019



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN **DGP EDITORES SAS**