

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 22, N.º 1, ENERO-JUNIO 2020

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

Ángela Inés Robledo Palomeque

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, Carmen Elisa Acosta, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Nogueurol (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 Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sánchez 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 Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar (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), Tatiana Bedoya (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: Rubén Darío Flórez Arcila
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.

Coordinación editorial: Oscar A. Chacón Gómez

Coordinación gráfica: Juan Carlos Villamil N.

Diagramación: Yully P. Cortés H.

Corrección de estilo: Angie Xiomara Bernal

Traducción de resúmenes al inglés: Rosario Casas

Traducción de resúmenes al portugués: Ronanita Dalpiaz

Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital 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: 11321, 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

Distribución y venta
UN La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639
~
Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co
Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)
~
La Librería de la U
www.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 · **De los poetas de la Antigüedad a la literatura fantástica:
una historia general de los dragones en Occidente**
*From the Poets of Antiquity to Fantastic Literature: A
General History of Dragons in the Western World*
*Dos poetas da Antiguidade à literatura fantástica:
uma história geral dos dragões no Ocidente*
IVÁN ALEXANDER DE LA OSSA
Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia
- 51 · **Entrenar la mirada. La escritura del viaje en María Sonia Cristoff**
Training the Gaze. Travel Writing in María Sonia Cristoff
Treinar o olhar. A literatura de viagem em María Sonia Cristoff
CECILIA SÁNCHEZ IDIART
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
- 71 · **La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna:
Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco**
*The Poetics of Virgilian Hypallage in Modern Poetry: Aurelio
Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges, and José Emilio Pacheco*
*A poética da hipálage virgiliana na poesia moderna: Aurelio
Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco*
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

111 · El relato histórico-filosófico de la globalización como herramienta para la reflexión literaria. De un concepto operativo a un estudio de caso

The Historical-Philosophical Narrative of Globalization as a Tool for Literary Reflection. From an Operative Concept to a Case Study

O relato histórico-filosófico da globalização como ferramenta para a reflexão literária. De um conceito operativo a um estudo de caso

JOSÉ LUIS GÓMEZ VÁZQUEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

137 · Mercado, vigilância e Facebook na era do espetacular integrado, ou *inside us all there is a code*

Mercado, vigilancia y Facebook en la era de la espectacularidad integrada, o inside us all there is a code

Market, Surveillance, and Facebook in the Era of the Integrated Spectacle, or Inside Us All There Is a Code

MARIANA TOLEDO BORGES

Universidade Estadual de Campiñas, Campiñas, Brasil

179 · A lírica de guerra na poética de Manoel de Barros

La lírica de guerra en la poética de Manoel de Barros

War Poetry in the Poetics of Manoel de Barros

PAULO EDUARDO BENITES DE MORAES

Universidade Federal de Rondônia, Rondônia, Brasil

JOSEMAR DE CAMPOS MACIEL

Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, Brasil

195 · Pai Poe e teorizações dos contos no continente americano: considerações traçadas a partir das resenhas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe

Padre Poe y teorizaciones de los cuentos en el continente americano: consideraciones establecidas desde las reseñas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe

Father Poe and Theories of the Short Story in the Americas: Considerations based on Jorge Luis Borges' Reviews on Edgar Allan Poe

MARYLLU DE OLIVEIRA CAIXETA

Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

219· “Eldorado, Babel e faroeste”: a Londrina de

Rodrigo Garcia Lopes, em *O trovador*

“Eldorado, Babel y wéstern”: la Londrina de

Rodrigo Garcia Lopes en O trovador

“Eldorado, Babel, and Far West”: Rodrigo Garcia

Lopes’ Londrina in O trovador

MARILU MARTENS OLIVEIRA

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paraná, Brasil

243· El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés como obra ectópica

Juan de Valdés’ Diálogo de la lengua as an Ectopic Work

O Diálogo de la lengua, de Juan de Valdés como obra ectópica

JORGE ORLANDO GALLOR GUARÍN

Universidad de Alicante, Alicante, España

271· El universo narrativo de Haruki Murakami en
algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*

Haruki Murakami’s Narrative Universe as Displayed

in the Stories of Men without Women

O universo narrativo de Haruki Murakami em

alguns contos de Homens sem mulheres

HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Almería, España

Notas Notes Notas

309· Entre la estética y la semiótica: los trabajos
de Jarmila Jandova y Marina Kuzmina

Between Aesthetics and Semiotics:

The Works of Jarmila Jandova and Marina Kuzmina

Entre a estética e a semiótica: os trabalhos

de Jarmila Jandova e Marina Kuzmina

FABIO JURADO VALENCIA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

321· Lectura y *habitus*: un acercamiento a la sociología de la lectura

Reading and Habitus: An Approach to the Sociology of Reading

Leitura e habitus: uma aproximação da sociologia da leitura

DEBORAH DUARTE ACQUISTAPACE

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

**339· Enfoque por cohortes en historia de la literatura
y del arte como alternativa a la idea de generación**

*The Cohort Approach as an Alternative to the Idea of
Generation in the History of Literature and Art*

*Abordagem por cohortes como alternativa para a ideia
de geração na história da literatura e da arte*

LUCAS RIMOLDI

Conicet, Argentina

ALICIA MONCHIETTI

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

Entrevistas *Interviews* *Entrevistas*

357· José Donoso en interfaz: entre espacios, habitaciones y paisajes

José Donoso in interface: between spaces, rooms and landscapes

José Donoso na interface: entre espaços, salas e paisagens

Entrevistado ANDRÉS FERRADA AGUILAR

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso - Universidad
de Chile, Santiago de Chile, Chile

Reseñas *Reviews* *Resenhas*

**381· Padilla Chasing, Iván Vicente. *Sin remedio: una novela
sobre la indiferencia y el escapismo de los colombianos***

JORGE OVALLE

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

387· Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*

SERGIO ESTEBAN ALDANA ROMERO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

394· Cristóbal López, Vicente, traductor. *La última noche de Troya: (libro II de la Eneida)*

JORGE ENRIQUE ROJAS

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

399· Viveros, Javier, coordinador. *Mar fantasma.*

Veintidós cuentistas contemporáneos de Bolivia y Paraguay

CARLA DANIELA BENISZ

Conicet, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

405· Convocatoria de la revista *Literatura:*

teoría, historia, crítica vol. 23, n.º 2

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 23, n.º 2

Edital Literatura: teoría, historia, crítica vol. 23, n.º 2

Appel à contributions Literatura: teoría, historia, crítica vol. 23, n.º 2

413· Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions aux auteurs

456· Anuncios



Artículos

De los poetas de la Antigüedad a la literatura fantástica: una historia general de los dragones en Occidente

Iván Alexander de la Ossa

Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia

ivandelaossa@yahoo.com

El presente artículo explora la evolución del dragón en la literatura occidental. Se exponen las obras más destacables de los antiguos poetas griegos y romanos, las hagiografías y poemas medievales y, finalmente, algunas obras de la literatura fantástica de los siglos xx y xxi. En cada periodo se examinan e interpretan los elementos simbólicos, incluyendo el matadragones, con el propósito de identificar los puntos en común de estas criaturas, pero también los cambios de significado. Este artículo permite considerar las historias de dragones como creaciones humanas que responden a un periodo histórico y a un espacio geográfico. En este sentido, los dragones se convierten en elementos distintivos de la cultura de Occidente.

Palabras clave: cristianismo; dragones; literatura fantástica; matadragones; mitología antigua; Occidente.

Cómo citar este artículo (MLA): De la Ossa, Iván Alexander. "De los poetas de la Antigüedad a la literatura fantástica: una historia general de los dragones en Occidente". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 13-49.

Artículo original. Recibido: 30/05/19; aceptado: 16/07/19. Publicado en línea: 01/01/20.



From the Poets of Antiquity to Fantastic Literature: A General History of Dragons in the Western World

The article explores the evolution of the dragon in Western literature. It discusses the most notable works of Greek and Roman poets, medieval hagiographies and poems, and, finally, some of the fantastic literature of the 20th and 21st centuries. It examines and interprets the symbolic elements in each period, including the dragon slayer, in order to identify both commonalities and changes of meaning of these creatures. The article makes it possible to consider stories of dragons as human creations that respond to a historical period and a geographic space. In this sense, dragons are a distinctive feature of Western culture.

Keywords: Christianity; dragons; fantastic literature; dragon slayer; ancient mythology; Western world.

Dos poetas da Antiguidade à literatura fantástica: uma história geral dos dragões no Ocidente

Este artigo explora a evolução do dragão na literatura ocidental. São expostas as obras mais destacáveis dos antigos poetas gregos e romanos, as hagiografias e os poemas medievais e, finalmente, algumas obras da literatura fantástica dos séculos xx e xxi. Em cada período, são examinados e interpretados os elementos simbólicos, que incluem os matadores de dragões, com o objetivo de identificar os pontos em comum dessas criaturas, mas também as mudanças de significado. Este artigo permite considerar as histórias de dragões como criações humanas que respondem a um período histórico e a um espaço geográfico. Nesse sentido, os dragões se tornam elementos distintivos da cultura do Ocidente.

Palavras-chave: cristianismo; dragões; literatura fantástica; matador de dragões; mitologia antiga; Ocidente.

Una gruesa y alta serpiente con garras y alas es quizá la descripción más fiel del dragón. Puede ser negro, pero conviene que también sea resplandeciente; así mismo suele exigirse que exhale bocanadas de fuego y de humo. Lo anterior se refiere, naturalmente, a su imagen actual.

Borges, *El libro de los seres imaginarios*

EL DRAGÓN ES LA CRIATURA fantástica más famosa del mundo. La lucha en su contra, tema ineludible, es la versión más conocida del mito del combate en Occidente. El mito del combate, utilizando la expresión de Joseph Fontenrose, abarca todas las luchas de dioses o mortales en contra de un monstruo. A su vez, la lucha es el tema de enseñanza por excelencia dentro de la mitología, ya que puede representar aspectos como la creación del mundo y los intentos por dominar las fuerzas negativas que atormentan a los seres humanos.

La imagen moderna del dragón (cuello largo, cuatro patas y dos alas) es una evolución de la forma de la serpiente, por lo que suelen considerarse los mitos de ambas criaturas como parte de una misma temática, lo que hace difícil, a veces, distinguir entre una y otra. En este sentido, este artículo analiza aquellos reptiles míticos que carecen de rasgos antropomórficos (con excepción de Tifón),¹ y limita el espacio de análisis al mundo occidental. El término Occidente se utiliza para referir a Europa Meridional, Occidental, Islandia, Gran Bretaña y Estados Unidos, es decir, el espacio geográfico donde han surgido los relatos más destacables sobre dragones, antiguos y modernos, los cuales contrastan con el significado sagrado de sus similares chinos. En Occidente, siguiendo una visión cristiana, se relaciona al dragón con el mal, en China se vincula con “las nubes, [con] la lluvia que los agricultores anhelan y [con] los grandes ríos” (Borges 49).

Los griegos utilizaban la palabra *drákon* (serpiente), que pasó al latín como *draco*, para referirse a un tipo de serpiente grande.² Esto es apreciable en los textos enfocados en la descripción del mundo natural, tanto de Grecia como de Roma, así como en las obras de los antiguos poetas. En estas últimas,

1 Ejemplos de estos “dragones” antropomórficos en la mitología griega son Lamia y Equidna.

2 *Drákon* procede de *dérkomai*, que significa “mirar fijamente”, por los ojos sin párpados de las serpientes.

los dragones, como otras criaturas, no constituyen una fuerza contraria al poder divino, a diferencia de la visión cristiana de Dios frente a Satanás. Pese a los mitos de la lucha de los héroes, los monstruos de la mitología griega pueden ser creados o engendrados por un dios o estar al servicio de uno, incluso si este está en contra de otra divinidad. El naturalista Plinio el Viejo, en su *Historia natural*, escribió que en la India habitaban los dragones y elefantes más grandes del mundo y que se desarrolló una intensa rivalidad entre ambas especies. Los dragones que atacaban a los elefantes, según Plinio, “son de tan gran tamaño también ellos mismos que los envuelven con una fácil rosca y los estrangulan con el lazo de su nudo. Esta lucha produce la muerte de ambos, pues el vencido, al derrumbarse, aplasta con su peso al que lo tiene abrazado” (131-132). Junto con el *Fisiólogo* (siglos III-IV d. C., probablemente en Alejandría), la *Historia natural* de Plinio determinó la imagen de muchos elementos del mundo natural hasta bien entrada la Edad Media en Europa, convirtiéndose en la base de los llamados bestiarios. No obstante, las criaturas mencionadas en estos últimos escritos, incluyendo a los dragones, fueron relacionadas menos con la ciencia y más con la didáctica de la moral y la religión cristiana.

Tras la caída del Imperio romano de Occidente en el año 476, el cristianismo se convirtió en el principal elemento de unidad en Europa. En este contexto, con base en el Apocalipsis, el dragón pasó a ser considerado un símbolo del mal, así como también una representación del diablo mismo. Esto le dio un sentido más profundo a una criatura que, en los primeros cuatro siglos de nuestra era, todavía era vista en Europa como una serpiente común.³ En el siglo VI, tras ser catalogado como herético, el *Fisiólogo*, precursor de los bestiarios medievales, fue aceptado oficialmente por los jerarcas de la Iglesia, “quienes anotaron y comentaron la obra en el marco de los principios cristianos” (Valentini y Ristorto 16). En este texto, el elefante macho y su hembra, antes reacios a aparearse, comen el fruto del árbol de mandrágora, gracias a lo cual la hembra, quien come primero, logra concebir de inmediato. La cría nace después de dos años de gestación, mientras su madre se encontraba en un estanque. Al tiempo, el padre mantiene alejado al dragón que asecha para devorar al pequeño. “La pareja de elefantes simboliza a Adán y Eva; expulsados del Paraíso a este mundo (el estanque) temen las asechanzas del

3 Consultar los escritos de Claudio Eliano e Isidoro de Sevilla.

diablo” (Malaxecheverría 116). El diablo es representado por el dragón, lo que le da a la rivalidad entre elefantes y dragones, descrita por Plinio, un sentido cristiano.

La representación visual de los dragones no va de la mano con las descripciones literarias. En el poema anónimo anglosajón *Beowulf*, escrito alrededor del siglo VIII, el reino del homónimo héroe es atacado por un dragón volador que escupe fuego, lo que hace pensar que posee alas. Sin embargo, el poema no da detalles de la anatomía de esta criatura y, por ende, no da señales evidentes de haber sido imaginada con una forma diferente a la de una serpiente, aunque desde luego mucho más grande y poderosa. Miguel Ángel Elvira explica que, a principios del siglo IX, el arte carolingio oficial libera al dragón del carácter decorativo con el que había nacido en las islas británicas, para luego “insertarse en escenas hagiográficas, míticas o bíblicas que hasta entonces monopolizaba el ‘dragón-serpiente’” (426). El dragón carolingio, expone Elvira, es anatómicamente variado, pero en las últimas décadas del siglo X se va imponiendo la representación del dragón románico como animal bípedo y con alas, como se aprecia en el *Apocalipsis de Bamberg* (ver imagen 1): “Tan sólo a partir del siglo XII, cuando ya el ‘dragón románico’ está totalmente difundido por las portadas y capiteles de todas las iglesias, decide algún escritor darle el espaldarazo culto que por entonces supone la literatura” (Elvira 434). Por otro lado, el ejemplo más antiguo del dragón alado con cuatro patas, la versión más conocida en la imaginación moderna, corresponde al *M.S. Harley 3244*, un bestiario medieval que data de 1260 d. C., aproximadamente.

El dragón cuadrúpedo en Occidente, al igual que el grifo, tiene sus raíces en la antigua Mesopotamia. Ambos animales habrían surgido de la iconografía de *Imdugud*, un águila con cabeza de león que, a su vez, simbolizaba la tormenta. La imagen del dragón serpentiforme, conocido como *mušḫuššu*, puede ser encontrado desde el periodo acadio, separándose así de la imagen del dragón leonino, precursor del grifo. No obstante, ambas criaturas compartían un carácter ambivalente, entre lo benévolo y lo maléfico, así como la función de protectores y guardianes de tesoros (Cuadra 110-111). Este último rasgo pudo ser el origen de muchos mitos de dragones que custodian un tesoro en Occidente. Independientemente de su representación, el dragón se convertirá en el ejemplo por excelencia de la “sombra” del Régimen Diurno en Occidente. El Régimen Diurno se resume en la antítesis entre la “sombra”

y lo “puro”. En torno a este gravitan palabras como *día*, *sol* y *luz* (Durand 61). El tema del triunfo del héroe sobre las fuerzas siniestras y monstruosas, llamado también “ascensión”, representa lo puro; la espada y el rayo son dos manifestaciones de la luz; el arma del héroe simboliza su poder y pureza (Durand 150-151). Estos elementos del héroe combatiente, incluyendo sus armas, son apreciables en muchos mitos del mundo griego, tanto de dioses como de mortales, heredados luego a la cristiandad en sus dos grandes modelos del héroe contra el dragón-demonio: san Miguel y san Jorge.



Imagen 1. Dragón en el Apocalipsis de Bamberg. (Citado en Elvira 429)

Las grandes serpientes en el mundo grecorromano

En la *Ilíada* los dragones son mencionados en los cantos II y XI, descritos como serpientes comunes (Homero 132,307-308). En otros textos de autores griegos o romanos, los grandes dragones suelen estar al servicio de alguna

divinidad, pero también pueden estar asociados con el miedo, el desorden y la muerte. En las *Fábulas* de Higino, (64 a. C.-17 d. C.), Pitón, serpiente concebida sin compañero alguno por Gea, la Madre Tierra, persigue a Latona, quien esperaba hijos del dios Júpiter, debido a una premonición que anunciaba su muerte por el parto de la titánide. Gracias a la intervención de Júpiter y Neptuno, Latona encuentra refugio en la isla Ortigia.⁴ Higino menciona que “Pitón, al no hallarla, retornó al Parnaso” (230), donde desempeñaba funciones proféticas. En la isla Ortigia, luego llamada Delos, Latona da a luz a los dioses gemelos Artemisa y Apolo. A los cuatro días de nacido, Apolo busca a Pitón para cobrar venganza por los ataques a su madre. Al asesinato de Pitón por Apolo, quien utiliza arco y flechas, le sigue la instauración de los Juegos Píticos en honor a su victoria. En la *Biblioteca* (siglos I-II d. C.),⁵ Apolo se apodera del oráculo de Delfos, presidido por la titánide Temis en el monte Parnaso, tras matar a la serpiente Pitón, guardián del recinto (Apolodoro 48). En la tragedia *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, escrita entre el 410 y 420 a. C., Pitón también aparece como protector del oráculo de Delfos, al igual que la propiedad de dicho santuario también recae en Temis (399) (ver imagen 2).



Imagen 2. Leto, Apolo, Artemis y Python. (Citado en Fontenrose 50)

4 Latona, Neptuno y Júpiter son los equivalentes de la mitología romana de Leto, Poseidón y Zeus, respectivamente.

5 También llamada *Biblioteca mitológica*.

Pitón puede relacionarse con la muerte y la destrucción. Para entender este punto hay que considerar las similitudes entre Pitón y Tifón, otro monstruo engendrado por Gea, en unión con Tártaro, cuyos mitos contienen interesantes paralelismos.⁶ En la *Teogonía*, Tifón es descrito como un gigantesco monstruo de cuyos hombros “salían cien cabezas de serpiente, de terrible dragón, adardeando con sus negras lenguas” (Hesíodo 107). También poseía grandes alas y “de cintura para abajo estaba rodeado de víboras” (citado en Grimal 516), por lo que es frecuentemente incluido dentro de la temática de la lucha contra la serpiente-dragón. Por el deseo de su madre, Tifón intentó destruir a los olímpicos por haber derrocado a los titanes, pero fue derrotado por Zeus y enviado a las profundidades del Tártaro, reafirmando su lugar de rey entre los dioses. Mientras Tifón es un tormento para los dioses y un perturbador de la naturaleza, debido a que ocasiona terremotos y huracanes, Pitón es descrito en los *Himnos homéricos* como “un monstruo salvaje, que causaba muchos daños a los hombres sobre la tierra, muchos a ellos mismos y muchos a sus ovejas de ahusadas patas, pues era un azote cruento” (Homero 119). Se convierte, por lo tanto, en otra fuente de miedo y desorden.

Las victorias de Zeus y Apolo sobre los hijos de Gea representan el triunfo de una cultura adoradora de los dioses celestes sobre la cultura adoradora de la diosa madre (Baring y Cashford 345). Para el caso de Apolo, Bernabé considera que el culto a este dios en Delos debió imponerse sobre la adoración a la divinidad femenina entre los siglos IX y XII a. C. Por lo tanto, aunque la muerte de Pitón ocurre en otra localidad, representa la victoria de lo nuevo sobre lo viejo (Homero, *Himnos* 96-97). Es importante mencionar que este himno, la fuente más antigua del mito de Pitón, no le da ningún nombre al dragón del Parnaso. De hecho, esta bestia es mencionada como un dragón hembra, por lo que el nombre Pitón no es más que la versión tardía de este mito.⁷

6 En el himno homérico a Apolo, Hera siente gran furia hacia su esposo Zeus, ya que concibe a Atenea desde su cabeza, una deshonra para ella como esposa. Tras rogar a la Tierra y al Cielo, Hera engendra a Tifón como instrumento de venganza. Hera entrega a Tifón a la dragona que habita las cercanías del monte Parnaso, a quien la literatura posterior llamará Pitón, para que sea su nodriza.

7 Según autores como Bernabé, el nombre Pitón deriva de la putrefacción (*pýthō*) del cadáver de la serpiente asesinada por Apolo. También se ha relacionado este nombre con *pythéstai* (informarse), quizá refiriéndose a la función de la serpiente como adivina del oráculo antes de la llegada de Apolo, lo que también explicaría el nombre de las sacerdotisas pitias o pitonisas del oráculo de Delfos.

Por otro lado, en las *Metamorfosis*, Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) describe el origen de Pitón. En este libro, después del diluvio del mundo enviado por Zeus y Poseidón,⁸ la gran serpiente nace del lodo de la tierra después de ser bañada por los rayos del sol y se convierte en “el terror de los pueblos recién creados” (252). En la obra de Ovidio, Pitón puede interpretarse como una manifestación del lado más hostil de la naturaleza, ya que surge en un momento en el que los humanos tienen que retomar el control sobre su espacio de vida, tanto animales como plantas, una vez que las aguas que inundaron el mundo se han retirado. Por el contrario, Apolo está vinculado al sol, la vida, la creación y la actividad. Este contraste también se evidencia en los *Himnos homéricos*, a pesar de la gran diferencia cronológica que los separa de los escritos de Ovidio. En el *Himno III*, escrito alrededor del 700 a. C., Apolo llega a las cercanías del monte Parnaso para erigir un nuevo oráculo. El himno menciona que Apolo, después de asesinar al innominado dragón hembra que atormentaba a los humanos, exclamó lo siguiente sobre el cadáver de la serpiente:

¡Púdrete ahora aquí, sobre la **gleba nutridora de hombres!** ¡No serás, tú al menos, una funesta ruina para los seres mortales que, **comiendo el fruto de la tierra feraz**, traigan aquí hecatombes perfectas! ¡Y no te librarás de la penosa muerte ni Tifeo ni la Quimera de nombre infausto, sino que aquí mismo te pudrirá la negra tierra y el radiante Hiperión! Así dijo jactancioso, y a ella la oscuridad le velo los ojos y la pudrió allí mismo el sacro vigor del Sol. Desde entonces aún ahora se llama Pito, y al soberano lo llaman Pito de sobrenombre, porque fue allí mismo donde **pudrió** al monstruo el vigor del penetrante Sol.⁹ (Homero, *Himnos* 122)

En este himno Apolo pone fin a la destrucción de la dragona y les da a los mortales la oportunidad de aprovechar los beneficios de la tierra. Al mismo tiempo, la luz del sol, vinculada a la victoria del dios olímpico, dispersa simbólicamente el miedo que aquella serpiente había traído. Se le puede equiparar con la antítesis entre la sombra y lo puro, según Durand (ver introducción de este artículo). Este episodio también es mencionado

8 Los equivalentes de estos dioses en la mitología romana son Júpiter y Neptuno, respectivamente.

9 Énfasis propio.

en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (295 a. C.-215 a. C), cuando la tripulación del Argos ingresa al país de Bitinia. En aquel territorio, poco antes del amanecer, observan el paso de Apolo por el aire, por lo que deciden erigir un altar y hacer sacrificios en su honor. Durante las ceremonias, Orfeo canta al son de su lira mientras rememora la victoria de Apolo sobre el dragón Delfine, llamado habitualmente Pitón (181).

Otro buen ejemplo del matadragón entre los héroes mortales de la mitología griega es Cadmo, hijo del rey fenicio Agénor. Según el mito, Zeus se enamoró de Europa, hermana de Cadmo, por lo que decide secuestrarla convertido en un toro y cargándola en su lomo. Cadmo parte en busca de Europa y, al no encontrar pistas de ella, decide consultar el mismísimo oráculo de Delfos. Una vez en este santuario, Apolo le ordena cesar su misión, así como también le indica seguir a una vaca hasta donde dicho animal muriera de cansancio, y allí debía fundar una ciudad. Cadmo obedece y sigue a la vaca hasta la región de Beocia, donde erige la fortaleza de Cadmea, la cual se convertiría en la ciudad de Tebas.

El príncipe fenicio, una vez en el lugar indicado por Apolo, se dispone a ofrecer sacrificios en honor a Atenea y Zeus, por lo que les ordena a sus seguidores traer agua para las libaciones. Llegando al centro de un gran bosque, estos hombres encuentran una caverna, bajo cuya bóveda brotaban abundantes aguas. Este manantial resulta ser propiedad de Ares, dios griego de la guerra (Marte para los romanos), además de estar habitada por una gigantesca serpiente, servidora de Ares. La serpiente mata a todos los integrantes del grupo y luego es asesinada por Cadmo, quien vengó la muerte de sus compañeros. En sus *Metamorfosis*, Ovidio ofrece la siguiente descripción de esta criatura: “visible por su cresta de oro; sus ojos relucen como el fuego, todo su cuerpo está henchido de veneno; vibran sus tres lenguas, y tiene triple hilera de dientes” (322). Además, al erguirse “domina con la mirada todo el bosque, y su cuerpo es tan grande, si lo miras en conjunto, como el de la serpiente que separa las dos Osas” (323). Este dragón también se distingue por su potente veneno, siendo mortal su aliento: “el negro aliento que sale por su boca infernal infecta y contamina el aire” (324).

La leyenda del dragón tebano presenta ciertas similitudes con el mito de la serpiente del Parnaso. Para empezar, ambas criaturas custodian un cuerpo de agua. El enemigo de Cadmo es el guardián del manantial de Ares, al igual que la innominada dragona que Apolo asesina (posteriormente llamada Delfine

o macho con el nombre de Pitón), quien vigila la fuente Castalia, según la versión de los *Himnos homéricos*. Al estar el manantial bajo una cueva, el dragón de Ares puede ser asociado con el Hades,¹⁰ que llegó a vincularse con el Caos primordial (Virgilio 310), aunque en realidad no perteneciera a aquel reino. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand considera que el arquetipo de las tinieblas, cuya máxima expresión sería la oscuridad de la noche (la luna y el tiempo devorador), está vinculada con la angustia, la impureza, el miedo, el caos y la agitación. Paralelamente, citando a Gastor Bachelard, Durand expresa que el agua hostil, también llamada negra, posee un carácter mortuorio, siendo la “sustancia simbólica de la muerte”. El agua se convierte incluso en una directa invitación a morir” (90). Con base en esto, podemos decir que el estanque y la cueva oscura del dragón tebano, así como los cadáveres que deja a su paso, evidencian los lazos de este monstruo, aunque simbólicos, con el inframundo. Más importante todavía, estos elementos refuerzan la idea del dragón, monstruo sembrador de muerte, como la unión de los arquetipos de la bestia nocturna y acuática (91-92).

La Hidra de Lerna tiene una conexión más directa con el inframundo griego. La guarida de esta serpiente de múltiples cabezas, Lerna, es descrita como una región de manantiales al sur de Argos que alberga, además, dos entradas al Hades, lo que convierte a la Hidra indirectamente en su guardiana.¹¹ En la *Descripción de Grecia*, Pausanias menciona que la primera de estas entradas, en los bordes de Lerna, fue un recinto de piedras junto al río Quimarro, por el que Hades bajó a los infiernos tras raptar a Perséfone. La segunda entrada era la laguna Alcionia, a través de la cual Dionisio bajó al reino de los muertos en busca de su madre Semele (315-318). En Lerna, Heracles, con ayuda de Yolao, derrota a la Hidra con fuego.¹² En la *Eneida*, la

10 Las cuevas suelen estar vinculadas al Hades, una forma de acceder a este reino para los mortales, especialmente si cuentan con un cuerpo de agua. En el Libro VI de la *Eneida*, después de llegar al sur de Italia, Eneas descendió al interior del inframundo para encontrarse con el alma de su padre. Eneas sacrifica cuatro novillos negros cerca de un lago oscuro y fétido llamado Aorno o Averno (“sin pájaros”), invoca a la diosa Hécate y, finalmente, desciende a los infiernos a través de una cueva cercana, guiado por la Sibila de Cumas, una profetisa.

11 No hay unanimidad acerca del número de cabezas de la Hidra de Lerna. Mientras Diodoro de Sicilia habla de cien cabezas (Libro IV, 11, 5), Pausanias solamente menciona una (Libro II, 37, 4).

12 Véase *Biblioteca* (105-106).

Hidra de Lerna es uno de los monstruos con los que Eneas se encuentra en el submundo, junto con las Harpías y las Gorgonas, además de mencionarse a una hidra de cincuenta cabezas como guardián del Tártaro (Virgilio 321). A diferencia de Heracles, la travesía de Eneas corresponde al descenso dentro del Régimen nocturno, donde no hay lucha. El ingreso a la oscuridad, un acto íntimo, busca la superación del miedo, pero manteniendo el cuidado de no transformarse en caída (Durand 190-191).

Retomando la lucha de Cadmo contra el dragón de Ares, esta también se asemeja a los combates de Zeus y Apolo ya que, al igual que los dioses olímpicos, Cadmo emplea un arma que requiere ser lanzada. Eurípides, en las *Fenicias*, menciona que para matar al dragón Cadmo se bastó de “una piedra blanca, arrojándola con ímpetu mortal desde su brazo sobre la cabeza asesina del monstruo” (126-127). En este punto coincide con otros autores como Nono de Panópolis en las *Dionisiacas*, aunque en la versión de dicha obra el héroe utiliza una espada para finalmente decapitar al monstruo (162). En las *Metamorfosis* se menciona que la piedra fue arrojada con tal fuerza que “empinadas murallas de altas torres se habrían conmovido con su impacto” (Ovidio 323-324), pero el dragón queda ileso gracias a sus fuertes escamas. No obstante, Cadmo logra asesinarlo utilizando una jabalina, la cual clava primero en un costado, probablemente arrojándola, y luego en su boca. Apolo utiliza arco y flechas contra Pitón, mientras que Zeus arroja el rayo como si fuera una lanza en contra de Tifón. Tomando en cuenta que la piedra fue considerada un símbolo del trueno y el rayo en Europa desde los tiempos neolíticos (Fontenrose 407-408), Cadmo vendría a ser una versión humana del poder del dios celeste que triunfa sobre la bestia ctónica, aunque esta no sea un tormento para todos los humanos.

La idea anterior se ve reforzada por las acciones de Cadmo una vez que ha vencido al dragón. Por consejo de la diosa Atenea, el príncipe fenicio siembra los dientes de la gran serpiente e inmediatamente surgen de la tierra innumerables hombres armados llamados espartos, quienes comienzan a luchar entre ellos después de que Cadmo les arroja una piedra.¹³ La siembra de estos dientes y el nacimiento de los espartos, cuya lucha puede ser vista como una especie de Gigantomaquia, parecen vincular al dragón con la Tierra, por lo que indirectamente la victoria de Cadmo también representaría la desaparición del

13 En las *Metamorfosis* los espartos comienzan su lucha sin ninguna intervención. En las *Dionisiacas*, Cadmo también mata a varios de estos hombres.

antiguo culto de la gran diosa madre, como los ya destacados mitos de Apolo y Zeus. Después de la muerte de los espartos, Cadmo purifica su cuerpo con agua, ofrece una vaca como sacrificio e inicia la construcción de la ciudad de Tebas, para lo cual dispone de siete puertas que imitan las siete esferas planetarias, según la astronomía antigua (Nono de Panópolis 170). Cadmo se casa luego con Harmonía, hija de Afrodita y Ares, de esta manera hace las paces con el dios de la guerra, quien antes estaba deseoso de venganza por la muerte de su dragón. Con base en esto, podemos decir que el heroísmo de Cadmo al final se convierte en una acción civilizadora, cuyo prólogo es el asesinato del dragón.

Santos y guerreros: la lucha contra el dragón en la Edad Media

Durante los primeros tres siglos de nuestra era, la difusión del cristianismo desde el Medio Oriente hasta Europa fue produciendo la decadencia de las antiguas creencias paganas, por lo cual este pasó a ser la religión oficial del Imperio romano en el año 380. Tras la caída del Imperio romano de Occidente, en el año 476, el cristianismo se convirtió en el principal elemento de unidad de Europa durante la Edad Media, lo que a su vez influyó en la forma de entender el mundo natural. Así, “en el pensamiento medieval, ‘a cada objeto material se le consideraba como la figuración de alguna cosa que se correspondía con él en un plano más elevado, por lo que, de este modo, se convertía en su símbolo’” (Le Goff 297). Pensar en el mundo era un constante descubrimiento de significados ocultos.

Para el hombre medieval los animales fabulosos son imágenes del diablo, como es el caso del dragón y el basilisco, “el mundo animal es, sobre todo, el universo del mal” (Le Goff 299). Esta idea fue difundida por los bestiarios a partir del *Fisiólogo*, pero su principal inspiración, para el caso del dragón, fue la Biblia. En este libro, el diablo solamente aparece en forma de dragón, imaginado todavía como una serpiente al comienzo de la era cristiana, en el libro del Apocalipsis (a finales del siglo I d. C., aproximadamente),¹⁴ esta es la base más importante para la visión de este monstruo como imagen

14 Para el presente análisis se emplea la revisión de 1995 de la Reina Valera. El Apocalipsis y la Epístola a los Romanos (16:17-20) refuerzan la idea tradicional de que la serpiente del Génesis (3:1-24), instigadora del pecado original y la caída del hombre, era en realidad Satán, aunque la Biblia nunca lo menciona en dicho episodio.

del mal en Occidente. La Biblia describe, entre muchas otras figuras, a una mujer embarazada “vestida del sol, con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” (Apoc. 12:1) y “un gran dragón escarlata que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas tenía siete diademas” (Apoc. 12:3). También se menciona una guerra en el cielo entre los ángeles liderados por Miguel y los ángeles rebeldes que se unieron al dragón, “la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás” (Apoc. 12:7-9) (ver imagen 3). Estos últimos caen derrotados. El Apocalipsis puede verse como otra imagen de la antítesis del régimen diurno, en el que se identifica a lo puro y la sombra con la salvación (Jesús) y el pecado (Satán), respectivamente. El significado del dragón radica en la concepción del diablo dentro de los textos neotestamentarios.¹⁵ En estos textos, el diablo “opera como un contraprinipio de Cristo. El mensaje central del Nuevo Testamento es la salvación: Cristo nos salva. Y nos salva del poder del diablo. Si se descarta el poder del diablo, la misión salvadora de Cristo pierde sentido” (Burton et al. 230).

Lo anterior da sentido a la persecución que el dragón emprende contra la mujer iluminada, cuyo hijo varón ya había nacido, después de su derrota en el cielo. La misión de esta mujer es ser un intermediario al proyectar en el mundo la luz de Dios que es Cristo, igual que la luna proyecta la luz del sol. Se le identifica tanto con la Virgen María como con la Madre Iglesia,¹⁶ desde la teología carolingia y el arte de la temprana Edad Media (Rahner 166-167). De esta forma, los antiguos cristianos adaptaron el pensamiento helenístico sobre los cuerpos celestes (160). Por su parte, el dragón-diablo representa el pecado y la condenación del alma y busca entorpecer la salvación del mundo que ofrece la fe cristiana. Para esto se vale de ciertas figuras monstruosas que hacen la guerra contra los santos (Apoc. 13:1-18), incluyendo a la mujer llamada Babilonia (Apoc. 17:1-18). Esta representaría a Roma y a las persecuciones que dicha ciudad emprendió contra los seguidores de Cristo, en la época en que se habría escrito el Apocalipsis.

15 Satán o Satanás proviene del arameo *ha-shatán*, que significa rival, adversario enemigo o acusador, según destacan autores como Jeffrey Burton Russell. En el libro de Job, Satán es un título, y no un nombre propio, de un ángel gobernado por Dios, quien le ordena poner a prueba la devoción de Job por medio de distintas aflicciones. Por otro lado, “diablo” proviene del griego *diábolos*, que reemplaza a la palabra *shatán* en las traducciones del Nuevo Testamento, pero conserva el mismo significado. El Nuevo Testamento le da un carácter personal a este término, que pasa a representar un personaje independiente de Dios.

16 En el segundo significado el bautismo es el medio para cumplir aquella misión sagrada.



Imagen 3. Satán como un Wyvern (guiverno) en el *Liber Floridus*.
(Citado en Shuker 49).

En las hagiografías medievales el dragón aparece como un obstáculo para la labor predicadora de los santos cristianos. Esto significa que ya no puede hablarse de un único dragón, sino de varios ejemplos en los que se manifiesta la malevolencia del diablo contra la humanidad. El triunfo sobre el dragón en los relatos hagiográficos es un recurso para exaltar las virtudes cristianas de un personaje. Se reseñan, además, ciertos males personificados por los individuos con los que interactúa. En *La leyenda dorada*, escrita por el hagiógrafo italiano Santiago de la Vorágine, Margarita de Antioquía es visitada en su celda por un dragón, después de que pide a Dios ser capaz de ver a su verdadero enemigo (377). El dragón se esfuma cuando Margarita hace la señal de la cruz, pero el diablo aparece en la forma de un hombre. Este insta a que la joven cumpla la orden del prefecto de su ciudad de adorar

a los dioses romanos y su negativa es el motivo de su encierro. Aquí el dragón está, junto con el diablo, vinculado con la idolatría, lo que para Margarita significa la condena de su alma. Con base en esto podemos apreciar que en las hagiografías el dragón podía ser un peligro físico, como en los poemas antiguos, pero también un peligro espiritual. Su imagen representa de modo tangible la vida en pecado y las penas del Infierno. El papa Gregorio Magno también ejemplifica este aspecto en sus *Diálogos*, cuando menciona a un joven monje no comprometido con la vida monacal, y a quien se le aparece un dragón con intenciones de devorarlo. Al final el dragón es espantado por los rezos de los monjes y el joven pasa a ser un gran devoto (citado en Ruiz 137).

Otra versión de la leyenda de Margarita, mencionada por Santiago de la Vorágine, cuenta que el dragón devoró a la joven, pero que justo antes de llegar a su estómago se santiguó y “el horrible monstruo reventó y ella salió incólume de las entrañas de aquel bicho descomunal” (377). Después de su encuentro con el diablo y de ser públicamente torturada, la convicción de Margarita de no adorar a los dioses paganos provoca la conversión al cristianismo de cientos de ciudadanos de Antioquía, pero luego es decapitada. La entrada y salida de Margarita del interior del dragón ejemplifica lo que Josep Campbell llama “el paso del héroe por el vientre de la ballena”, es decir, el paso por un umbral como forma de autoaniquilación, pero con su vida y fuerza renovadas al momento de regresar (Campbell, *El héroe* 57-58). Lo anterior para Margarita es el abandono de su vida secular y el reforzamiento de su fe, lo que le permite cumplir su misión predicadora, incluso a pesar de su muerte.

Jorge de Capadocia, además de ser una mezcla del predicador y el caballero, es el matadragones más famoso de la literatura cristiana. Su leyenda es conocida, principalmente, a través de *La leyenda dorada*. La imagen de este mártir, montando un caballo y venciendo a un dragón (con la forma de un guiverno), ha aparecido en múltiples obras artísticas, tanto pinturas como esculturas.¹⁷ Es importante resaltar, sin embargo, que se trata de

la leyenda medieval de un santo que no se puede remontar más allá del siglo XII: pues los primeros martirios y los *Acta* de san Jorge, que se remontan como mucho al siglo VI, no mencionan ningún encuentro con un dragón. (Fontenrose 657)

17 *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello (1470), de Vitale da Bologna (1350) y el del Tímpano de Santa María de Yermo (siglo XIII) (ver imagen 4).

En *La leyenda dorada*, Jorge es un tribuno militar romano, oriundo de Capadocia, en la actual Turquía, que llega a una ciudad llamada Silca, en la provincia de Libia (248). Cerca de esta ciudad había un enorme lago donde se ocultaba un dragón que atormentaba a la población y que, además, poseía un olor pestífero que contaminaba el ambiente. Los habitantes de Silca arrojaban ovejas al lago para calmar al dragón, pero luego pasaron a arrojar una oveja y una persona al azar, hasta que la suerte recayó sobre la hija del rey de la ciudad. Jorge rescata a la joven justo antes de ser devorada y, tras santiguarse, “enristró su lanza y, haciéndola vibrar en el aire y espoleado a su cabalgadura, dirigióse hacia la bestia a toda carrera, y cuando la tuvo a su alcance hundió en su cuerpo el arma y la hirió” (250). El dragón es amarrado por la princesa, llevado frente a la muralla de la ciudad y asesinado por Jorge, pero solamente después de la múltiple conversión de los habitantes de Silca al cristianismo.



Imagen 4. Paolo Uccello. *San Jorge y el dragón*. National Gallery, London. Óleo sobre lienzo, 1470.

Al igual que en la leyenda de Margarita, la derrota del dragón simboliza la victoria del cristianismo sobre el paganismo. Pero a diferencia de la santa virgen, la historia de san Jorge, descrito como un jinete y un santo militar, parece inspirarse en un antiguo modelo iconográfico que fue cristianizado

a partir del siglo IV. Las figuras ecuestres eran muy conocidas en el mundo romano, principalmente las representaciones victoriosas del emperador en monedas y estatuas.¹⁸ Este modelo también es considerado como una importante fuente de inspiración del caballero victorioso en el arte románico (García 3). En la *Vida de Constantino*, Eusebio de Cesarea cuenta que en el año 325 d. C. Constantino I, primer emperador cristiano de Roma, hizo colocar un cuadro en el vestíbulo del palacio imperial. El cuadro mostraba al emperador y sus hijos pisando un dragón, que a su vez era atravesado por un dardo en el pecho, mientras el crismón se ubicaba sobre la cabeza del emperador (266-267). En el dragón puede verse la figura de Licinio, emperador pagano que emprendió varios ataques contra la Iglesia, que fue derrotado luego por Constantino, quien pasó a controlar todo el Imperio romano. En dos de las iglesias de Göreme (siglo XI), en la región de Capadocia, se encuentran frescos que representan a san Jorge y san Teodoro cabalgando mientras matan a unos dragones (forma de serpiente) con sus lanzas, probablemente como símbolo de la derrota del paganismo y la conversión de la región al cristianismo. En conclusión, la leyenda de san Jorge se inspiró en el arte y no al contrario. El culto a este santo tuvo su máxima difusión desde Oriente hasta Occidente gracias a las cruzadas, en las que se consideró patrón de los caballeros, hasta que su historia fue finalmente compilada en *La leyenda dorada*, donde el dragón se convirtió en un ser real.

El encuentro entre san Jorge y el dragón contiene elementos ya observados en la literatura antigua. Para empezar, el dragón está vinculado a un cuerpo de agua, al igual que Pitón en los *Himnos homéricos*, el dragón de Cadmo y la Hidra de Lerna. La historia de santa Marta y la Tarasca es otro ejemplo de este aspecto en *La leyenda dorada*.¹⁹ En la *Historia de los reyes de Britania* (siglo XII), Merlín revela la existencia de un lago subterráneo donde los britanos, después de drenarlo, encuentran dos dragones dormidos que luego empiezan a luchar (De Monmouth 156-158). La historia de san Jorge también se asemeja al rescate de Andrómeda por Perseo en la mitología griega, salvo en que san Jorge no se casa con la princesa. La leyenda

18 El ejemplo más conocido de las estatuas ecuestres en Roma es la del emperador Marco Aurelio, en los Museos Capitolinos.

19 La Tarasca era un dragón que habitaba en las cercanías del río Ródano. Su cuerpo, más grueso que el de un buey y más largo que un caballo, era una mezcla de animal terrestre y pez, además de tener una fuerte coraza.

de este mártir, por tanto, es un ejemplo aproximado del tema del caballero que lucha con un dragón para rescatar a una princesa y ganar su mano en matrimonio, conocido en la imaginación moderna gracias a los cuentos infantiles, series de televisión y películas animadas, como *Shrek*.

El mencionado tema del caballero y el dragón está mejor desarrollado en la leyenda de Tristán e Isolda (siglo XII), en la que el caballero Tristán, sobrino del rey Marc de Cornualles, busca a la princesa Isolda de Irlanda para que contraiga nupcias con su tío. Para cumplir esta tarea, por orden del rey de Irlanda, Tristán debe matar un dragón que atormenta al reino. El poeta alemán Eilhart von Oberg, en su versión de esta leyenda, cuenta que Tristán, a pesar de que

el dragón quemó su corcel hasta matarlo, el buen héroe lo atacó con intención de quitarle la vida. Lo golpeó con la espada que llevaba en la mano u dondequiera que daba con ella con toda su fuerza, nada podía resistírsele. Así venció el hombre al enorme dragón. (Eilhart y Straussburg 57)

El que Tristán empuñe una espada es un elemento muy simbólico. A diferencia de la atadura, utilizada con el dragón por santa Marta y la princesa de Silca, la espada es un arma noble y “el símbolo tanto de una transmisión de poder como de rectitud moral” (Durand 158).

En los poemas medievales, al contrario de las hagiografías, la victoria sobre el dragón se logra gracias a la nobleza y la habilidad en combate y no a las cualidades espirituales. En el poema anglosajón *Beowulf* (siglo VIII), el homónimo héroe, hombre joven y con gran fuerza, hereda el trono de Gautlandia (Suecia meridional), reino que gobierna en paz por cincuenta años. En este reino, dentro de una caverna junto al océano, habita un dragón volador que exhala fuego (descrito con las palabras anglosajonas *wyrm*, ‘serpiente’, y *draca*, ‘dragón’), el cual ha custodiado un tesoro durante trecientos años dentro de aquella caverna. El poema menciona la llegada del dragón para apoderarse del enorme tesoro compuesto de gemas y diversas piezas de oro, que fue dejado por una noble raza extinta (*Beowulf* 155). La guarida de la bestia permanece desconocida para los habitantes de Gautlandia hasta que un esclavo, que había huido de su amo, se adentra en las profundidades de aquel espacio oscuro. El hombre, con la intención de recuperar el favor de su señor, roba una copa cubierta de gemas, muy cerca de donde duerme el dragón, y escapa. Lleno de ira y deseos de venganza por el robo de su

atesorada copa, el dragón inicia un cruel ataque contra los habitantes del reino, quemando casas y campos, para luego regresar a su guarida (157).

El dragón que custodia un tesoro de oro es un tema más antiguo que la cristiandad, ya que puede encontrarse en la antigua poesía griega. Como ejemplo tenemos a Ladón, el dragón guardián de las manzanas doradas de Hera, también llamado el Dragón de las Hespérides, que es asesinado por Heracles (Apolonio de Rodas 321-322), al igual que el dragón que custodia el vellocino de oro en *Las Argonáuticas* (201-203). En *Beowulf*, la cantidad de tesoros acumulados por el dragón, así como su ira por el robo de la copa, hacen de este una representación de la codicia humana, algo distintivo de los dragones occidentales. Campbell, quien veía a los dragones como ataduras que limitan el potencial del individuo, comparaba a dichas criaturas con los hombres avaros: “de ellos no parte vida; no dan nada” (Campbell, *El poder* 212). En este aspecto *Beowulf* se asemeja a la historia de Fafnir y Sigurd (ver imagen 5), el famoso matadragones de la mitología nórdica. En las *Edda*, compilaciones de historias de la mitología nórdica hechas en Islandia (siglo XIII),²⁰ y la *Saga Volsunga*, Fafnir era hijo del rey enano Hréidmar, a quien asesina para apoderarse de su gran tesoro de oro y aislarse con este, asumiendo luego la forma de un dragón (ver imagen 6).²¹ Esto puede deberse a la maldición que el enano Andvari había arrojado sobre el tesoro (Stúrluson y Lerate 151), aunque también los enanos toman forma animal a voluntad en las *Edda*. En cualquier caso, el mito de Fafnir refuerza el vínculo establecido entre el dragón y la avaricia.

Beowulf, ahora un rey anciano, reúne un grupo de guerreros y va en busca de venganza contra el dragón por los ataques contra su pueblo y la destrucción de su castillo. Al llegar a la caverna, Beowulf decide enfrentarse solo al dragón, expresando además que encontrará la muerte de manera inevitable, pero conservando la misma valentía de su juventud. Beowulf entra a la cueva y ataca al dragón con su espada *Naegling*, pero se ve forzado a retroceder ante las llamas que escupe el monstruo. Del grupo que Beowulf trae al lugar solamente acude en su ayuda un joven e inexperto guerrero llamado Wiglaf, quien anima a su rey a luchar como siempre lo hizo en sus años de apogeo. Inspirado por sus palabras, Beowulf retoma la lucha, pero

20 Existen la *Edda prosaica* y la *Edda poética*.

21 Para los antiguos germanos no había distinción entre una serpiente (*ormr*) y un dragón (*dreki*), aunque la primera palabra era la más utilizada.

su espada se rompe por la propia fuerza del rey, quien luego es herido en el cuello por el dragón. Wiglaf interviene clavando su espada en el vientre de la criatura, debilitando sus llamas, y Beowulf aprovecha para matar a su gran enemigo clavándole un puñal (*Beowulf* 183). Antes de morir por sus heridas, Beowulf encomienda a Wiglaf la protección de su reino, pasando a ser su heredero. El cuerpo de Beowulf es luego colocado en una pira funeraria e incinerado, donde también se queman yelmos, escudos y armaduras, mientras que el cadáver del dragón es arrojado al mar.



Imagen 5. Sigurd mata a Fafnir (siglo XII). (Citado en Shuker 47)

A pesar de las similitudes que puedan verse entre el dragón de *Beowulf* y Fafnir, la lucha del héroe gauta se diferencia en varios aspectos de la historia de Sigurd. Para empezar, Fafnir carece del aliento flamígero del dragón de *Beowulf*, el ejemplo más antiguo con esta cualidad. Es posible que la cueva oscura del dragón y su aliento de fuego fuesen alusiones al Infierno,²² lo

22 Posible inspiración: el aliento de fuego del Leviatán (Job. 41:19-21) y el Seol (Is. 5:14).

que habría reforzado su reputación como enemigo de Dios o miembro de las fuerzas de la oscuridad. Sin embargo, el poema nunca utiliza tales términos para el dragón, a diferencia de Grendel y su madre que son incluso mencionados como demonios.²³ El dragón es de hecho el menos siniestro de los enemigos de Beowulf. Fafnir, pese su malevolencia, no está en contra de ninguna divinidad, ni está asociado con algún mundo tenebroso como el dragón Nidhogg, que en la mitología nórdica habita Niflheim.²⁴



Imagen 6. *Los Nibelungos*. Dirigida por Fritz Lang, 1924. (Citado en Shuker 46)

Sigurd, a diferencia de Beowulf, no busca salvar un reino, ya que su misión es un encargo de Regin, hermano de Fafnir, quien pretende apoderarse del tesoro. Portando su espada *Gram*,²⁵ Sigurd excava un agujero y entra en él para atacar el vientre blando del dragón: “Cuando Fafnir iba reptando hacia el agua y pasó por encima del agujero, Sígurd le clavó la espada y aquello fue su muerte” (Stúrluson y Lerate 153). Sigurd pone al fuego el corazón de Fafnir, prueba su sangre con el dedo y obtiene la habilidad de entender el lenguaje de las aves. Esta es una versión alterna de lo escrito en el *Cantar de los Nibelungos*. En este poema, Sigurd, llamado Sigfrido, mató a un dragón y “luego se bañó en la sangre y la piel tomó la dureza de un cuerno, de suerte que no hay arma alguna que pueda atravesarla” (55). Campbell considera

23 Antes de convertirse en rey, Beowulf viaja a Dinamarca para combatir al monstruo maligno Grendel, y posteriormente se enfrenta a su madre. En *Beowulf*, las creencias paganas, consideradas malignas y demoniacas, van desapareciendo por la expansión del cristianismo. Grendel y su madre son vestigios de ese pasado pagano.

24 Reino de niebla y oscuridad bajo el que se encuentra Helheim, el reino de los muertos.

25 *Balmung* en el *Cantar de los Nibelungos*.

el triunfo de Sigfrido como una forma de liberación de su potencial como héroe o su transformación, ya que ha “trascendido su humanidad” (*El poder* 208). En pocas palabras, Sigurd se nutre de la fuerza de su víctima.

En *Beowulf*, por el contrario, el guerrero y el dragón son dos elementos destinados a destruirse. *Beowulf*, “en sus términos más simples es una descripción contrastada de dos momentos de una gran vida, el encumbramiento y el ocaso” (Tolkien, “*Beowulf*” 40). La división que podemos observar en el poema, es decir, la juventud y la vejez del héroe, da cuenta del tema central para su autor al escribirlo: la muerte ineludible tras una vida de heroísmo y el dragón como el final más adecuado, según Tolkien (45). El poema toma así un sentido trágico, pues muestra al héroe gauta como un matadragones más humano que Sigurd, quien se convierte en un individuo superior gracias a la fuerza del dragón derrotado, que obtiene además, en la versión del *Cantar de los Nibelungos*, una invulnerabilidad parcial.²⁶ Posteriores obras literarias utilizaron la lucha del guerrero contra el dragón, pero ninguna fue un momento tan decisivo para la historia como en *Beowulf*.²⁷ Como ejemplo está *El Caballero del León*, escrito por Chrétien de Troyes entre 1170 y 1181. En este libro, mientras está perdido en un bosque, el caballero Yvain salva a un león “al que envolvía con su cola una serpiente, abrasándole el espinazo con cien llamas que vomitaba” (85). Yvain, protegido del fuego por su escudo y empuñando su espada, logra matar a la serpiente (dragón), que es mencionada como una criatura traicionera,²⁸ y obtiene la lealtad del león para sus próximas aventuras.

De Tolkien a Paolini: los dragones en la fantasía heroica

La fantasía heroica, o literatura fantástica, se caracteriza por dos aspectos fundamentales. Primero, con base en Nieto, las obras, famosas por sus adaptaciones cinematográficas y televisivas, ejemplifican el “paradigma de lo fantástico moderno” (167). En este “existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno es, en sí, extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla” (Nieto 167).

26 Solamente un punto de su espalda, donde había caído una hoja, no fue bañado por la sangre del dragón.

27 Los versos 870-900 de *Beowulf* (59) fueron un presagio de la lucha final del gauta.

28 En el pensamiento medieval los animales simbolizaban virtudes y defectos morales.

Elementos como la magia y los monstruos, si bien pueden generar miedo y fascinación entre los personajes, forman parte del mundo en el que estos se desenvuelven. Segundo, dentro de este género, la creación de mundos imaginarios conlleva darles una cierta verosimilitud, ya que se les otorga una suntuosidad que supera nuestra realidad. Adicionalmente, se describe la sociedad o sociedades que lo habitan, a partir de una geografía propia y un trasfondo histórico. En resumen, estos mundos, con un ambiente medieval, se rigen por su propia lógica.²⁹ La década de 1920 es un tiempo tentador para buscar el inicio de este género literario, ya que es en 1922 cuando se escribe *La Serpiente Uróboros* de Eric Rücker Eddison, obra admirada por autores como Tolkien.³⁰ Es en este tipo de mundos en los que se desenvuelven los dragones modernos, aunque su apariencia y naturaleza (buenos o malos; inteligentes o salvajes; cuadrúpedos o bípedos), dependían de la visión de cada autor en su obra (ver imagen 7). Por su parte, el héroe puede ser el clásico matadragones o puede ser un domador de dragones, rol que parece ser más destacable desde la década de 1990.



Imagen 7. Wayne Hammond y Scull Christina. *J. R. R. Tolkien*.
Artista e ilustrador. Barcelona, Minotauro, 1995, pág. 52.

En la obra de Tolkien, conocida como el *Legendarium*, los dragones, seres inteligentes con la capacidad de hablar, se dividen en tres tipos: “unos eran grandes serpientes que se deslizaban por el suelo, otros estaban dotados de

29 Las novelas como *Harry Potter* y *Las crónicas de Narnia*, merecen un análisis diferente, ya que existen simultáneamente en un mundo con reglas naturales como el nuestro y un mundo fantástico que se contrapone al primero.

30 Véase la tesis doctoral de Roberto Cáceres.

patas y otros volaban mediante alas como de murciélago” (Day 69). Para Tolkien, el fabuloso dragón, con alas o no, era “una criatura serpiente, pero con cuatro patas y con garras; su cuello podía ser más o menos largo, pero tenía una cabeza horrible con largas mandíbulas y dientes o lengua de serpiente” (citado en Wayne y Scull 53). Algunos dragones escupen fuego (*urulóki*), y otros luchan con sus dientes y garras, pero todos poseen una impenetrable coraza de escamas, excepto en su vientre. Esta debilidad es tomada tanto del poema *Beowulf*, como de la leyenda de Fafnir y Sigurd. Esta última leyenda fue el cuento favorito de Tolkien durante su niñez, conocido por él gracias al *Red Fairy Book* de Andrew Lang (Carpenter, *J.R.R. Tolkien* 33). En *El Silmarillion*, conjunto de historias de siglos antes de los eventos de *El Hobbit* y *El señor de los anillos*, se menciona que: “larga y lenta es la vida de los dragones” (Tolkien, *El Silmarillion* 135), por lo que tardan mucho en desarrollarse.

Los dragones de Tolkien, al igual que los héroes que les dan muerte (Bardo, Turín y Eärendil) están inmersos en un mundo imaginario que adapta ciertos elementos de la tradición épica germana (Cáceres 174). En *El Hobbit*, la primera novela de Tolkien, el dragón alado Smaug custodia, dentro de la llamada Montaña Solitaria, el tesoro que le arrebató a los enanos *más de cien años antes*, compuesto por “incontables pilas de preciosos objetos, oro labrado y sin labrar, gemas y joyas, y plata que la luz teñía de rojo” (Tolkien, *El Hobbit* 221) (ver imagen 8). Esto evidentemente se asemeja al caso de Fafnir, bajo cuya imagen se configurarían todos los dragones de Tolkien (Cáceres 188), y al dragón del poema *Beowulf*. Este último, según comentó Tolkien en 1938, inspiró el episodio del robo de la copa dorada de Smaug, por parte Bilbo Bolsón, protagonista de *El Hobbit*, y la venganza del dragón hacia el pueblo de Esgaroth (Carpenter, *Cartas* 54-55).

Smaug y sus congéneres representan el materialismo y la avaricia sin sentido, a diferencia de la misericordia y humildad que representa Bilbo Bolsón, el joven hobbit de la Comarca. En *El Hobbit*, Bilbo, oculto por su anillo de invisibilidad, conversa con Smaug, quien lo tienta para que tome parte del tesoro y así revele su ubicación, sin éxito alguno. Bilbo se mantiene oculto, pero también distrae al dragón con acertijos y cumplidos. Dejándose llevar por los halagos, Smaug presume su fuerza y muestra su vientre cubierto de gemas, pero Bilbo se da cuenta de una parte desprotegida en el lado izquierdo de su pecho, “tan desnuda como un caracol fuera de

casa” (233). Esta información es compartida a un zorzal que, a su vez, se la transmite a Bardo, arquero de Esgaroth, quien mata a Smaug con una flecha justo en aquel punto vulnerable. La vanidad y codicia sin sentido de Smaug, a diferencia del pequeño Bilbo, contribuyen en la caída del monstruo. Considerando sus semejanzas y conexiones con *Beowulf*, podemos decir que, hacia el final, *El Hobbit* es una obra que integra elementos moralizantes, en gran parte cristianos. C. S. Lewis, amigo de Tolkien y autor de *Las crónicas de Narnia*, también expresó la relación entre los dragones y la avaricia en *La travesía del viajero del alba*, la tercera parte publicada de la saga. En este libro, mientras estaba en una cueva, el arrogante niño Eustace Scrubb es transformado en un dragón alado “después de haber dormido sobre el tesoro de un dragón con codiciosos pensamientos draconianos” (122), un caso similar al de Fafnir.



Imagen 8. Wayne Hammond y Scull Christina. “Conversación con Smaug”.
J. R. R. Tolkien. *Artista e ilustrador*. Barcelona, Minotauro, 1995, pág. 140.

La derrota de Smaug y los últimos episodios de la novela, incluyendo las últimas palabras del agonizante rey Thorin a Bilbo, parecen inspirarse en las palabras de Jesús acerca de la humildad en el Evangelio de Mateo (6: 19-21). Esto hace de *El Hobbit*, al igual que *El señor de los anillos*, “una obra fundamentalmente religiosa y católica” (Carpenter, *Cartas* 269), aunque no haya referencias a un culto o práctica en particular.³¹ *El Hobbit* también muestra una versión moderna del antiguo tema del dragón que custodia un tesoro. La escritora británica J. K. Rowling también lo utiliza en su serie de novelas de fantasía *Harry Potter*, aunque sin ningún significado moral como en las obras de Tolkien o Lewis. En *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, Harry, Ron y Hermione entran a los subterráneos del banco Gringotts para tomar uno de los Horrocruxes de Lord Voldemort, en este caso una copa de oro. Esta copa se encuentra en una bóveda sellada repleta de oro que, además, está custodiada por un gigantesco y pálido dragón alado (Rowling 452). Como en *Beowulf*, al igual que las novelas de Tolkien y Lewis, la creadora de *Harry Potter* pone al dragón dentro de un espacio oscuro y asilado.

En *El Silmarillion*, poco después de la creación del mundo (Arda), Melkor, el más poderoso de los Valar, la categoría más alta entre los ainur (espíritus comparables con los ángeles), se rebela contra Ilúvatar, el dios único y creador, debido a su soberbia y envidia hacia este. Con el objetivo de gobernar y remodelar el mundo, Melkor, primer Señor Oscuro y luego llamado Morgoth, toma forma física y emprende varias guerras contra los humanos, elfos y enanos que durarán siglos, apoyado por otros ainur corrompidos, especialmente su lugarteniente Sauron, y varios monstruos nacidos de su poder (alterando lo existente), incluyendo los dragones, su arma más poderosa. En una de estas guerras, desde las profundidades de Angband, la gran ciudadela de Morgoth, surge Glaurung, padre de los dragones,³² llamado Glórund en los primeros escritos de Tolkien, que era un urulóki sin alas y con cuatro patas (ver imagen 9).³³ Ilúvatar es una especie de representación del dios cristiano, mientras que Morgoth se asemeja al

31 Por ejemplo, Tolkien comparó la lucha de Frodo Bolsón contra la tentación del anillo con las últimas peticiones del Padrenuestro (Carpenter, *Cartas* 382).

32 Véase *El Silmarillion* (135).

33 Este dragón parece no tener patas hasta 1927, cuando Tolkien dibuja la imagen (ver imagen 9).

ángel rebelde Lucifer-Satán. El dragón es una forma del diablo en la Biblia, pero los dragones de Tolkien están estrechamente vinculados con Morgoth, el origen de muchos de los males en la Tierra Media, aunque no de todo el mal (Carpenter, *Cartas* 431).



Imagen 9. Wayne Hammond y Scull Christina. “Glórunder sale en busca de Túrin”.

J. R. R. Tolkien. *Artista e ilustrador*, Barcelona, Minotauro, 1995, pág. 51.

El origen de los dragones en el mundo imaginario de Tolkien se muestra como parte de una nueva versión de la antítesis entre las tinieblas y la luz, aunque independiente de cualquier cultura. Esto se aprecia en el título de “Señor Oscuro” de Morgoth, el deterioro físico del mundo por su presencia³⁴ y en su fortaleza de Angband, lugar sombrío donde habitan los grandes monstruos del mundo, incluyendo los dragones. En la última guerra contra él, Morgoth despliega un ejército de dragones alados. Sin embargo, el medio elfo Eärendil, quien consigue la ayuda de los Valar,³⁵ entra en batalla a bordo de Vingilot, su brillante barco volador,³⁶ sobre Angband y su torre-volcán Thangorodrim “**Antes de salir el sol**, Eärendil mató a Ancalagon **el Negro**, el más poderoso del ejército de los dragones, y lo arrojó del cielo; y cayó sobre las torres de Thangorodrim, que se quebraron junto con él” (*El Silmarillion* 296).³⁷ Mientras Morgoth es desterrado al Vacío Intemporal, Eärendil es

34 Véase el capítulo “Del principio de los días”, en *El Silmarillion*.

35 Los Valar toman forma física y orientan al mundo como “dioses”.

36 La luz proviene de un Silmaril, una joya sagrada.

37 Énfasis propio.

llamado “Gil-Estel, la Estrella de la Gran Esperanza” (294). Eärendil, por lo tanto, se identifica con la luz que anuncia el amanecer de una nueva era, en contraste con la oscuridad de Morgoth y su dragón Ancalagon. Eärendil se muestra como un salvador del mundo, gracias a su rol de intercesor ante los Valar y el ser “un varón de dolores, familiarizado con la pena” (Shippey 281). Obras posteriores destacan por el uso de la figura del domador de dragones (ver imagen 10).



Imagen 10. Martin, George R. R. “Aegon I el Conquistador, primer rey Targaryen, sobre Balerion”. *Fuego y Sangre*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2018, pág. 62.

El autor estadounidense George R. R. Martin, en su serie *Canción de hielo y fuego*, también le da a sus dragones, además de dos patas traseras y dos alas usadas como patas delanteras, una serie de rasgos físicos particulares. Por ejemplo: “Las escamas de dragón son sumamente (aunque no completamente) ignífugas” (Martin, *Fuego y sangre* 653). Los dragones están ligados a la Casa Targaryen (emblema: dragón tricéfalo), cuyos miembros los utilizaban en

batalla mucho antes de los eventos de la saga (ver imagen 11). Al final de *Juego de tronos*, Daenerys Targaryen, viuda de catorce años e hija exiliada del último rey Targaryen en Poniente, se convierte en figura materna de tres dragones recién nacidos (765), y pasa a ser llamada Madre de Dragones. Los dragones, llamados Drogon, Rhaegal y Viserion, acompañan a Daenerys en su búsqueda de conquistar los Siete Reinos de Poniente, antes gobernados por su familia, utilizándolos para liberar un ejército de esclavos, quienes pasan a sus filas, quemando a sus antiguos amos (Martin, *Tormenta* 385-386). Este personaje, por lo tanto, rompe con el estereotipo de la mujer como enemiga, víctima o prisionera del dragón en la literatura, lo que contrasta con los demás personajes femeninos que se han mencionado en este artículo.

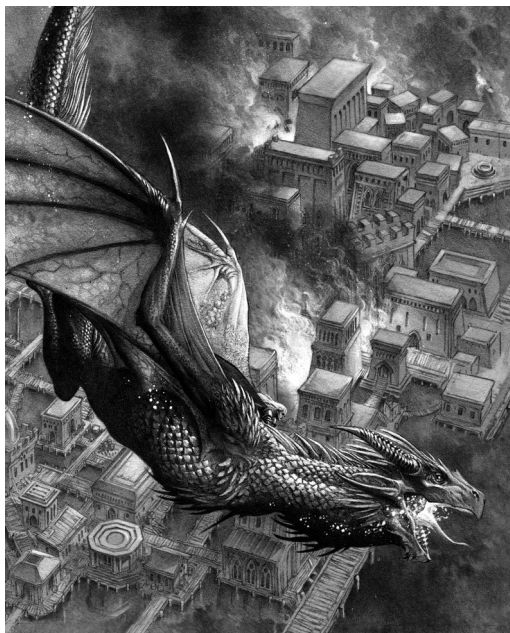


Imagen 11. Martin, George R. R. “Reina Rhaenys Targaryen montando a Meraxes”.
Fuego y Sangre, Ciudad de México, Penguin Random House, 2018, pág. 46.

A diferencia de Tolkien, la obra de Martin no está basada en la mitología, sino que se inspira, en gran medida, en la historia medieval de Inglaterra, en la que los dragones configuran uno de sus pocos elementos fantasiosos.

Pese a la amenaza global y sobrenatural de los Otros (también llamados caminantes blancos), los personajes de esta obra no se dividen entre sirvientes de la luz y de la oscuridad, sino que actúan según sus propios objetivos e ideales, a veces debatiéndose entre lo correcto y lo conveniente, por lo que hay villanos crueles, guerreros honorables, como Jon Nieve, y héroes imperfectos. Además, aunque es un mundo fantástico, existen paralelismos con elementos y hechos históricos de la realidad (Cáceres 286). En este panorama, tras conquistar la ciudad esclavista de Meereen, los dragones de Daenerys se convierten en parte de su poder como reina de dicha ciudad,³⁸ al igual que fueron para sus antepasados conquistadores. Pero el tener que encadenarlos para controlarlos³⁹ parece representar el dilema del responsable uso del poder, “viéndose obligada a elegir siempre entre la heroína y la gobernante” (161).

A comienzos del siglo XXI, la saga *El legado* (2003-2011), del estadounidense Christopher Paolini, fue la que más exploró el tema de la unión del humano y el dragón.⁴⁰ Esta saga cuenta la historia de Eragon, un joven campesino convertido en guerrero, quien lucha por liberar la tierra de Alagaësia del imperio del rey Galbatorix y su dragón negro Shruikan. Para esta tarea cuenta con su dragona Saphira, en cuyo lomo cabalga como el nuevo Jinete de Dragón.⁴¹ Los dragones de Paolini, entre otros rasgos, poseen grandes alas, además de que “no echaban fuego hasta los cinco o seis meses de edad” (Paolini, *Eragon* 73). Estos dragones, criaturas especialmente mágicas, son seres inteligentes, astutos y con capacidad de hablar, pero a diferencia de los de Tolkien son guardianes de sabiduría y conocimiento. El rasgo más importante es el vínculo que forma cada dragón con su jinete, elfo o humano, al cual eligen cuando aún están en gestación dentro del huevo. Este lazo, producto de un antiguo pacto mágico, le permite al dragón compartir sentidos, emociones, ideas y pensamientos con su jinete, con quien llegan a ser como una sola mente (Paolini, *Eldest* 48). Además de otorgar el uso de la magia y una longevidad sobrenatural, con la unión el jinete “se vuelve

38 Su corona tiene forma de dragón tricéfalo.

39 Ver *Danza de dragones*.

40 Otros ejemplos son *Cómo entrenar a tu dragón* de Cressida Cowell y *The Rain Wild Chronicles* de Robin Hobb.

41 Orden de guerreros creada para proteger la paz de este reino.

más fuerte y hermoso, mientras que algunos de los rasgos más fieros del dragón quedan atemperados por un comportamiento más razonable” (543).

El legado ejemplifica ciertos aspectos del viaje del héroe, propuestos por Campbell. Eragon cría a Saphira desde que ella nace del huevo que él encontró en un bosque mientras cazaba. El muchacho descubre su conexión con la dragona, lo que resulta ser la apertura de su destino, como también “queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente” (Campbell, *El héroe* 36). Mientras Saphira es para Eragon lo que Campbell llama el “mensajero”, la destrucción de su hogar, a manos de agentes del rey, es la “llamada a la aventura” para el muchacho, lo que lo obliga a huir de su zona de confort con la dragona. El dúo se une al ejército rebelde que busca derrocar a Galbatorix, y que llega a destruir al maligno hechicero Durza. Superada esta prueba, Eragon viaja al reino de los elfos, ubicado en un gigantesco y misterioso bosque, donde perfecciona sus habilidades con la espada y la magia. Ambos momentos ejemplifican el “cruce del primer umbral”, ya que Eragon da un gran paso para abandonar su horizonte vital y dejar de ser una persona común, es decir, aquella que “está no solo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados” (Campbell, *El héroe* 50), lo que para Eragon es su antigua vida de granjero, a la que ya no puede regresar.

La entrada al bosque élfico es el límite de lo conocido por los humanos, pero al ingresar el joven Jinete va obteniendo nuevos poderes y conocimientos. Este proceso se da a través de distintas pruebas de habilidad, pero también de la fuerza mágica, llamada “regalo”, que el muchacho recibe de los dragones y que lo convierte en una mezcla de humano y elfo (Paolini, *Eldest* 576-580). Al final, Eragon regresa como un individuo más sabio e independiente, similar a un niño que pasa a ser un adulto. Cumplida su misión de derrotar a Galbatorix, Eragon y Saphira, quien también ha pasado por un proceso de maduración, dejan Alagaësia para resguardar los huevos de dragón encontrados y entrenar a los futuros miembros de la resurgida orden de los Jinetes de Dragón. Con estos objetivos, Eragon modifica el pacto antiguo para que los enanos y úrgalos, otras dos razas de Alagaësia, también puedan ser Jinetes. En otras palabras, para Eragon, además de su independencia, el regreso de la aventura es la búsqueda de la fraternidad y el equilibrio en Alagaësia, al extender un poder que antes

estaba reservado para los humanos y elfos. Lo anterior puede compararse con el bien (elixir) que el héroe trae para restaurar al mundo (Campbell, *El héroe* 140).

Conclusiones

El dragón es la más grande representación del poder en la historia. En conjunto, los distintos mitos de dragones en Occidente, desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Media, presentan a estos seres tanto como animales terrestres, como cuerpos de agua. El pertenecer a ambos mundos y, en algunos casos, la capacidad de volar, refuerza la fama del dragón como una criatura de gran poder, que ha perdurado en la imaginación moderna gracias a la industria editorial del siglo xx, así como a las producciones cinematográficas y televisivas del siglo xxi. En Occidente, la muerte del dragón es un acto de liberación, lo que para el cristianismo significa el triunfo de la salvación sobre las fuerzas del Infierno, al tiempo que el combate acrecienta la valía del héroe. La literatura fantástica, en ciertos casos, permite romper esta antítesis, ya que la figura del jinete o domador del dragón representa la colaboración entre dos elementos tradicionalmente enfrentados, pero también la idea del ser humano controlando los grandes poderes del mundo.

El dragón en forma de serpiente, característico de los poemas grecorromanos, representa la fuerza de la naturaleza indómita, lo femenino y la muerte. Así, la victoria del héroe simboliza la promesa de un nuevo futuro, aunque no enfrente un poder maligno. El dragón medieval, bípedo y alado, presente en pinturas e iglesias, ofrece una imagen preconcebida de esta criatura, la cual carece de una descripción precisa en la literatura hagiográfica. Esta representación refuerza el ya mencionado sentido de la lucha del héroe cristiano en estos relatos. El dragón gigante, alado y cuadrúpedo es una figura arquetípica popularizada por las obras narrativas de mundos imaginarios, característica de la literatura fantástica. Al ser parte de un mundo diferente al nuestro, las imágenes creadas por este género literario, incluyendo los dragones, ejemplifican una forma especial del arte en la que la imaginación trasciende la realidad, pero manteniendo coherencia entre sus elementos. Cada autor, a su vez, podrá plasmar su propia imagen del dragón, aunque puedan coincidir en ciertos aspectos.

Obras citadas

- Apolodoro. *Biblioteca*. Traducido por Javier Arce y Margarita Rodríguez, Madrid, Gredos, 1985.
- Baring, Anne, y Jules Cashford. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid, Siruela, 2005.
- Beowulf: a new verse*. Traducido por Seamus Heaney, New York, Starus and Giroux, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires, Kier, 1967.
- Burton Russell, Jeffrey, y Rufo G. Salcedo. *El diablo: percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*. Barcelona, Laertes, 1995.
- Cáceres Blanco, Roberto. *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- . *El poder del mito*. Barcelona, Emecé, 1991.
- Cantar de los Nibelungos*. Editado por Emilio Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1994.
- Carpenter, Humphrey. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Barcelona, Minotauro, 1993.
- . *J. R. R. Tolkien: Una biografía*. Barcelona, Minotauro, 1990.
- Cuadra, Sara Arroyo. “La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino”. *Eikon/Imago*, núm. 1, 2012, págs. 105-118.
- Day, David A. *Bestiario de Tolkien*. Barcelona, Timun Mas, 1989.
- De Cesarea, Eusebio. *Vida de Constantino*. Editado por Martin Gurruchaga, Madrid, Gredos, 1994.
- De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada I*. Traducido por José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1982.
- De Monmouth, Geoffrey. *Historia de los reyes de Britania*. Madrid, Alianza, 2004.
- De Panópolis, Nono. *Dionisiacas*. Editado y traducido por Sergio Manterola, Leandro Pinkler, y David Hernández, Madrid, Gredos, 1995.
- De Rodas, Apolonio. *Argonáuticas*. Editado y traducido por Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 1996.
- De Troyes, Chrétien. *Ivain, El caballero del león*. Editado y traducido por Nathaële Vogel, Madrid, Altea, 1984.

- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 1981.
- Eilhar, von Oberg, y Gottfried von Straussburg, editores. *Tristán e Isolda*. Madrid, Siruela, 2016.
- Elvira, Miguel Ángel. “Orígenes iconográficos del dragón medieval”. *Antigüedad y Cristianismo*, núm. 14, 1997, págs. 419-434.
- Eurípides. “Fenicias”. *Tragedias III*. Editado y traducido por Carlos García Gual, y Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Gredos, 1979, págs. 79-166.
- . “Ifigenia entre los tauros”. *Tragedias II*. Editado y traducido por José Luis Calvo, Madrid, Gredos, 1978, págs. 339-407.
- Fontenrose, Joseph. *Python: estudio del mito délfico y sus orígenes*. Madrid, Sexto Piso, 2011.
- García García, Francisco. “El caballero victorioso”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 4, núm. 7, 2012, págs. 1-10.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Hesíodo. “Teogonía”. *Obras y fragmentos*. Editado y traducido por Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Madrid, Gredos, 1978, págs. 69-113.
- Higino. *Fábulas*. Editado y traducido por Javier del Hoyo, y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.
- Homero. *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Editado y traducido por Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978.
- . *Ilíada*. Editado y traducido por Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1991.
- Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Lewis, C. S. *La travesía del viajero del Alba*. Barcelona, Planeta, 2005.
- Malaxecheverría, Ignacio. *El bestiario esculpido de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997.
- Martin, George R. R. *Danza de dragones*. Traducido por Cristina Macía y Eva Feuerstein, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- . *Fuego y sangre*. Traducido por Natalia Cervera et al., Ciudad de México, Penguin Random House, 2018.
- . *Juego de tronos*. Traducido por Cristina Macía, Adela Ibáñez, y Natalia Cervera, Bogotá, Random House Mondadori, 2011.
- . *Tormenta de espadas*. Traducido por Cristina Macía, Adela Ibáñez, y Natalia Cervera, Bogotá, Random House Mondadori, 2012.

- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Ovidio. *Metamorfosis. vol. I, Libros I-V*. Editado y traducido por José Carlos Fernández Corte, y María Josefa Cantó, Madrid, Gredos, 2008.
- Paolini, Christopher. *Eldest*. Traducido por Enrique de Hériz, Barcelona, Roca, 2007.
- . *Eragon*. Traducido por Silvia Kómet y Enrique de Hériz, Barcelona, Roca, 2006.
- Pausanias. *Descripción de Grecia. Libros I-II*. Editado por María Cruz Herrero, Madrid, Gredos, 1994.
- Plinio. *Historia Natural. Libros VII-XI*. Editado por Encarnación del Barrio et al., Madrid, Gredos, 2003.
- Rahner, Hugo. *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Barcelona, Herder, 2003.
- Rowling, J. K. *Harry Potter y las reliquias de la muerte*. Barcelona, Salamandra, 2008.
- Ruiz Montejo, Inés. “Del mito al símbolo cristiano: el claustro de Silos”. *Anales de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid*, 2010, págs. 125-148.
- Shippey, Thomas Alan. *El camino a la Tierra Media*. Barcelona, Minotauro, 1999.
- Shuker, Karl. *Dragones: una historia ilustrada*. Köln, Evergreen, 2006.
- Stúrluson, Snorri, y Luis Lerate, editores. *Edda Menor*. Madrid, Alianza, 1984.
- Tolkien, J. R. R. “Beowulf: Los monstruos y los críticos”. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona, Minotauro, 1998, págs. 13-65.
- . *El Hobbit*. Buenos Aires, Minotauro, 1991.
- . *El Silmarillion*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- Valentini, Carlos, y Marcelo Risorto. “Bestiarios medievales e imaginario social”. *Scripta mediaevalia: Revista de Pensamiento Medieval*, 2015, págs. 13-124.
- Virgilio. *Eneida*. Editado y traducido por Vicente Cristóbal, y J. Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- Wayne G, Hammond, y Christina Scull. *J. R. R. Tolkien. Artista e ilustrador*. Barcelona, Minotauro, 1995.

Sobre el autor

Iván Alexander de la Ossa Ceballos es historiador graduado de la Universidad del Cauca, Colombia (2014), con un diplomado en docencia universitaria de la Universidad del Quindío (2016). Como investigador privado se dedica a la reconstrucción de la memoria histórica del Quindío por medio de fuentes orales. Sus áreas de estudio predilectas son la mitología, la historia de la religión y la historia de las fiestas patrias. Fue profesor del área de historia del Programa de Arquitectura de la Universidad San Buenaventura, Sede Medellín, Extensión Armenia (2016-2017). Entre sus publicaciones recientes se encuentra “Santificados sean los próceres: historia y religiosidad en los centenarios payaneses, 1910-1916”. *Historia y Espacio*, Universidad del Valle, núm. 45, 2015, págs. 119-145.

Sobre el artículo

Agradezco a Mario Castañeda Forero, por ser siempre un hermano para mí. A Zamira Díaz López y Gilma Ríos Peñaloza, por ser grandes maestras e invaluable amigas y a José Antonio Correa, por su amistad y nuestras charlas sobre dragones.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82292>

Entrenar la mirada. La escritura del viaje en María Sonia Cristoff

Cecilia Sánchez Idiart

Universidad de Buenos Aires - Conicet, Buenos Aires, Argentina

cecisi89@gmail.com

En el marco del proceso global de flexibilización de las fronteras de los Estados nación, la literatura de la escritora argentina María Sonia Cristoff explora las relaciones entre la narración y el movimiento. En la antología *Acento extranjero* (2000) y la crónica *Falsa calma* (2004), se ocupa de la Patagonia argentina para ensayar una aproximación al espacio que destaque su politicidad como escenario de disputas por su uso colectivo y promueva la discusión con otros textos y voces. Más allá de los mitos fundantes de la identidad nacional, la Patagonia se configura a partir de una trama densa de recorridos, prácticas, modos de vida y discursos.

Palabras clave: espacio; lectura; literatura latinoamericana; María Sonia Cristoff; política; viaje.

Cómo citar este artículo (MLA): Sánchez Idiart, Cecilia. "Entrenar la mirada. La escritura del viaje en María Sonia Cristoff". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 51-69.

Artículo original. Recibido: 14/05/18; aceptado: 29/05/19. Publicado en línea: 01/01/20.



Training the Gaze. Travel Writing in María Sonia Cristoff

In the context of the global process of flexibilization of nation-state borders, the work of Argentinean writer María Sonia Cristoff explores the relations between narrative and movement. In the anthology *Acento extranjero* (2000) and the chronicle *Falsa calma* (2004), set in the Argentinean Patagonia, Cristoff attempts an approach to space that highlights its politicized nature as a scenario of disputes over collective use, and promotes discussion with other texts and voices. Beyond foundational myths of national identity, Patagonia is shaped on the basis of a dense weave of paths, practices, ways of life, and discourses.

Keywords: space; reading; Latin American literature; María Sonia Cristoff; politics; travel.

Treinar o olhar. A literatura de viagem em María Sonia Cristoff

No âmbito do processo global de flexibilização das fronteiras dos Estados-nação, a literatura da escritora argentina María Sonia Cristoff explora as relações entre a narração e o movimento. Na antologia *Acento extranjero* (2000) e na crônica *Falsa calma* (2004), ela trata da Patagônia argentina para ensaiar uma aproximação do espaço que destaque sua politicidade como cenário de disputas por seu uso coletivo e promova a discussão com outros textos e vozes. Mais além dos mitos fundantes da identidade nacional, a Patagônia se configura a partir de um conjunto denso de percorridos, práticas, modos de vida e discursos.

Palavras-chave: espaço; leitura; literatura latino-americana; María Sonia Cristoff; política; viagem.

EN EL MARCO DEL PROCESO global de flexibilización de las fronteras de los Estados nación y de transnacionalización del capital en marcha a partir de los años noventa, un conjunto de producciones literarias latinoamericanas, desde *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin y *A cielo abierto* (1996) de João Gilberto Noll hasta *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane y *Cuaderno de Pripyat* (2012) de Carlos Ríos, se ha dedicado a problematizar los desplazamientos y flujos migratorios, los modos de vida errantes y los procesos de subjetivación y desubjetivación que proliferan en un presente signado por el desdibujamiento de las identidades nacionales. Bajo la forma de cartografías discontinuas e inestables, en los términos de Graciela Speranza, de la profanación de los tonos de la nación, siguiendo a Josefina Ludmer, o de localizaciones inciertas y posnacionales, en palabras de Néstor García Canclini, estas narraciones trazan recorridos que cruzan fronteras y producen espacios de límites difusos que ya no coinciden con los territorios de las naciones.

La literatura de la escritora argentina María Sonia Cristoff explora con insistencia las relaciones entre la narración y el movimiento (el viaje, la caminata, el paseo). En dos de sus obras, la autora se ocupa especialmente del espacio de la Patagonia argentina para componer alrededor de ella una densa trama de discursos, saberes, prácticas y dispositivos de poder. Por un lado, *Acento extranjero* (2000) es una antología que incluye dieciocho relatos de viajeros que, con distintas motivaciones, recorrieron la Argentina entre los siglos XVI y XX, entre quienes se encuentran Alexander Campbell, Florence Dixie, Francis Drake y Richard Burton. La selección, la nota preliminar y las introducciones a cada sección de la antología y a cada texto estuvieron a cargo de Cristoff. Por otro lado, *Falsa calma* (2004) es la crónica del recorrido por una serie de pueblos fantasma del sur argentino, de las conversaciones que Cristoff mantiene con muchos pobladores y de las investigaciones que lleva adelante en relación con varias de las historias que recoge. Tanto en la antología como en la crónica se ensaya una aproximación al espacio orientada por el diálogo, la confrontación y la polémica con otros textos y otras voces. La Patagonia se configura en *Acento extranjero* y *Falsa calma* a partir de la lectura de mucho de lo que se ha escrito sobre ella a lo largo de los siglos, de manera tal que la escritura del viaje narra desplazamientos no solo a través del territorio, sino también de una serie abierta de otros textos. Entre el documento y la narración, entre la ficción, la crónica y el ensayo,

la escritura de Cristoff traspasa las fronteras tradicionales de los géneros y hace proliferar, gracias a esta permeabilidad, las conexiones con otras múltiples miradas sobre el espacio, procedentes de informes gubernamentales, catálogos de especies animales, relatos, memorias, testimonios y notas de periódicos, entre otros materiales.¹

Si, como sugiere Michel de Certeau, la consideración del espacio exige tener en cuenta “el conjunto de movimientos que ahí se despliegan”, “los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo” (129), la Patagonia leída y narrada por Cristoff, lejos de la abstracción que representa el mapa, se configura a partir de los recorridos que se trazan sobre ella, de las prácticas y modos de vida que allí se encuentran, de los discursos que la nombran y codifican. La politicidad del espacio se sitúa en el centro de una escritura que, al mismo tiempo que desmonta los mitos fundantes de la identidad nacional, delinea la Patagonia como escenario de luchas políticas y de disputas por su uso colectivo.

En efecto, a lo largo de la historia han cobrado consistencia ideas muy diversas del sur argentino, imaginado alternativamente como desierto improductivo y como fuente de riquezas inconmensurables, en relación con diferentes luchas de poder y saberes producidos en torno a este espacio. Como sugiere Ernesto Livon-Grosman en su lectura de los relatos de viajes a la Patagonia escritos entre los siglos XVI y XIX, este corpus de narraciones fabrica un doble mito: “el de la región como un territorio primigenio y tierra de nadie, y el de ese territorio como parte integral de la nación” (10). En las primeras crónicas escritas por viajeros europeos se yuxtaponen y ensamblan saberes, disciplinas, tonos y observaciones heterogéneas que van “desde la descripción de los hábitos alimenticios de los guanacos [...] hasta el juicio moral sobre las costumbres indígenas” (11). Mientras que la motivación intelectual de los cronistas británicos y españoles reside en el interés por expandir los límites de un saber científico asociado con los poderes coloniales europeos, las narraciones de los viajeros argentinos

1 A partir de la lectura de un conjunto de novelas argentinas sobre la Patagonia publicadas durante la década de los noventa, Luciana Andrea Mellado elabora una hipótesis cercana: narraciones como *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson o *La costurera y el viento* (1994) de César Aira contribuyen a “la construcción de una versión de la Patagonia, de una composición no natural ni dada que forma parte de una trama de discursos donde se ponen en juego imágenes del espacio que se reiteran y permanecen, pero que, en cada contexto, se resignifican y muestran diferentes tensiones entre lo dicho y lo no dicho” (11).

ponen el relevamiento científico del territorio al servicio de la constitución del Estado y la consolidación de la soberanía nacional.

Desde una perspectiva complementaria, el historiador Ernesto Bohoslavsky ha señalado que, hasta fines del siglo XIX, el grado de desconocimiento del territorio dio lugar a un proceso de exotización que facilitó una construcción literaria y mitologizada del espacio patagónico por parte de viajeros europeos que exaltaban la superficie en apariencia infinita de las planicies y la experiencia sensorial casi sobrenatural que estas ofrecían. Las motivaciones que, desde el siglo XVI, impulsaban a estos viajeros a internarse en la Patagonia eran diversas —científicas, comerciales, etnográficas, misionales—, pero en muchos de sus relatos y crónicas el deseo de conocer el territorio se corresponde con una voluntad de apropiación y ocupación. En un primer momento, la imagen de la Patagonia que se desprende de las narraciones de estos cronistas europeos es la de un espacio inhabitable, infértil e improductivo, una tierra maldita y aterradora, “un desierto sin mayor atractivo económico” (Bohoslavsky 36). Tanto el paisaje como sus pobladores eran percibidos por la mirada europea como “bestiales, primitivos, desoladores y feroces” (37). Como ha observado Silvia Casini, en estos textos fundadores el espacio patagónico se describe y configura a través de una adjetivación preponderantemente negativa que fue dando forma a un imaginario que todavía perdura en algunas narraciones del siglo XX. Durante el proceso de surgimiento del Estado nación, la Patagonia comenzó a identificarse con el progreso y a aparecer como un espacio promisorio, un “reservorio de recursos naturales inexplorados” (Bohoslavsky 41) que es preciso incorporar al territorio argentino. Aquellas tierras antes malditas e inhóspitas se convirtieron, a partir de 1870, en una región civilizable y disponible que encontraría su prosperidad en la expansión del capitalismo ganadero. Este futuro soñado de progreso tenía como condiciones el avance militar sobre la frontera y el exterminio de las poblaciones indígenas. Para ello, como sostiene Claudia Torre, la figura del indio se delinea en la narrativa expedicionaria, no simplemente como un enemigo de los estancieros de Buenos Aires, sino como “un problema de carácter nacional que involucraba a todos los sectores de la sociedad y a poderes políticos de varias provincias” (42). El nomadismo, las creencias religiosas y el sistema productivo de los indígenas se perfilaban como serias amenazas para el programa modernizador y civilizatorio del Estado.

Si buena parte de los relatos incluidos en *Acento extranjero* fueron escritos antes de la consolidación del Estado nación y son leídos por Cristoff en serie con los procesos de expansión territorial de las coronas europeas o del incipiente poder estatal, *Falsa calma* se enfrenta al declive de la soberanía nacional sobre el territorio en el contexto de la implantación a escala global del neoliberalismo. De esta manera, en *Acento extranjero*, la Patagonia todavía no ha sido codificada definitivamente como territorio, esto es, como espacio controlado por alguna clase de poder y aprehendido por medio de una serie de discursos del saber (Foucault 125). Sobre su extensión se tensan sentidos y temporalidades en conflicto: la fatalidad de la condena y el futuro de promesa. Por su parte, en contraste con la pretensión de los viajeros europeos de producir un saber sobre el espacio funcional a los intereses del poder, el recorrido por la Patagonia que se narra en *Falsa calma* no va en busca de ningún sentido de lo nacional, sino más bien de sus restos y fantasmas. Atendiendo a la capilaridad de los modos de vida, a la marginalidad de historias mínimas de sujetos que ya no cuentan en los cálculos del Estado, la crónica se desmarca del íntimo lazo con el poder característico de los informes gubernamentales o las cartas de relación para producir un contra-saber sobre el espacio que lo abre a nuevas posibilidades tanto estéticas como políticas.

Modos de leer

En “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”, María Teresa Gramuglio se refiere al comparatismo como perspectiva que permite situar las literaturas nacionales en el marco de redes transnacionales de circulación cultural y, de este modo, iluminar “relaciones por fuera o más allá del ensimismamiento en lo nacional” (165). En un sentido similar, la antología *Acento extranjero* pone en evidencia la permeabilidad de los sentidos y tonos de la nación, atravesados inevitablemente por la mirada del extranjero y por las mediaciones que el viajero introduce para aproximarse a culturas y tierras desconocidas. Así, algunas particularidades de la mirada sobre el espacio que se despliega en los relatos de los cronistas europeos contribuirán significativamente a modelar la imaginación del territorio argentino. *Acento extranjero* se presenta como una suerte de diario de lectura que ofrece una aproximación al relato de viaje en la que

se ponen de relieve tonos y miradas, políticas del saber y de la escritura. Los modos de leer que pueden relevarse, tanto a partir de la selección de textos como de las notas introductorias escritas por Cristoff, subrayan la condición intersticial del viajero como mediador o traductor entre culturas y la politicidad de un espacio que se recorre y narra desde el cruce de diferentes motivaciones, intereses y prácticas.

Una de las primeras claves de lectura que propone la antología señala hacia la proximidad entre la mirada del viajero y la del traductor. Afirma Cristoff en la nota preliminar: “en el relato del viajero en tierra extranjera yo encontraba los recursos, los tormentos y los goces del traductor en su viaje a la lengua extranjera” (18). La traducción se comprende como un tránsito entre lenguas que renuncia a toda relación de propiedad con el texto, como un “oficio que pone en juego la extranjería no solo sobre lo ajeno sino también sobre lo propio, el pasaje entre dos mundos, la fatalidad y la celebración de las diferencias irreductibles” (17). En varios de los relatos de la antología se pone en marcha, efectivamente, todo un “sistema de paralelismos” (39) que traza comparaciones entre lo familiar y lo desconocido. Así, para Rosita Forbes, inglesa que viaja por América del Sur durante 1932, las estancias de Buenos Aires se asemejan a las casas de campo inglesas, mientras que “el norte de la Patagonia no difiere mucho de las colinas blanqueadas de Sussex” (28). Edmondo de Amicis, por su parte, señala el parecido entre el mapa de la provincia de Santa Fe y el de Italia, y encuentra entre los colonos “un nuevo sentido del orgullo italiano, nacido de encontrarse allí, en país extranjero, en medio de colonias de otros pueblos” (60). De este modo, el viajero se apropia del espacio que recorre por medio de una mirada que va en busca de analogías y continuidades entre el país natal y la tierra extranjera.

Además de recurrir a la traducción como método, el relato de viaje, afirma Cristoff, adopta y entrecruza múltiples géneros: informes de enviados gubernamentales, memorias de misioneros, textos científicos, observaciones de campo de antropólogos, cartas, testimonios y diarios. Sin embargo, antes que interesarse por dictaminar la pertenencia genérica de los textos, el modo de leer que pone en práctica Cristoff se dirige a desentrañar el punto de vista, la mirada sobre el espacio que se construye en cada relato. Un rasgo compartido por las narraciones compiladas es una “forma de contar marcada por la distancia de lo ajeno” (20): se trata del intenso extrañamiento que se apodera del viajero que desembarca en una tierra radicalmente otra.

Cada relato, además, enuncia un “pacto explícito inicial” (19) del que se desprenden motivos que delimitan tanto lo que el viajero percibe y registra como lo que ignora u oculta. Los dieciocho relatos de viaje incluidos en la antología son organizados, así, bajo seis motivos que definen el motor principal de las narraciones: la experiencia, la expedición, la naturaleza, la compañía, la religión y el ocio.

Por otro lado, los prólogos que Cristoff dedica a cada autor apuntan a relevar interrogantes, debates y problemas que preocupan al viajero y articulan su relato. Así, la mirada inquisidora de Rosita Forbes, que incursiona en la política y no vacila en tomar posición, contrasta con el tono sentimental y la “predisposición al patetismo” (52) de Edmondo de Amicis. Comprendiendo que la narración de cualquier viaje conlleva un proceso de investigación, Cristoff se interesa también por los saberes y los materiales a los que recurren los viajeros en sus relatos: Richard Burton, por ejemplo, consulta una sólida documentación sobre la Guerra del Paraguay, realiza entrevistas en los campos de batalla y exhibe un amplio conocimiento acerca de estrategia militar.

Finalmente, en tanto que el paradigma de la literatura de viajes instaurado en Argentina por Sarmiento en el siglo XIX la inscribe irreversiblemente como un “género fuertemente ligado a un proyecto político” (39), otro aspecto que Cristoff destaca en los relatos compilados es su vinculación particular con el poder. En los relatos de viaje de los religiosos, la palabra propia se impone para desterrar las creencias ajenas y derribar los ídolos paganos, mientras que ya Francis Drake en el siglo XVI “utiliza la fe como eufemismo para hablar de la propagación del poder” (81). Por otro lado, en tanto que el relato oficial de un viaje expedicionario, encargado por el gobierno o la corona que lo organizó, es “la única versión que puede negar su condición de tal y plantearse como verdad única” (67), un cronista como Alexander Campbell “aprovecha los beneficios de lo marginal” (69) y evita justificar las acciones o enumerar los logros de la corona para intentar defenderse de la acusación de haberse intentado pasar a las filas de Pizarro. El registro de la justificación y de la “responsabilidad minuciosa” (81) propio de los relatos oficiales contrasta con el tono de desacato, denuncia o desagravio de las versiones opositoras. Amigos o enemigos del poder, los viajeros de *Acento extranjero* intervienen inevitablemente en las luchas políticas de su tiempo.

Territorios en disputa

El espacio que se narra en los relatos de la antología dista de presentarse como vacío u homogéneo y se imbrica, en cambio, con discursos, saberes y políticas que delimitan fronteras y territorios, condicionan modos de vida y definen prácticas de apropiación.² Así, por ejemplo, el contexto social y político es central en las crónicas que escribe Rosita Forbes sobre su viaje por América del Sur en 1932. La viajera reflexiona continuamente sobre “el sistema social argentino” (28) y sus diferencias con el inglés, y sobre las particularidades de los modos de vida que descubre. Para Forbes, la sociedad argentina, pensada por y para los hombres, está fuertemente marcada por las desigualdades de género, que se expresan con claridad en la distribución de los espacios y las tareas: “Los hombres tienen sus oficinas y sus clubes. Las mujeres están rodeadas por sus niños, su vida social, sus vestidos [...], su *bridge*, sus tés y sus charlas familiares” (30). La Argentina aparece, de este modo, como un “espectáculo sorprendente de autoridad masculina y obediencia femenina” (35). También le llaman la atención las hondas diferencias entre las clases sociales y, en particular, los contrastes “entre la clase alta hereditaria y los colonizadores o trabajadores comparativamente educados, de origen extranjero” (32).

Algunas décadas antes, hacia fines del siglo XIX, Edmondo de Amicis se enfrentaba a la llanura interminable y desierta de “las pampas salvajes” (54), tierras inhóspitas recorridas por vacas y caballos, y amenazadas por las frecuentes correrías de indios. Sin embargo, los colonos italianos se imponen allí a fuerza de “trabajo incansable” y “audacia desesperada” (57) para aprovechar la notable fertilidad de las tierras. En el relato de De Amicis, la pampa se presenta primero como “vasta llanura inculta” (57), como espacio sumido en la barbarie y habitado solo por animales e indios, para convertirse más adelante en un territorio nutridamente poblado de familias y puesto al servicio de la explotación económica:

2 Para Henri Lefebvre, las prácticas espaciales son modos de apropiación del espacio por parte de una sociedad que definen la organización del proceso productivo (los circuitos de distribución de mercancías, las redes de transporte, los flujos de materia y energía). En varios relatos de *Acento extranjero* se construye una mirada sobre el territorio interesada especialmente en su potencial productividad económica.

Ahora es una de las colonias más prósperas del país, rica en hermosos edificios y en molinos, riquísima en máquinas agrícolas y habitada por gran número de familias que han pasado en pocos años de la pobreza al desahogo y casi a la opulencia. (57)

De modo similar, ya en el siglo XVIII Alexander Campbell describía el trayecto entre Mendoza y Buenos Aires como desolador y despoblado, recorrido por tigres salvajes y multitudes de indios, “siempre en guerra con los Españoles” (76). Se trata, en ambos casos, de una operación de despojamiento que, como ha señalado Fermín Rodríguez, tras identificar los cuerpos del animal y el indio como desechables e improductivos para el orden de la nación, codifica el espacio como vacío y disponible para su captura por el Estado y el capital.

De Certeau afirma que “todo poder es toponímico e instauro su orden de lugares al nombrar” (142). En la crónica de Francis Drake, el poder de nombrar a través del lenguaje cobra especial relevancia en relación con la mirada que se despliega sobre los pobladores indígenas. El explorador narra que Fernando de Magallanes, al descender en Puerto Saint Julian, llamó “Patagous” o “Pentagours” a los habitantes del sur americano “por su enorme tamaño y proporcional fuerza” (Cristoff, *Acento* 84). Pero la experiencia del contacto con las poblaciones indígenas, tal como la narra Drake, no confirma simplemente lo ya observado por Magallanes, sino que pone de manifiesto una ambivalencia sugerente entre el espanto y la familiaridad, entre la distancia y la cercanía. Los patagones aparecen como monstruosos por su gran estatura y su fuerza física, pero no son tan gigantes “como se había informado, existiendo ingleses tan altos como el más alto de ellos que llegamos a ver” (86). Su ferocidad y hostilidad son, según supone Drake, en buena parte consecuencia del trato que recibieron por parte de los españoles.

Por medio del recurso a las prácticas y los discursos del saber científico, el lenguaje también se invierte en estos relatos de un poder clasificatorio ejercido sobre el espacio y los fenómenos que lo afectan. Alejandro Malaspina narra una expedición científica que se propone cartografiar el territorio americano, medir sus costas, hacer observaciones astronómicas, determinar meridianos y latitudes. Se trata de producir un saber sobre el espacio a través de un discurso analítico que traza clasificaciones y delimitaciones para aprehender, a través de la precisión de la cifra y del lenguaje científico,

la heterogeneidad de lo que se ofrece a la mirada del viajero: “Pasado el sol del meridiano, el viento tomó algún leve incremento y se declaró favorable al norte, con el cual navegábamos [...] conservando un fondo igual de 22, 20 y 18 brazas” (95). Por otro lado, a partir de sus viajes por América, Félix de Azara elabora un complejo sistema de clasificación de especies animales que entrecruza supuestos bíblicos, observaciones geográficas e ideas que luego serían retomadas por la teoría evolucionista de Darwin. En el afán de producir un saber al servicio de la Corona, levanta también la carta geográfica de la frontera con Brasil y diseña incluso un plan de colonización para “afianzar el dominio español” (111) sobre la región. Por último, el botánico Carlo Spegazzini enumera las formas del archivo y el registro que recopilan los resultados de su largo viaje: colecciones zoológicas y antropológicas, un catálogo botánico y una extensa lista de palabras de las lenguas indígenas acompañada de apuntes sobre reglas gramaticales. Son, en efecto, como afirma Cristoff en el prólogo al relato de John Ball, “tiempos en que las coronas necesitaban clasificar, develar el contenido de esas tierras que eran una conquista pero todavía una incógnita” (134).

La última sección de la antología, dedicada al viaje de ocio, reúne narraciones donde se pone en práctica una “capacidad de no hacer nada” (225) que marca un quiebre con respecto a las motivaciones científicas, políticas y religiosas presentes en los demás relatos de *Acento extranjero*. Más allá del “tiempo libre entendido como opción del mercado” (225), viajeros como Florence Dixie o W. R. Kennedy son vagabundos y ociosos, y van en busca de momentos placenteros para huir del mundo del trabajo y las obligaciones cotidianas. Esta falta de motivación clara y la inclinación a dejarse llevar por lo que ofrece la experiencia del viaje anticipan la receptividad y cierta pasividad que caracterizarán a la narradora de *Falsa calma*.

Entre lenguas, entre patrias

Si en la mirada sobre el espacio que se configura en la mayor parte de los relatos incluidos en *Acento extranjero* resulta central el problema de la apropiación y organización del territorio bajo el régimen de un poder colonial o estatal capaz de asegurar su productividad económica, en *Falsa calma* Cristoff explora las posibilidades de una escritura del desarraigo que apunta a desmontar los mitos y artificios de lo nacional. De esta manera, un primer interrogante

que la crónica plantea refiere a la condición intersticial del viajero, siempre fuera de lugar, en el cruce entre culturas, territorios y discursos. Desde esta posición incómoda, Cristoff descubre en la Patagonia un espacio habitado por diferentes lenguas y patrias. En el prólogo del libro, la narradora-autora cuenta que su padre, nacido en la Patagonia, creció en una familia en la que todos hablaban búlgaro, ya que su abuelo se había dedicado a “refundar su propia Bulgaria” (Cristoff, *Falsa* 7) en el sur argentino. El padre de Cristoff hablaba también galés con los vecinos con los que jugaba al fútbol, y se enfrenta recién al castellano cuando a los seis años comienza a ir a la escuela.

Muy pronto la narradora advierte que esta convivencia entre culturas implica toda una serie de mezclas y contaminaciones entre lenguas, patrias y modos de vida. Así, en la patria búlgara del abuelo de Cristoff se va infiltrando de a poco el rasgo típicamente patagónico del aislamiento, condición que la narradora presenta como problema central de todo lo que ella ha leído sobre la región y también de la crónica que se propuso escribir. Se trata de un término que se carga, a lo largo de *Falsa calma*, de numerosos sentidos (políticos, económicos, subjetivos). El prólogo ya señala una primera ambivalencia: mientras que para los viajeros europeos el aislamiento remite a la posibilidad ilimitada de extender sus dominios, para los exploradores argentinos supone el peligro de una tierra indómita que no quiere someterse al orden de la nación. De manera análoga, para la propia narradora la vida en el pueblo de su abuelo significó, durante la infancia, la posibilidad de subvertir el tedio de la rutina con la experiencia de nuevos olores, horarios y comidas, pero más adelante se convenció de que habitar la Patagonia la alejaba “del país donde ocurrían las cosas” (8) y de la vida que ella quería tener.

Antes que ir en busca de un fundamento de la identidad nacional, la mirada nómada de Cristoff encuentra en la Patagonia relatos de migrantes y viajeros. El capítulo cinco de *Falsa calma* transcurre en una zona de Río Negro donde se asentaron, durante las primeras décadas del siglo xx, muchas familias que emigraban desde el Levante, área que hoy corresponde a los territorios de Líbano y Siria. Aquí ya se introduce un equívoco con respecto a la pertenencia nacional, ya que estos habitantes de la Patagonia eran llamados “turcos”, cuando en realidad provenían de regiones que habían sido sometidas durante siglos a la dominación turca. Estos pobladores se dedicaban a recorrer la meseta truequeando mercadería que cargaban en una carreta y transportaban con la ayuda de un peón. La crónica se interesa

por narrar la difícil adaptación a un nuevo modo de vida signado por la soledad, el movimiento continuo y el aislamiento: los libaneses estaban habituados a pasar mucho tiempo en sus casas rodeados de sus familias y se habían cruzado el océano para recorrer el desierto con un peón con el que apenas podían entenderse. En este punto, la narración se torna prácticamente una crónica policial porque se centra en la desaparición de más de cien comerciantes árabes en cinco años a manos de una banda que asesinaba y les robaba las mercaderías a los vendedores.

La narradora contrasta algunos planteamientos del libro *Partidas sin regreso* de Elías Chucair, que trata sobre la desaparición de estos comerciantes, con sus propias hipótesis al respecto. Donde Chucair ve un conflicto de nacionalidades entre Argentina y Chile, Cristoff subraya que la idea de pertenencia a una nación entre parias de la frontera no podía ser sino precaria e imprecisa y que, en todo caso, el interés del incipiente poder estatal por atribuir estos crímenes a los chilenos respondía a la búsqueda de que no se contaminara la imagen de un país abierto a la inmigración europea que se delineaba hacia el Centenario. Otra operación reconstruida y visibilizada por la narradora remite a los modos en que los periódicos de la época caracterizaban a estos bandidos como caníbales salvajes que hacían necesaria una inmediata intervención estatal y, concretamente, policial para lograr expulsarlos del orden de la civilización que se estaba intentando fundar. Estas reflexiones, junto con la lectura de otros relatos de caníbales, impulsan a la cronista a redefinir aquella “voz bifronte” (91) que ella misma pone en práctica como una escritura caníbal que se nutre de las palabras e historias de los otros. Tomando partido por las mezclas y contagios antes que por la pretendida pureza de las identidades nacionales, el canibalismo de la escritura de Cristoff funciona como una potente máquina de lectura que traza relaciones entre discursos, prácticas y modos de vida que se despliegan sobre el espacio.

En el capítulo cuatro, que transcurre en Cañadón Seco, pueblo ubicado en la provincia de Santa Cruz, la narradora indaga específicamente la posición dislocada y ambivalente del cronista como extranjero. Refiere, en particular, al momento de quiebre del encanto en el que el lugar y sus habitantes pasan de recibir al viajero con una lengua hospitalaria y un intenso deseo de contar, a percibirlo como un intruso y sentir la necesidad de expulsarlo. Se trata de un momento casi imperceptible “en el que la malla que conforma al lugar empieza a cercarlo” (52), y tras el cual la cronista comienza a ser observada

con sospecha por todos, al punto de ser mordida por un perro callejero. Sin embargo, a pesar de la resistencia que le oponen el espacio y sus pobladores, la narradora se niega a irse y persiste en esa posición incómoda, “obstinada en la molestia” (56-57), para convertirla en motor de la escritura y en el estímulo de una mirada que se desliza entre el estado de alerta y el embotamiento.

Andar y ver

“Leo, más de lo que escribo” (58), afirma la narradora en el cuarto capítulo de *Falsa calma*. A lo largo de toda la crónica, se citan o parafrasean pasajes de otros múltiples textos, muy heterogéneos entre sí: memorias, biografías, testimonios, relatos de viaje, artículos de revistas, notas de periódicos, expedientes y resoluciones gubernamentales. La profusa referencia a otras lecturas que convierte la narración en una especie de archivo es un procedimiento recurrente en la escritura de Cristoff y apunta en *Falsa calma* a poner en escena el proceso de investigación requerido para la preparación de la crónica. La lectura se inscribe como un modo de entrenamiento de la percepción, como un ejercicio exploratorio que impide volcarse hacia una mirada ingenua sobre el espacio, ya que, a través de la inmersión y el recorrido de la intrincada masa textual que se ha ido configurando en torno a la Patagonia a lo largo de los siglos, el espacio se carga de densidad discursiva, estética y política.

En el prólogo a la reedición de *Falsa calma*, Cristoff reflexiona sobre el género de la no ficción y sostiene que en él lo que se pone en juego “no es esa entelequia llamada verdad objetiva, chequeable, sino la articulación de una hipótesis —las estrategias a partir de las cuales está construida [...], las lecturas con las que dialoga, las posturas con las que discute” (15). Se trata de una escritura que se produce a través de la composición de materiales heterogéneos —lo autobiográfico, el trabajo documental, la experimentación literaria— y que construye una figura del narrador ante todo como lector.³ Este lento trabajo de recolección y puesta en serie de relatos y materiales es precisamente lo que se escenifica en *Falsa calma*. En varios casos, la historia de los pueblos que la narradora recorre solo puede ser reconstruida

3 Florencia Garramuño sostiene en su lectura de *Falsa calma* que, por medio del entrecruzamiento de géneros (la crónica, la autobiografía, el testimonio) y del descentramiento del punto de vista, la literatura de Cristoff apuesta por la inespecificidad y refuta toda idea de pertenencia.

a partir de fragmentos, entrevistas y recortes dispersos: “No hay ningún libro al respecto: la historia de Las Heras hay que leerla así, en fascículos, en recortes de diarios, en folletos, en documentos oficiales, en fragmentos” (Cristoff, *Falsa* 197). La crónica avanza hilvanando relatos de origen diverso, confrontando voces y deslizándose entre el ensayo y la narración, entre la formulación y discusión de hipótesis y el desenvolvimiento de la trama.

De varios de los textos referidos a lo largo de *Falsa calma* se desprenden claves de lectura productivas para aproximarse a algunos problemas centrales planteados por la crónica. En los relatos de Jean-Paul Kauffmann sobre su experiencia en cautiverio, la narradora subraya “el desencaje del punto de vista, la distorsión de la mirada” (61) que produce el encierro, operaciones análogas al extrañamiento en la percepción que introduce el aislamiento como rasgo patagónico. La cuestión del punto de vista se vincula, a lo largo de la crónica, con una pregunta por la posibilidad de construir una mirada a la vez estética y política sobre el espacio. Se trata tanto de desmontar los relatos sobre la Patagonia que vieron en ella un desierto que debía ser integrado al orden de la civilización como de situarla como territorio en el que se disputan modos de vida y políticas que quedan al margen de los marcos de inteligibilidad del Estado.

Ya desde el prólogo, la entrega a un estado de sopor generado por el exceso de luz, de viento o de silencio se inscribe para la cronista como la condición de una receptividad intensificada: “Sentada ahí, casi sin preguntar ni moverme, sin hacer ningún esfuerzo, me convertí en una especie de pararrayos, de antena receptora. Los cuentos llegaban a mí, la atmósfera me tomaba de ventrílocua” (9). Se trata de lograr que el espacio hable a través de ella y de dejarse llevar por una “fuerza poderosa y no del todo definida” (9) que vuelve borrosa la figura del yo —aunque esta nunca desaparezca por completo— para otorgarles protagonismo a la atmósfera patagónica y a las voces de quienes la habitan. En ocasiones, el oficio de cronista exige una disposición a enmudecer y escuchar más que a poner en palabras: “Estoy por preguntar si los perros no ladran cuando aparece el colectivo pero algo me indica que lo más prudente es adherir a la política de silencio de León y de los perros” (16). Más allá de la búsqueda de cualquier verdad pretendidamente objetiva o comprobable, la crónica apunta a elaborar un punto de vista extrañado que puede incluso llegar a ser confundido con la locura: “La cantidad de veces que se trata de loco a alguien simplemente porque se toma su tiempo para ver más de cerca

las cosas, porque tiene una sensibilidad más fina que la de todo el mundo” (23). Esta mirada atenta no apunta a descubrir algo ya prefigurado, sino que reinventa lo observado a través de la escritura tanto como lo registra: “me siento un poco como el detective que recorre la escena del crimen, aunque en este caso no se puede esperar de mí ninguna resolución” (117). La mirada errante de Cristoff se desplaza “sin ningún camino trazado” (124) por los pueblos fantasma de la Patagonia.

En *Acento extranjero*, Cristoff señalaba una paradoja que caracteriza a la literatura de viajes: la incompatibilidad entre la experiencia del movimiento y la calma del escritorio, el estado de suspenso que exige la escritura. *Falsa calma* se dedica precisamente a explorar la tensión productiva entre el desplazamiento constante del viajero y la quietud que demanda la escritura a través de una narración en movimiento. A lo largo de unos “diarios de circulación” incluidos en el capítulo siete de la crónica, se narran en tiempo presente caminatas y paseos, itinerarios y observaciones hechas al paso: “Al rato sigo caminando y me parece que bastante más allá hay una laguna. Decido convertirla en un rumbo, en una dirección definida hacia la cual avanzar, aunque camino y la laguna me resulta cada vez más remota” (125). Por medio del uso del tiempo presente, que fabrica una simultaneidad entre el movimiento y la narración, la crónica va en busca de “ese mecanismo por el cual el pulso de la caminata se entrelaza con el de la escritura” (125).

En estos desplazamientos, la mirada de la viajera descubre encuentros, contigüidades, tránsitos afectivos y estados variables antes que sujetos u objetos formados: “A esta hora, desde mi banqueta, ya no le distingo los rasgos. Lo veo más bien como una silueta negra en su lucha mecánica, rodeado por aviones que revolotean alrededor de su cabeza como si fueran pájaros rapaces” (44). De la figura del hombre a la sombra indiferenciada, de la máquina al animal, el punto de vista elaborado por Cristoff privilegia el movimiento y los deslizamientos inestables antes que lo permanente. En el mismo sentido, muchas de las vidas que protagonizan los distintos relatos de *Falsa calma* se narran como una sucesión fracturada de estados momentáneos y transiciones mínimas: además del estado de sopor que afecta a la propia cronista, los movimientos rápidos y automáticos de Angélica en el kiosco; el “estado de suspensión absoluto, literal” (41) en que queda sumido Francisco cada vez que se sube a un avión; “la sensación de inadecuación, la necesidad de huir de todo” (49) y el sinsentido que agobian a Ramiro,

aspirante al sacerdocio; el aturdimiento que invade a Federico cada vez que tiene que recorrer el campo durante horas controlando los pozos de petróleo, y a Sandra cuando escucha los relatos con que los miembros de una secta en Las Heras buscan atraer a nuevas víctimas; la hipnosis, en fin, que provoca en cualquiera la “mezcla compuesta por la aparente monotonía del paisaje, el viento constante y la brutal presencia del cielo” (198). Si el viajero, para Michel Onfray, se sumerge en una experiencia sensorial intensificada y desarrolla una verdadera “aptitud para la visión” (69), la escritura del viaje que Cristoff pone en práctica se concibe también como un ejercicio de la sensibilidad y una experimentación estética que se orienta a renovar los modos en que un cuerpo puede afectar y ser afectado.

La mirada dislocada de la cronista que se posa sobre la Patagonia devuelve un territorio desierto y silencioso que, a pesar de que “el transporte y el telégrafo fueron dos de las obsesiones de los primeros blancos que se asentaron en el Sur” (Cristoff, *Falsa* 28), sigue oponiendo dificultades al desplazamiento y engendra sueños de fuga. Abandonada activamente por las políticas estatales, la región se ubica al margen del campo de la ciudadanía e incluso más allá del régimen de la persona: “acá, que hay más perros que personas, a quién se le va a ocurrir pensar en los ciudadanos y sus derechos. Apenas llegan a reconocer que hay personas” (22). En los años noventa, el declive del capitalismo nacional marca el fin de una época de cierta prosperidad económica para la región y de seguridad social para sus pobladores, bienestar que implicaba someter la vida entera al régimen de la empresa: “La paga era buena, le daban casa, seguro social, y la empresa se encargaba de todo [...]. Le organizaba la vida, lo cuidaba” (27). Tras la privatización y reestructuración de la empresa petrolera YPF en el contexto de la consolidación a escala global del capitalismo neoliberal, “ahora no queda nada: ni del Aeroclub ni de nada” (43). El asiento en la zona de empresas multinacionales es signo de la transición hacia un capitalismo transnacional fundado en la flexibilización y precarización laborales.

La Patagonia parece sostenerse sobre la inminencia de una catástrofe:

Desde esta esquina [...] se ven los límites de Cañadón, el punto exacto en el que la última casa se rinde frente al desierto. La meseta circundante parece una lava volcánica gris y espesa que en cualquier momento va a terminar de sepultar al pueblo. (55)

En el prólogo a la crónica, Cristoff afirma que lo fantasmal de estos pueblos “no implica el vacío” (9). Como se evidencia en el pasaje anterior, la mirada de la cronista descubre, en efecto, una cantidad de relatos, matices y modos de vida que a otros observadores podrían pasarles desapercibidos. En un territorio donde, en apariencia, no pasa nada, el punto de vista adoptado —antes que representar— captura, anticipa o inventa un pliegue en ese espacio producido por la inminencia del movimiento. Más allá de la voluntad de apropiación y explotación económica del territorio que se perfilaba en muchos de los relatos de *Acento extranjero*, en *Falsa calma*, bajo la quietud ilusoria del espacio patagónico, la escritura bifronte de Cristoff se nutre de múltiples prácticas, textos y lenguas, y encuentra en el continuo movimiento y la dislocación de la mirada posibilidades de percibir y narrar de otra forma.

Obras citadas

- Bohoslavsky, Ernesto. *El complot patagónico. Nación, conspiracionismo y violencia, en el sur de Argentina y Chile (siglos XIX y XX)*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- Casini, Silvia. *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Rawson, Fondo Editorial Provincial, 2007.
- Cristoff, María Sonia, editora. *Acento extranjero. Dieciocho relatos de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- . *Falsa calma. Un recorrido por pueblos fantasma de la Patagonia*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- . “Prólogo a la presente edición. La no ficción hoy: una alternativa”. *Falsa calma. Un recorrido por pueblos fantasma de la Patagonia*. Buenos Aires, Booket, 2014, págs. 9-21.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Editado por Luce Giard y traducido por Alejandro Pescador, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Foucault, Michel. “Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía”. *Microfísica del poder*. Editado y traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1992, págs. 119-132.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires, Katz, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

- Gramuglio, María Teresa. “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 19, 2008, págs. 159-172. Web. 30 de abril de 2018.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Prólogo de Ion M. Loea. Introducción y traducción por Emilio Martínez, Madrid, Capitán Swing, 2013.
- Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Mellado, Luciana Andrea. *Cartografías literarias de la Patagonia en la narrativa argentina de los noventa*. Tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- Onfray, Michel. *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Buenos Aires, Taurus, 2016.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Torre, Claudia. *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Sobre la autora

Cecilia Sánchez Idiart es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Cursa la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana y el Doctorado en Literatura en la misma universidad. Es becaria doctoral del Conicet con un proyecto titulado “Reinventar lo común. Configuraciones de la vida, la política y los afectos en la literatura latinoamericana contemporánea”. Sus últimas publicaciones son “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls” (*Anclajes*, 2018), “Error de cálculo. Vida y enfermedad en la literatura latinoamericana” (*Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 2017) y “Después de la derrota. Temporalidades y estéticas de la vida común en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit y *El Dock* de Matilde Sánchez” (*Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2016).

La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco

Carlos Mariscal de Gante Centeno

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

carmaris@comunidad.unam.mx

El artículo estudia las aproximaciones a dos hipálages virgilianas, *tacitae per amica silentia lunae* (Aen.2.255) e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (Aen.6.268) en tres autores hispanoamericanos del siglo xx: el traductor de Virgilio, Aurelio Espinosa Pólit, y los literatos Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco. Para ello, se atenderá al estado de la crítica literaria y filológica de la obra virgiliana (Norden, Heinze) en la Alemania de inicios de siglo y al llamado “giro estético” efectuado por dicha crítica, un espíritu que compartirán los tres autores mencionados. La hipálage no es en Virgilio una figura literaria más, sino que adquiere una notable significación dentro de su obra poética, entre otras figuras como la metáfora o la metonimia. Atenderemos a la traducción al español de dichas figuras y a la forma en la que estos autores insertan los versos virgilianos en sus respectivos proyectos estéticos.

Palabras clave: poesía hispanoamericana; recepción clásica; Virgilio.

Cómo citar este artículo (MLA): Mariscal de Gante Centeno, Carlos. “La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 71-109.

Artículo original. Recibido: 30/11/18; aceptado: 17/06/19. Publicado en línea: 01/01/20.



**The Poetics of Virgilian Hypallage in Modern Poetry: Aurelio Espinosa Pólit,
Jorge Luis Borges, and José Emilio Pacheco**

The article studies the approaches to two examples of Virgilian hypallage, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.*2.255) and *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.*6.268) in three Spanish-American 20th century writers: Aurelio Espinosa Pólit, translator of Virgil's work, and writers Jorge Luis Borges and José Emilio Pacheco. To that effect, it discusses the state of literary and philological criticism (Norden, Heinze) of Virgil's work at the beginning of the century in Germany, as well as the so-called "aesthetic turn" carried out by that criticism, a spirit shared by the above-mentioned authors. Hypallage in Virgil is not a mere figure of speech, but one that acquires great importance in his poetic work, among other figures like metaphor or metonymy. The article studies the translation into Spanish of those figures and the way in which the three authors insert Virgil's verses into their respective aesthetic projects.

Keywords: Spanish-American poetry; classical reception; Virgil.

**A poética da hipálage virgiliana na poesia moderna: Aurelio Espinosa Pólit,
Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco**

Este artigo estuda as aproximações de duas hipálages virgilianas, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.* 2.255) e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.* 6.268) em três autores hispano-americanos do século xx: o tradutor de Virgílio, Aurelio Espinosa Pólit, e os literatos Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco. Para isso, recorre-se ao estado da crítica literária e filológica da obra virgiliana (Norden, Heinze) na Alemanha do início do século e à chamada "virada estética" realizada por essa crítica, um espírito que os três autores mencionados partilham. A hipálage não é em Virgílio uma figura literária a mais, mas sim adquire uma notável significação dentro de sua obra poética, entre outras figuras como a metáfora ou a metonímia. Focamos na tradução ao espanhol dessas figuras e na forma na qual esses autores inserem os versos virgilianos em seus respectivos projetos estéticos.

Palavras-chave: poesia hispano-americana; recepção clássica; Virgílio.

Planteamiento teórico: filología y recepción clásica

EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS, LA disciplina humanística conocida como tradición clásica viene experimentando una serie de cambios y propuestas novedosas en el plano teórico que comienzan también a producir trabajos académicos que, a partir de tales postulados, ofrecen relatos y conclusiones inesperadas hasta hace poco tiempo. La historia de esta disciplina nos sitúa en un momento en el que trata de avanzar a partir de los diferentes presupuestos de las metodologías implicadas, como la intertextualidad, la estética de la recepción o los estudios culturales que, aun siendo diferentes entre sí, comparten una postura crítica respecto al concepto tradicional de “fuente”. Dicha variedad de enfoques teóricos puede resumirse bajo el título genérico de tradición clásica, siguiendo lo expuesto por García Jurado en su *Teoría de la tradición clásica* (198-199).

Dentro de esa variedad de nuevas posibilidades que se abren para estudiosos de la tradición clásica, García Jurado, en su artículo reciente “La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del ‘soneto gongorino’ de García Lorca”, presenta un nuevo marco teórico heredero de la recepción clásica, entendida como un estudio de la lectura productiva de un autor antiguo efectuada por otro moderno desde su propio “horizonte de expectativas”, junto a presupuestos que beben de la filología de inicios del siglo xx, del idealismo y la estilística, tomados de las obras de autores como Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer o Eduard Norden (17-21), que desembocan en lo que el propio García Jurado llama un “nuevo presupuesto para la tradición literaria: crítica estética y dialogismo” (“La estética” 17).

Los presupuestos fundamentales de los que parte García Jurado en su trabajo para superar los conceptos de “influencia e imitación” constituyen el punto de partida para nuestro análisis de la evolución del recurso a la hipálage¹ en los autores hispanoamericanos que señalamos en el título:

1 El término “hipálage” ha sido definido de diferentes maneras ya desde la Antigüedad y, en ocasiones, se confunde con el de “enálage”. Para nuestro trabajo, tomaremos como referencia lo consignado en la entrada “ipallage” de la *Enciclopedia virgiliana*, a cargo de Caliboli (11), en la que se recogen algunas de las referencias antiguas y modernas a esta figura. Por nuestra parte, tomaremos el nombre de “hipálage” para referirnos a los textos mencionados, dado que remiten de forma más general al proceso por el cual se adjetiva, con aparente impropiedad, un sustantivo, con el que existe una relación que no suele

el sacerdote ecuatoriano y traductor de Virgilio, formado en la moderna filología clásica del siglo xx, Aurelio Espinosa Pólit, el escritor argentino Jorge Luis Borges y el mexicano José Emilio Pacheco. Tales presupuestos que, como hemos mencionado, están tomados de la filología moderna de inicios del siglo xx, pueden resumirse en tres conceptos fundamentales: estética idealista de la tradición literaria, evocación y relación dialógica entre textos antiguos y modernos.

Concebir la tradición literaria desde el punto de vista de la estética idealista implica abandonar muchos de los presupuestos con los que el estudioso de la tradición literaria —clásica en el caso que nos ocupa— se acerca a sus objetos de estudio. García Jurado, parafraseando al poeta español de la Generación del 27 Pedro Salinas en su *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1962), recoge tres principios de esta concepción de la tradición: la creación de una atmósfera cuyos elementos son “imposibles de captación total ni definición rigurosa” (23), el presente del autor moderno como tiempo del que debe partirse a la hora de analizar estos procesos creativos —Salinas reconoce la filiación eliotiana² de dicho principio (“La estética” 24)— y el carácter electivo de los componentes literarios previos que un autor selecciona deliberadamente.

El segundo de los conceptos expuestos por García Jurado en su trabajo es el de evocación. En la estela de la polifonía dialógica de Bajtín, frente al historicismo previo, nos propone que los autores puedan ser recuperados y evocados, precisamente a partir de sutiles referencias que no requieren ser

ser perceptible a primera vista. Para las diferencias entre hipálage y enálage, seguimos la diferenciación establecida por Rastier (“L’hypallage”): “La forma más compleja de hipálage se compone de dos sintagmas nominales que intercambian sus determinaciones [...] Esta forma de hipálage doble (a veces denominada enálage) tiene como emblema el famoso *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras* (*Enéide*, vi, v. 268)” (12). Las traducciones de las obras modernas citadas en este artículo serán nuestras salvo que se especifique lo contrario.

- 2 El “orden simultáneo”, que T. S. Eliot establece como constitutivo de la relación del autor moderno con sus predecesores parte del afamado ensayo “Tradition and Individual Talent”, ha marcado toda una manera de entender la poesía moderna, dentro de la corriente del modernismo anglosajón. Eliot afirma en ese ensayo la certeza básica del poeta moderno: “Toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo” (*El bosque sagrado* 221). Borges, como estudiaremos, recoge algunos de sus presupuestos y, dentro del mundo hispano, el gran continuador de estas ideas de Eliot es el Octavio Paz de *Los hijos del limo*, quien habla sobre el “simultaneísmo” como característica de la poesía moderna.

parte de la arquitectura de la obra ni objeto de una recuperación imitativa o neoclásica, sino que, dentro de estéticas estrictamente contemporáneas y al calor del espíritu de su tiempo, el lector puede encontrarse con un fenómeno de recepción, ciertamente complejo, en que se concentra una reelaboración de un pasaje o la figura de un autor clásico en un aspecto o mención específicos.

El hecho de citar palabras clave, versos o pasajes extensos de una obra clásica, dentro del contexto de una obra moderna, no debe ser solo objeto de catalogación, sino que puede dar lugar a toda una reelaboración del texto antiguo en la que el moderno está influyendo retrospectivamente. En palabras de García Jurado: “De esta forma, pasaríamos del esquema de la fuente literaria, de carácter arqueológico y discreto, al de los ‘textos posibles y subyacentes’ que dialogan con el texto moderno, gracias a ser evocados mediante algún rasgo concreto” (“La estética” 19).

Queda implícito, en el concepto de evocación presente en la concepción de tradición literaria que estamos glosando, que a partir de esta evocación voluntaria y simultánea de autores y obras de tiempos que pueden estar muy lejanos, se produce necesariamente un diálogo entre las obras y las estéticas de los autores implicados en tal evocación. Los autores posteriores son capaces, en virtud del carácter dialógico de esta relación, de hacer aflorar aspectos y significados que de otra forma habrían quedado olvidados o preteridos en las obras clásicas. Nuevamente, siguiendo la literalidad de las palabras de García Jurado:

El texto moderno no dejaría, en este sentido, de formar parte de una fundamental pluralidad de voces, en una idea muy cercana al dialogismo propuesto por Mijaíl Bajtín. [...] De manera significativa, el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiera existido. (“La estética” 19-20)

La recuperación de estas ideas sobre estética e idealismo de la filología moderna del siglo xx, como hemos tenido ocasión de exponer, nos ofrece un marco interesante y fecundo para interpretar algunos de los fenómenos sutiles que se dan en la relación, en nuestro caso, de Virgilio con algunos de sus seguidores en la literatura hispanoamericana, como son los autores

que aquí estudiamos: Espinosa Pólit en el ámbito de la traducción y Borges y Pacheco en el de la recreación literaria.

La restauración de Virgilio tras el Romanticismo: la estética frente al historicismo y el mito de la originalidad

Para comprender la profundidad y la importancia de la recuperación de la hipálage virgiliana por parte de los autores objeto de este estudio, resulta fundamental entender el estado en el que llega su obra para la crítica literaria y los estudios filológicos más sobresalientes de finales del siglo XIX e inicios del XX. La tendencia dominante, en particular en el mundo germánico, con respecto a la consideración de Virgilio y su obra poética era la de tomarlo como un autor sin genialidad artística ni mérito literario alguno, dado que el poeta se habría limitado a adaptar al mundo romano lo conseguido por Homero en sus poemas, que sí serían muestra de originalidad y genialidad artísticas. Tales opiniones eran comunes tanto en buena parte de la crítica literaria como en las opiniones vertidas por algunos de los filólogos más notables de este tiempo.

Estos últimos, los representantes de la filología moderna de finales del siglo XIX e inicios del XX, particularmente los seguidores del gusto germánico heredero del Romanticismo decimonónico, habían menospreciado el valor de la poesía virgiliana. Las razones que provocaron esta actitud tienen que ver con las ideas dominantes en torno a la literatura y la genialidad estética de pensadores de la talla de Herder, Humboldt o Winckelmann. El profesor italiano Gian Biagio Conte ha dado cuenta de este ambiente en el que comenzó la decadencia de Virgilio para las letras germanas, ya desde los primeros románticos:³

Esta generación se alimentó de Herder, fervorosamente centrada en lo primitivo y fascinada por todo aquello que les parecía más cercano a sus orígenes y naturaleza, inclinada a sentir la poesía como fruto de un impulso espontáneo y muy recelosa de cualquier forma de cultura derivada (*abgeleite*) o simplemente condicionada (*bedingte*), no podía entender ni amar al Virgilio que era un “derivado” de Homero. El mismo entusiasmo fervoroso por la

3 Atherton también ha explicado la influencia del pensamiento dieciochesco en este proceso en su estudio *The Decline and Fall of Virgil in the Eighteenth Century Germany*.

épica homérica, redescubierta hacía poco tiempo, que había apasionado a Winckelmann o Herder, contribuyó a hacer que la poesía de Virgilio se sintiera más ajena.⁴ (“*Defensor Vergilii*”, 170-171)

Sin embargo, fue en la propia filología alemana donde se produjo la corriente académica que comenzó a reivindicar al poeta de Mantua y a reconocer los méritos de su labor poética. Mientras clasicistas de la talla de Paul Jahn o Wilhelm Kroll mantenían el rechazo romántico a la poesía virgiliana por imitadora, poco original o, en el mejor de los casos, depósito más o menos ordenado de fuentes anteriores, comenzaron a publicarse textos de especialistas contradiciendo tales postulados y acercándose al análisis de la obra virgiliana desde otros presupuestos, con una mirada renovadora.

Siguiendo lo relatado por Conte (“*Defensor Vergilii*”, 172 y ss.), fue Friedrich Leo quien, en sus *Plautinische Forschungen* (1895), comenzó a dar muestras de una nueva valoración de la poesía virgiliana. Fueron Eduard Norden y, en una medida tal vez mayor, Richard Heinze quienes culminaron estas tibias muestras de aprecio por Virgilio. Norden, a partir de su artículo de “*Vergils Aeneis im Lichter ihrer Zeit*” (1901), planteó un desagravio al poeta de Mantua y la recuperación de la estética frente a la historia propugnada por los sabios del XVIII, que impregnó también el XIX:

Admitir el propósito, tanto nacional como universal, de la *Eneida*, significa hacerle justicia como trabajo poético. Esto no era posible, ciertamente, en una época en que, después de Pope y Wood, llegó a ser habitual juzgar todo poema épico tomando la épica homérica como norma absoluta y estigmatizando toda desviación de esta como un error. Estos eran unos tiempos en los que el “genio original” de Homero se contraponía a la “mentalidad cortesana de Virgilio” como Lessing la definió: después de Herder fue Lessing quien más contribuyó a trasladar a Alemania la estética de estos dos ingleses. Le

4 Salvo que se especifique lo contrario, la traducción de los pasajes en lenguas modernas será nuestra. El original dice: “The generation reared on Herder, passionately focused on the primitive and fascinated by everything that seemed closest to origins and to nature, prone to feel poetry as a product of spontaneous energy and so mistrustful of every form of derivative (*abgeleite*) or merely conditioned (*bedingte*) culture, could neither understand nor love the Virgil who was a ‘derivative’ of Homer. The same fervent enthusiasm for the recently rediscovered Homeric epic which had inflamed Winckelmann or Herder contributed to making the poetry of Virgil feel more alien”.

debemos al respeto mostrado por los grandes hombres de letras del siglo XVIII que todavía hoy esta forma de ver las cosas, con alguna disidencia irregular, continúe predominando.⁵ (Citado en Conte, “*Defensor Vergilii*” 172)

Los argumentos esgrimidos por Norden en su artículo se mantuvieron hasta 1903,⁶ cuando publicó su comentario al libro VI de la *Eneida*, en el que pueden encontrarse algunas afirmaciones similares a las recogidas en la cita anterior que ponen al especialista en literatura clásica en la pista de una crítica estética que vendría a relevar a la histórica de la filología y la crítica literaria precedentes. Las premisas de las que parte Norden en su comentario son, ciertamente, novedosas y anuncian la vía que seguirán Heinze y su escuela. Norden, en el prólogo a su comentario, recoge la aparición de la obra de Heinze mientras su libro estaba en imprenta y reconoce la sintonía de sus presupuestos metodológicos que, aun con preocupaciones distintas, se complementan a la hora de abordar la relación de Virgilio y su técnica compositiva con los autores que lo precedieron:

Heinze ha excluido el libro VI de su interpretación, con la vista puesta en la próxima aparición de mi comentario: así se complementan nuestros trabajos. Se complementan también en otro sentido: Heinze se ha centrado mucho en el análisis poético y su mirada está puesta en el conjunto; me parece que, además de en la exégesis objetiva, se ha interesado particularmente en el individuo, en el conocimiento de los pequeños materiales con los que el poeta había construido su significativo edificio. De esta forma, para mí, el análisis de la fuente, por una parte, y el elemento técnico y formal, por

-
- 5 El original dice: “To admit the purpose, both national and universal, of the *Aeneid*, means doing it justice as a poetical work. This certainly was not possible in an age when, after Pope and Wood, it became usual to judge every epic poem by taking the Homeric epic as the absolute norm, and stigmatize every deviation from it as a fault. These were times in which the ‘original genius’ of Homer was opposed to the ‘courtier’s mentality of Virgil’ as Lessing defined it: after Herder it was Lessing who contributed most to transplanting into Germany the aesthetic of these two Englishmen. We owe it to the respect shown towards the great men of letters of the eighteenth century that even today this way of seeing things, despite some intermittent dissent, continues to dominate”.
- 6 Curiosamente, Norden elimina la introducción en las ediciones sucesivas de su comentario de 1915 y 1927, en los que incluyó respectivos prólogos que, sin embargo, no se ocupaban del libro de Heinze ni de la nueva perspectiva estética de hermenéutica virgiliana. Sin embargo, su artículo “Vergil’s *Aeneis* im Lichte ihrer Zeit” continuó formando parte de su recopilación *Kleine Schriften* de 1966.

otra, son el interés principal: ¿qué tomó Virgilio de la tradición, qué añadió él mismo y cómo dispuso lo que había tomado prestado y lo suyo propio? Éstas son para mí las preguntas fundamentales.⁷ (v)

Richard Heinze publicó a inicios de 1903 su *Virgils epische Technik*, entre la aparición del ensayo de Norden y su propio comentario al Libro VI, lo que sentó las bases para el establecimiento de toda una escuela filológica dedicada precisamente al estudio de Virgilio y, en particular, de su *Eneida*, a partir de presupuestos estéticos (Klinger, Plüss, Pöschl, Otis).⁸ En el prólogo a su trabajo, Heinze dejó constancia del giro que pretendía dar a los estudios que se habían hecho sobre Virgilio, para mostrar una concepción novedosa basada en entender qué trató de hacer el poeta, cómo desarrolló su quehacer literario y la relación que estableció con sus predecesores, con el objetivo de desentrañar su calidad literaria al margen de ideas preconcebidas en torno al papel histórico o la genialidad del poeta basadas en su hipotética dependencia de la épica griega:

Este libro no quiere emitir juicios, sino establecer hechos históricos. No se pregunta qué debía hacer Virgilio y qué podía, sino qué quería hacer; trata de comprender el desarrollo de la *Eneida*, en cuanto este desarrollo debe entenderse como resultado de la actividad artística del poeta, desarrollada a través de determinadas tendencias. [...] Tengo la esperanza de que estos capítulos puedan servir como introducción para quienes quieran aprender a comprender el poema además del presente comentario. He tratado de recuperar el trabajo específico del poeta en cada sección y reconstruir las consideraciones que lo llevaron a las soluciones que tenemos ante nosotros; he tratado también de determinar qué encontró el poeta en sus fuentes,

7 El original dice: “Heinze hat, mit Rücksicht auf das bevorstehende Erscheinen meines Kommentars, das VI. Buch vor seiner Darstellung ausgeschlossen: so ergänzen sich unsere Werke. Sie ergänzen sich auch nach einer anderen Richtung hin. Heinze ist an der poetischen Analyse im Großen gelegen und sein Blick ist auf das Ganze gerichtet; mir kam es neben der sachlichen Exegese vor allem auch auf das Einzelne an, auf die Erkenntnis auch der kleinen Materialien, aus denen der Dichter sein bedeutendes Gebäude errichtet hat. So steht für mich teils die Quellenanalyse, teils das formal-technische Element im Mittelpunkt des Interesses: was übernahm Vergil der Überlieferung, was tat er selbst hinzu und wie hat er dies Entlehnte oder Eigene gestaltet? Das sind für mich die entscheidenden Fragen”.

8 Pueden verse las páginas 74 y ss. de Conte (“*Defensor*”) para una relación somera de los principales epígonos de Heinze.

qué tomó prestado de sus modelos, por lo cual he seguido su actividad de transformación y remodelación. Además, he tenido que desentrañar qué influencia, además de estética, habían ejercido las tendencias morales y políticas del poeta en la composición del poema.⁹ (v-vi)

Heinze dividió su obra en dos partes, la primera dedicada al análisis de la estructura de algunos de los pasajes más largos y relevantes de la *Eneida* y una segunda dedicada a desentrañar cuestiones como el método compositivo de Virgilio en la *Eneida*, su relación con los modelos que él deliberadamente había tomado, la aplicación de los procesos retóricos de *inventio* o *dispositio* a la estructura del poema o el propósito que perseguía con la composición de la obra. El primer capítulo de esta segunda parte está dedicado al método creativo de Virgilio. El inicio de su segundo apartado, dedicado precisamente a la relación de Virgilio con sus modelos, es particularmente elocuente a propósito de la impugnación que Heinze articuló en su obra contra quienes habían tratado de minimizar la calidad literaria de la obra virgiliana y habían contrapuesto la recuperación de la tradición literaria previa a la imaginación. La originalidad, para Heinze, reside en la “apropiación exitosa o en la recreación de una tradición”:

Con lo que nosotros llamamos originalidad, poco o nada tienen que ver la dependencia de la tradición, tal como la hemos descrito. La originalidad no reside tanto en el hallazgo libre de un tema nuevo —qué pocos maestros de la poesía serían considerados originales—, sino, la mayor parte de las veces, en la apropiación exitosa, esto es, la recreación, de una tradición.¹⁰ (244)

-
- 9 El original dice: “Dies Buch will nicht Werturteile fällen, sondern historische Tatsachen feststellen. Es fragt nicht, was Virgil gesollt und gekonnt, sondern was er gewollt hat; es sucht das Werden der Aeneis zu begreifen, soweit dies Werden als das Resultat bewußter und durch bestimmte Tendenzen geleiteter künstlerischer Tätigkeit des Dichters zu begreifen ist. [...] Ich hoffe, daß diese Kapitel denen, die das Gedicht verstehen lernen wollen, neben den vorhandenen Kommentaren zur Einführung dienen können. Ich habe mir bei jedem Abschnitt die besondere Aufgabe des Dichters zu vergegenwärtigen und die Erwägungen zu rekonstruieren gesucht, die zu der vorliegenden Lösung geführt haben; ich habe festzustellen versucht, was der Dichter in seinen Quellen fand, was er seinen Vorbildern entlehnte, habe auf Grund dessen seine umgestaltende und neugestaltende Tätigkeit verfolgt. Dabei mußte ich zur Sprache kommen, welchen Einfluß neben den ästhetischen die politischen und moralischen Tendenzen des Dichters auf die Gestaltung des Gedichts ausgeübt haben”.
- 10 El original dice: “Mit dem, was wir Originalität des Dichters nennen, hat die geschilderte Abhängigkeit von der Tradition wenig oder nichts zu tun. Die Originalität besteht ja doch

Heinze no acepta tal contraposición y presenta la tradición —adelantándose más de una década, por ejemplo, al “Tradition and Individual Talent” (1917) de Eliot— como un material dúctil sobre el que se imprime el “talento individual” del poeta por decirlo con el propio Eliot. El mérito de Virgilio reside, por tanto, en su capacidad de hacer suyos los materiales de los que le ha provisto la tradición, por lo que Heinze los considera el punto de partida con los que toda la “dulzura” virgiliana crea los personajes que hoy podemos admirar en la *Eneida*.

La hipálage y el nuevo estilo sublime de Virgilio

El propio latinista Gian Biagio Conte, cuyo “*Defensor Vergilii*” resume, como hemos tenido ocasión de comprobar, buena parte de este proceso de recuperación estetizante de Virgilio en la filología clásica de inicios del siglo xx, también ha reflexionado sobre la hipálage virgiliana, dentro de lo que la escuela inaugurada por Heinze consideraba el particular estilo sublime de Virgilio. Esta nueva sublimidad, opuesta, naturalmente, a la idea de lo sublime de los románticos, se fundamenta en un conjunto de características que Conte analiza en su trabajo (“Anatomy of a Style”) y que parten de un principio general, de que la sintaxis es el cauce por el que discurre ese nuevo estilo sublime:

Para Virgilio, además, el estilo es, por encima de todo, la creación de una sintaxis artística. El estilo sublime, que se le presenta al lector como una forma acabada o una correspondencia inesperada entre expresión y contenidos, para el autor era simplemente una solución entre las muchas posibles, era una labor de construcción. Y esta labor de construcción ciertamente incluye procedimientos que implican técnicas de transposición, una sintaxis del sentimiento que sustituye y supera la sintaxis de la razón.¹¹ (67)

nicht in der freien Erfindung eines Stoffes –wie wenige unter den großen Meisterwerken der Poesie wären dann Original-, sondern zumeist in der vollkommenen Aneignung, d.h. Neuschöpfung eines überlieferten”.

11 El original dice: “For Virgil, too, the style is above all the creation of an ‘artful syntax’. The sublime style, which appears to the reader as a perfect form or as an astonishing correspondence between expression and contents, was for the author merely one solution among the many possible, it was a labour of construction. And this labour of construction certainly includes procedures involving techniques of transposition, a syntax of pathos which replaces and overwhelms the syntax of reason”.

La hipálage virgiliana que, como afirma Conte (“Anatomy”, 71) es un recurso estilístico sistemático propio de la *Eneida* y no tanto de las obras previas, *Bucólicas* y *Geórgicas*, se define en Virgilio por tres características: disposición de las palabras, desviación y extrañeza. La primera corresponde a un concepto tomado del autor de *De lo sublime*, Pseudo-Longino,¹² y las otras dos son conceptos que presenta el propio Conte y que nosotros mencionamos en español a partir de la traducción inglesa de *La epica del sentimiento* (*The Poetry of Pathos*) publicada por Stephen Harrison (*deviation* y *defamiliarization*, respectivamente). Conte destaca los conceptos de la poética de lo sublime de Longino como parte esencial de la grandeza poética de Virgilio:

No es casualidad que en aquel mismo tratado deba prestarse mucha atención al asunto de la disposición, presentada como una de las principales fuentes de lo sublime: el autor la trata en el momento en que quiere demostrar de forma definitiva que *ingenium* y *ars* se implican mutuamente uno al otro; de hecho, para mostrar hasta qué punto los efectos de la disposición constituyen el estilo sublime, afirma que él ya ha dedicado un tratado específico en dos libros a este importante asunto. La vía crítica abierta de forma decisiva por Dionisio parece haber encontrado en Pseudo-Longino su punto de llegada: megalopsychia, la vitalidad espiritual que puede inflamar los pensamientos y las emociones y elevarlas a la sublimidad, debe necesariamente estar basada en la síntesis megaloprepes, esto es, debe encontrar en la compositio verborum una forma de expresión magnífica que capture al lector y tire de él.¹³ (“Anatomy”, 65)

12 Con “disposición” hacemos referencia al último de los componentes del estilo sublime que el Pseudo-Longino establece y que en griego el autor del tratado denomina σύνθεσις. La disposición (σύνθεσις, *dispositio verborum*) es fundamental para quien quiera causar impresión en el lector y alcanzar el estilo sublime sin necesidad de recurrir a palabras de un léxico más elevado y menos frecuente. La disposición armónica de los elementos puede conseguir el efecto buscado: “Hemos demostrado ya hasta la saciedad que muchos prosistas y poetas, sin ser sublimes por naturaleza e incluso sin que su talento natural les lleve a elevarse a expresiones grandiosas, sin embargo han llegado a remontarse a esferas de nobleza y distinción sin llegar a producir la impresión de bajeza estilística, a pesar de que a menudo emplean términos comunes y vulgares, y palabras que nada tienen de extraordinario, solo por el mero hecho de ordenar los elementos léxicos y disponerlos armoniosamente” (Longino 191).

13 El original dice: “It is not by chance that in that very treatise so much attention should be devoted to the subject of synthesis, indicated as one of the principal sources of

Cuando Conte habla del concepto de “desviación”, hace referencia al camino que, metafóricamente, debe recorrer el lector desde la formulación leída hasta aquella que quiere construir Virgilio y que tiene la virtud de encerrar dos significados, propio e impropio, siendo esta una sola construcción:

Y, sin embargo, la noción de desviación puede ser útil mientras le atribuyamos un valor puramente funcional. Puede ser útil en tanto ayude a considerar la distancia que el lector tiene que recorrer para alcanzar lo *proprium*, después de haber comenzado desde lo *improprium*, que no es sino la forma extraña asumida por la expresión. [...] El lenguaje que las produce es el mismo: es sólo uno; lo que cambia es la presentación y por esta razón la función que el uso poético impone en el lenguaje cambia también.¹⁴ (“Anatomy” 61-62)

Conte recoge en el concepto de “extrañeza” la aparente contradicción que el lector u oyente sienten al leer u oír las palabras que han sido desplazadas de su lugar esperable en la frase, con lo que se da forma a un mundo nuevo que Conte denomina “impresionismo descriptivo” (“Anatomy” 112) y que está formado a partir del retorcimiento de la sintaxis y de la semántica de un puñado de palabras corrientes. La poesía de Virgilio asume un conjunto de presupuestos y normas nuevas y genuinas del talento poético del autor latino:

Virgilio deja que el mundo poético se desvele a sí mismo antes de desvelar las cosas reales y, de esta forma, termina conformando y estableciendo un espacio extraño. Dentro de éste, pueden darse nuevas normas válidas y estas

the sublime: the author discusses it at the very point when he wishes to demonstrate conclusively that *ingenium* and *ars* belong reciprocally to one another; indeed, in order to indicate to what degree the effects of synthesis are constitutive of the sublime style, he declares that he has already dedicated to this important subject a special treatise in two books. The critical path decisively opened up by Dionysius seems to have found in Pseudo-Longinus its point of arrival: megalopsychia, the spiritual vitality which can inflame thoughts and emotions and elevate them to sublimity, must necessarily be based upon synthesis megaloprepes, that is, it must find in the *compositio verborum* a grand form of expression which captures the reader and drags him/her off”.

- 14 El original dice: “And yet the notion of deviation can be useful, so long as we attribute a purely functional value to it. It can be useful, if only to help measure the distance the reader must travel in order to reach the ‘*proprium*’ after he has started out from the ‘*improprium*’, which is nothing other than the defamiliarized form assumed by the expression. [...] The language that produces them is the very same one: it is only one; what differs is the gesture, and for this reason the function that the poetic usage imposes upon the language differs too”.

normas no serán sólo lingüísticas sino también ideológicas; los nuevos significados pueden insinuarse dentro de él, convertidos en posibles y aceptables precisamente porque están encerrados dentro de un espacio creado a tal efecto. Para demarcar este espacio singular, el discurso poético de Virgilio se dota a sí mismo de sus propias normas: emplea el lenguaje corriente, pero lo manipula, lo estira y lo deforma, reestructurándolo para que pueda acoger la creación de un mundo paralelo y alternativo, que puede ser bastante cercano al real pero que puede competir también con él. Aquí, los elementos nuevos (ideas, esperanzas, ansiedades, provocaciones) pueden encontrar acomodo, precisamente porque son bienvenidos en un espacio dentro del cual las normas establecidas se han suspendido temporalmente.¹⁵ (60)

El recurso de la hipálage, en apariencia sencillo, conforma lo que el propio Conte denomina una “sintaxis del sentimiento” (“Anatomy” 67), cuyas mayores virtudes son el surgimiento de una complicidad entre el autor, creador de los nuevos significados de las palabras “desviadas” de su significado esperable, y el lector que es capaz de descifrarlas y comprender el acto creativo del poeta. Esto no debe llevar a la concepción de la lectura de Virgilio como una suerte de indagación con el objetivo de “deconstruir” o “desmontar” su obra, sino que, por el contrario, debe hacer consciente al lector de estar asistiendo al fruto de la técnica literaria de un poeta que es, en palabras de Heinze, un *Sprachschöpfer*, un “creador” o “artesano de la lengua”:

La interpretación del estilo de la *Eneida* más *expresivista* (y con ello también la más *expresionista*) supone que los escritores hacen uso de los procedimientos retóricos para hablar mejor, esto es, que ellos crean para

15 El original dice: “Virgil lets the poetic word reveal itself before it reveals things, and in this way he ends up circumscribing and establishing a defamiliarized space. Within it, new norms can become valid, and these norms will be not only linguistic but also ideological ones; new means can be insinuated into it, rendered possible and acceptable precisely because they are enclosed within a space created for that very purpose. To demarcate this special place, Virgil’s poetic discourse gives itself its own rules: it uses ordinary language but manipulates it, stretching and deforming it, restructuring it so that it can foster the creation of a parallel and alternative world, one which can be fairly near the real one but can also compete with it. Here, new things (ideas, hopes, anxieties, provocations) can find a home, precisely because they are welcomed by a space within which the established norms have been temporarily suspended”.

expresar. Virgilio parece hacer lo contrario: expresa para crear, arrogándose el poder de reescribir la realidad y redefinir las relaciones entre los elementos que la representan lingüísticamente. De hecho, resulta contraproducente para el crítico creer en la existencia, en una suerte de limbo conceptual, de estructuras simples del lenguaje —sean elementos léxicos, morfológicos o sintácticos— a partir de los cuales derivaría la construcción verbal concretada en el texto: la tarea del filólogo no es buscar una sustancia (por así decir, un significado desnudo y literal) con respecto al que toda formación lingüísticamente compleja sería un accidente. Es menos justo para el texto de Virgilio que para ninguna otra obra poética que deba ser traducida (alguien podría decir: reducida) por significados de un ejercicio perifrástico basados en la fórmula “Virgilio quería decir esto”. Si hubiera querido decirlo, lo hubiera dicho.¹⁶ (59)

Una vez expuestas las opiniones de los clasicistas Norden y Heinze en el capítulo anterior, Conte proporciona un análisis de las características y las posibilidades expresivas que Virgilio encontró en la hipálage, entre otros muchos recursos expresivos, y que complementan la visión rehabilitadora de los profesores alemanes. Es este afán por restaurar a Virgilio como gran creador literario y la consiguiente modificación en el criterio de juicio de la obra literaria (de la originalidad y el genio a la técnica compositiva, parafraseando a Heinze) el que puede denominarse “giro estético”,¹⁷ dado

16 El original dice: “The expressivistic interpretation of the style of the *Aeneid* (and with it also the expressionistic one as well) supposes that writers make use of rhetorical procedures in order to speak better, that is, that they create in order to express. Virgil seems rather to do the opposite: he expresses in order to create, arrogating the power of re-describing reality and redefining the relations between the elements that represent it linguistically. Indeed it is unproductive for the critic to believe in the existence, in some conceptual limbo, of simple structures of language—be they lexical, morphological, or syntactical elements— from which the verbal construct concretized in the text would derive: the task of the philologist is not to search for a ‘substance’ (let us say, a naked and literal meaning) of which every linguistically complex formation would be an ‘accident’. It is less legitimate for Virgil’s text than for any other poetic work that it should be translated (one might say: reduced) by means of a periphrastic exercise based upon the formula ‘Virgil meant to say this’. Had he wanted to say it, he would have”.

17 Con la expresión “giro estético”, tomada de la academia anglosajona (*aesthetic turn*), nos referimos al cambio de paradigma que, en distintos momentos, se ha producido en los estudios literarios. En el caso de este artículo, nos referimos a la nueva consideración de la crítica académica de la obra virgiliana, que ya no se mide por criterios de corte romántico como el genio, la originalidad o el *Volkgeist*, sino que considera las obras

que en esta ocasión no será la cronología de la historia de la literatura la que imponga su gusto, sino una más sutil indagación en la construcción de la obra a partir de criterios estéticos.

La inversión de categorías sintácticas efectuada en la hipálage que provoca una modificación en la semántica es un recurso productivo y singular de la poética virgiliana que vinculará para siempre a los escritores hispanoamericanos que aquí estudiamos, sea como traductores (Espinosa Pólit) o como poetas (Borges y Pacheco). Hablamos, ya desde el título de este trabajo, de “poética de la hipálage” porque, como podrá comprobarse en las líneas siguientes, la hipálage no es una figura más entre las formuladas por la tradición poética, sino que, para los autores aquí estudiados, trae consigo toda una reflexión sobre el lenguaje poético y su capacidad para renovarse y para sorprender al lector en unos círculos literarios en apariencia tan alejados del poeta romano. No estamos hablando, en este caso, solo de la hipálage como recurso, sino de las hipálages que Virgilio consigné en su *Eneida* y que, para unas corrientes estéticas modernas, constituyen una imagen acaso sorprendente. Hablamos de poética, en suma, porque los textos que recogemos y estudiamos aquí forman parte de la recepción moderna de dos imágenes poéticas muy específicas, con orígenes virgilianos, que unen a Espinosa Pólit, Borges y Pacheco quienes, en sus textos, renuevan la maestría compositiva de Virgilio, al menos, en ese pasaje concreto.

Aurelio Espinosa Pólit, lector de Virgilio a través de la traducción

La traducción de las obras completas de Virgilio, con excepción de la discutida, entonces y ahora, *Appendix Vergiliana*, por parte de Aurelio Espinosa Pólit, publicada en México en 1961, tiene reservado un papel muy relevante en la historia de la traducción al español y también en la de la recepción de Virgilio. Ya desde su primer gran estudio, *Virgilio. El poeta y su misión providencial* (1932), Espinosa Pólit entendió que el acercamiento exegético a la obra del mantuano no puede ser meramente filológico, entendiendo

literarias en función de la estética (el libro de Heinze es uno de los mayores exponentes de esto). En la actualidad, Charles Martindale (167) ha llamado a los classicistas a volver a este criterio para estudiar la literatura latina y su relación con las literaturas modernas frente a los nuevos historicismos o las corrientes postestructuralistas.

la filología como un estudio del texto en sus distintas variantes (literaria, estilística, manuscritos, *realia*, contexto, etc.), sino que debe atenderse al “sentimiento” que el poeta había puesto en ella, “de todo punto distinto del de sus modelos” (206).

Resultan muy reveladores para nuestro estudio los puntos de confluencia que pueden darse entre los exégetas adventistas¹⁸ de Virgilio, muy destacadamente Espinosa Pólit, y los epígonos de la escuela de Heinze, con su énfasis en el sentimiento que Virgilio deja plasmado en sus versos y que, por ejemplo, Conte recupera como título de su obra *La épica del sentimiento*. En la obra de Espinosa Pólit podremos comprobar de qué manera la vía abierta por Norden y, sobre todo, por Heinze, no es sino un punto de partida hacia la interpretación cristianizante de la poesía de Virgilio, mientras que en los primeros consistía en una indagación en torno a los recursos con los que se genera dicho sentido.

Espinosa Pólit dedica el *Estudio preliminar* de su versión de los poemas virgilianos casi por entero a continuar esta defensa de Virgilio como un alma privilegiada del paganismo que apuntaba ya, con base en algunos elementos de su poesía, en particular de la *Eneida*, a la sensibilidad cristiana. En dicho estudio no encontramos un posicionamiento particular en la polémica crítica sobre la talla literaria de Virgilio y la consiguiente contraposición entre genialidad y tradición, tal como se había planteado por Heinze en su enfrentamiento con las tendencias románticas de finales del siglo XIX y principios del XX.

En este *Estudio preliminar* de la traducción, el autor menciona brevemente la obra de Heinze, en el marco de un conjunto de comentarios sobre algunas obras de exégesis virgiliana en las que se apoya para cimentar su interpretación adventista. En este caso, no hay ni rastro de la polémica de la que hemos dado cuenta al inicio de este trabajo, sino que Heinze, con su glosa de la figura de Eneas en el poema virgiliano, como un héroe universal, ofrece a Espinosa Pólit una confirmación, si bien parcial, útil para su propósito de “cristianizar” al protagonista del poema:

18 El término “adventismo” en la poesía virgiliana hace referencia a las interpretaciones de la obra de Virgilio que lo sitúan como una suerte de precursor o, incluso, un profeta del nacimiento de Jesucristo, con base en reinterpretaciones de pasajes de sus poemas, particularmente de la *Bucólica* IV o del carácter del protagonista de la *Eneida*.

En cambio, la fama de ciencia germánica del Profesor de Berlín y Leipzig Richard Heinze dio inusitada importancia a los capítulos de su obra magistral *Virgils epische Technik* (1903), en que comprueba el desarrollo moral del carácter de Eneas y su valor representativo universal. (LXXXVIII)

Nuestro traductor publicó, también, en 1949 un pequeño artículo, de título “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, dedicado al combate intelectual de quienes estaban lanzándose a traducir a los clásicos latinos a partir de una métrica latinizante que no es sino una adaptación de las estructuras métricas latinas a nuestra métrica acentual, algo que Espinosa Pólit considera “solo aparente, y que, por desgracia, es medio inepto para ser vehículo de la poesía” (345). Su concepción de la traducción de la poesía latina requiere no centrarse únicamente en reproducir el sentido, sino también la belleza y la música, con “arriesgadas transposiciones y compensaciones, pues la música en sí es intraducible” (332). Solamente teniendo presentes estos elementos puede hablarse verdaderamente de una traducción que sea poesía:

Quando, en fin, además del sentido, de la belleza y de la música, se aspira en la traducción de una obra en verso a conservar viva la poesía que contenga, nos hallamos ante lo que parece una positiva imposibilidad. La poesía no se traduce; brota por creación, y sólo así; y si ha de pasar a la traducción, no será sino por una nueva creación. (332)

Con estas ideas en mente en torno a Virgilio, su mérito literario y las ideas del traductor en torno a su propio trabajo, tratemos de comprender las decisiones tomadas para la correcta traducción de las dos enálages de la *Eneida*, es decir, de dos tropos que consisten en la presencia simultánea de dos hipálages cuyos miembros quedan invertidos de alguna forma. Hemos seleccionado como paradigma de estudio para este trabajo, por su fortuna en la literatura moderna, las siguientes: *tacitae per amica silentia lunae* (2.255)¹⁹

19 Este pasaje de la *Eneida* parece ser una innovación virgiliana sobre fórmulas más habituales dentro de la literatura didáctica de tema agrario (*luna silens* parece ser un sintagma más extendido que el virgiliano *luna tacita*) y remitiría a los orígenes campesinos del poeta. La elección de *tacita* por *silens* en su referencia a la Luna, los *amica silentia*, etc., en el contexto de la noche que sigue al combate, junto con la propia figura de la hipálage se encuentran entre la maestría técnica desplegada aquí por Virgilio. Véase Austin (119-120).

e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (6. 268).²⁰ Espinosa Pólit mantiene las imágenes virgilianas, sin veleidad alguna de corregir o restituir ningún significado objetivo que Virgilio estaría alterando y resuelve el traslado al español de formas distintas.

En la primera de ellas, *tacitae per amica silentia lunae*, Espinosa Pólit da la siguiente traducción (reproducimos en primer lugar el texto latino²¹ del pasaje completo y, a continuación, la traducción):

Et iam Argiva phalanx instructis navibus ibat
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae
litora nota petens.

[...] En buen orden
ya la falange de las griegas naves
de Tenedos venía, bajo el velo
del silencio amistoso de la luna,
hacia su playa familiar. (Virgilio en verso 255)

Espinosa Pólit traduce esta enálage manteniendo completamente una de las hipálages (“silencio amistoso de la luna”), pero obviando el *tacitae* previo. Las razones para tal omisión pueden ser las consabidas constricciones métricas —Espinosa Pólit traduce los hexámetros latinos en endecasílabos— y, además, el hecho de que ambas hipálages, perfectamente reconocibles en latín, presentan una imagen redundante —“la luna callada” y “los silencios”— y crean la atmósfera de silencio propicio para la huida que Virgilio quiere ofrecer en este pasaje y que, a juzgar por el texto de la traducción, Espinosa Pólit podría haber querido omitir.

Para valorar el camino tomado por Espinosa Pólit, tomemos dos traducciones muy leídas y reeditadas en el ámbito hispánico: la traducción del escritor

20 Este cruce de sustantivos y adjetivos, que se encuentra entre los pasajes virgilianos más citados por los poetas del siglo xx, ha sido también objeto de diversas interpretaciones por parte de los académicos, con el objetivo de desentrañar las formas en las que se puede entender que la noche puede ser solitaria y oscuros Eneas y la Sibila. Horsfall (234) recoge y comenta algunos de los textos fundamentales de estos exégetas.

21 Para las citas latinas de la *Eneida* seguimos la reciente edición de Conte para la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Virgilio 2005).

español Eugenio de Ochoa de 1869,²² con múltiples reediciones —citaremos por su versión publicada en Buenos Aires en la Editorial Austral en 1951— y la del político e intelectual colombiano Miguel Antonio Caro²³ (su primera edición se publicó entre 1873 y 1876 y la segunda, póstuma, que incluye algunos manuscritos inéditos del traductor, es de 1943; citaremos siguiendo esta última). Ochoa da la siguiente traducción: “A favor del silencio y de la protectora luz de la luna” (36). Caro, por su parte, traduce: “A sordas con la luna y el sosiego / de la noche, que muda las arropa”. En ambos casos, la enálage queda rota, en el texto de Ochoa desaparece el adjetivo *tacita* referido a *luna* y la luna pasa a ser un complemento del nombre “luz” que, junto con su adjetivo “protectora”, son fruto de la creación del traductor.

En el caso de la versión de Caro, la enálage en cierta forma queda deshecha también porque, si bien el adjetivo “muda” traduciría el *tacitae* virgiliano, desdoblado ahora, por una sinécdoque, en la locución “a sordas”, no es menos cierto que se ha introducido un nuevo sustantivo “noche”, al que se llega nuevamente por sinécdoque desde la *luna* virgiliana y al que califica el adjetivo “muda”. *Silentia* se traduce por “sosiego” —también puede entenderse recogido su significado por la locución “a sordas”—, mientras desaparece la idea de complicidad de los términos *silentia* / sosiego, con el adjetivo *amica*.

Por lo que respecta a la afamada hipálage *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, encontramos que Espinosa Pólit traduce de la siguiente manera:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis vacuas et inania regna.

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, sus desiertos reinos. (*Virgilio en verso* 434)

22 Se trata de una traducción en prosa que el propio autor concibió bajo el principio de la utilidad para su patria. Castro de Castro ha estudiado el momento, las características y los principios bajo los que se concibió la traducción de Ochoa.

23 En el caso de Caro estamos ante una traducción en verso, en octavas reales, muy libre. Espinosa Pólit, curiosamente, criticó la elección de este metro en su “Miguel Antonio Caro, intérprete de Virgilio”, correspondiente a un discurso del propio Espinosa Pólit, en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

En este caso de enálage, Espinosa Pólit mantiene ambas hipálages: *obscuri* continúa calificando a Eneas y la Sibila y, por su fuerza expresiva, Espinosa Pólit lo sitúa al inicio del verso. El adjetivo “sola” califica también en la traducción española a *nocte*. Tabárez en su estudio sobre la traducción de Espinosa Pólit reconoce el mérito del traductor al mantener la imagen virgiliana “reproducida fielmente”, donde otros han preferido deshacerla: “Muchos traductores se arredran ante la osadía del poeta mantuano y restituyen los epítetos al orden ‘natural’ o enmascaran de varias formas el tropo, destruyendo así el poder de sugestión del original” (11).

Por el contrario, Ochoa y Caro toman otros caminos. La traducción de Ochoa dice: “Solos iban en la nocturna oscuridad, cruzando los desiertos y mustios reinos de Dite” (121). Caro, por su parte: “Opacos bajo noche alta y desierta, / cruzando iban, los dos, reinos vacíos”. Ochoa ha tomado la determinación, esperable por el principio de narración prosaica y utilidad que preside su traducción, de deshacer por completo la enálage: *obscuri* pasaría a calificar a *nocte* y *sola* a Eneas y la Sibila. Caro, en su traducción poética, traslada *obscuri* por “opacos” y *sola* lo desdobra en “alta y desierta”, manteniendo la posición de los adjetivos en dicha enálage, pero atenuando su significado en el primer caso y apoyando su significado en dos palabras en el segundo, lo que, a nuestro juicio, resulta un intento por reducir el impacto que tienen los adjetivos en la posición y el sentido que Virgilio les otorgó.²⁴ *Per umbram* ha desaparecido de estas dos traducciones a causa, tal vez, de su carácter aparentemente redundante.

24 Norden en su comentario de 1927 al libro VI de la *Eneida* (citamos la tercera edición, el libro fue publicado originalmente en 1903, aunque, en lo que respecta a este particular, Norden no realizó ningún cambio), a pesar de su defensa de Heinze y su propuesta de nuevos horizontes de interpretación de Virgilio, traduce el hexámetro de forma ciertamente lacónica: “Sie schritten in der Einsamkeit der Nacht” (67), “caminaban en la soledad de la noche”, obviando el significado de *obscuri* referido a Eneas y la Sibila. Asimismo, el sintagma *per umbram* desaparece de la traducción de ese hexámetro y queda recogido semánticamente en *Nacht*, con la consabida sinécdoque de *Nacht* (noche) por *luna*, algo que el propio Norden justifica en el comentario posterior a la traducción, tras señalar que no hay descuido estilístico en la repetición de *vacuas* e *inania*, sino que es algo que los mejores rétores acostumbraban. Tampoco, dice, debe condenarse la repetición de una idea similar en la sucesión *obscuri*, *nocte* y *umbram*: “Y tampoco debe juzgarse diferente la triple alusión a la oscuridad en *obscuri*, *nocte*, *per umbram*. En el verso *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* la oscuridad y la soledad están íntimamente ligadas por el recurso a la así denominada enálage de los atributos, también señalada aquí por Servio”. El original dice: “Und auch die dreifache Bezeichnung des Dunkels in *obscuri*, *nocte*, *per umbram* ist nicht anders zu beurteilen. In dem Vers *ibant obscuri sola sub*

A nuestro juicio, resulta claro el hecho de que Espinosa Pólit deliberadamente ha querido mantener las imágenes virgilianas, excepción hecha del *tacitae* referido a *lunae* (*Aen.* 2.255) y los adjetivos con la mayor cercanía semántica posible al original y en la posición en la que se encontraban. Esta decisión supone un hito y una vía novedosa y alternativa para el tiempo en que publicó Espinosa Pólit, como puede observarse en su cotejo con las traducciones de Ochoa y Caro, e incluso para nuestro tiempo, pues Tabárez recoge algunos ejemplos de traducciones al español posteriores de los últimos treinta años que, o bien deshacen la enálage, o bien buscan formas de atenuar tal figura (*La poesía de Virgilio* 11).

Jorge Luis Borges, la hipálage como renovación estética y la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano

Mientras la filología clásica moderna se debatía entre las diversas interpretaciones de la poesía de Virgilio —y dentro de este debate, claro, en torno a la forma más apropiada de traducir los versos del poeta de Mantua—, en la literatura hispanoamericana se estaban produciendo debates profundos cuyo desenlace, en el caso de algunos de sus más conspicuos representantes, encontrarán en Virgilio un referente destacado para la literatura contemporánea.

Borges participó por lo menos en dos polémicas que son especialmente relevantes para conocer el estado de, por un lado, el interés por la poesía de Virgilio en cuanto referente estético y el poder de penetración de sus hexámetros en los modernos imaginarios poéticos que él mismo estaba tratando de construir en los años veinte y treinta y, por otro lado, el papel que la tradición literaria occidental jugaba para los escritores hispanoamericanos, en la polémica entre la preocupación por temas considerados autóctonos y el interés por recuperar a los clásicos europeos.

En el curso del primero de estos debates literarios, Borges y algunos de sus contemporáneos se afanaban en buscar una alternativa estética a la metáfora, por considerarla como un sedimento del talento creador del

nocte per umbram werden das Dunkel und die Einsamkeit durch Anwendung der auch von Servius hier notierten sogenannten Enallage der Attribute [...] eng verknüpft” (211). La enálage queda, para Norden, como algo más que un artificio retórico que, aunque meritorio, es prescindible al enfrentarse a su traducción.

pasado, destinado a fosilizarse y perder el carácter polémico que poseía en su inicio. Como señala Zonana en su estudio sobre el corpus de textos de Borges sobre el particular, el maestro argentino participa, con algunos de sus compañeros de generación, del

temor de que el programa afincado en la metáfora nueva se convierta en retórica. En la medida en que este riesgo se vuelve real en la práctica artística, la traición al programa (registrada por los mismos compañeros de generación) aparece como un instrumento para diferenciarse del resto. (298)

Esto lleva a Zonana a concluir que “la reevaluación de la metáfora guarda además relación con la idea de ‘pobreza’ cada vez más arraigada en su poética. Pobreza no entendida en el sentido de indigencia, sino de austeridad, despojamiento, forma clásica” (298).

Dentro del amplio corpus de textos ensayísticos en los que Borges reflexiona sobre la metáfora y expone sus recelos ante una poética basada en una creación compulsiva y con vocación de sorprender a los lectores de esta clase de tropos, reproducimos en el pasaje que sigue un artículo recogido en *Textos recobrados* (1919-1929). La metáfora no puede aspirar más que a una modernidad efímera y, por tanto, no debe ser el eje de ninguna estética nueva:

Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención, pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes de ahora son el resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya una expresión, su felicidad o inadecuación primordiales no nos importan: se han condensado en palabra, es decir, en símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil. Leer, *verbigracia*, *blanca como la nieve*, es ocupación descansada, porque la intención elogiosa —la primordial— se sobre (o sub) entiende, y no preciso figurarme la nieve, que en estas no glaciales repúblicas, tampoco ha sido vista por el escritor para encarecimiento de la blancura, suele invisiblemente decirla. En cambio, el posible lugar común blanco como el hastío no se ha adensado todavía en palabra: es una impertinencia que me distrae, una propuesta conexión de representaciones disímiles que debo examinar y que con toda probabilidad

no funciona. Por eso es más incómoda la equivocación novel que la antigua.
(Citado en Zonana 304)

Estas indagaciones de Borges sobre los tropos y la pertinencia de adoptar alguno de ellos como centro de una poética son contemporáneas a otro debate intelectual que, en este caso, versa sobre el rumbo que debe tomar su propia poesía y los intereses literarios a los que deben responder los versos de un escritor hispanoamericano. Para comprenderla es fundamental atender a las conversaciones fruto de su relación, decisiva para la estética borgesiana, con el por entonces embajador de México en Argentina, Alfonso Reyes.²⁵

Borges, por entonces, se encontraba obsesionado con crear un universo literario que representara a los personajes de los arrabales, su entorno y su habla en lo que se ha dado en llamar por parte de la crítica criollismo urbano.²⁶ Borges establecerá contacto con Reyes y con las ideas sobre la tradición y la posible relación de los escritores hispanoamericanos con la tradición europea, posturas que el escritor ateneísta venía defendiendo y que alterarán los intereses del poeta argentino. Estas son las ideas que Reyes plasmará en algunos de sus textos más brillantes como *Atenea política* (1932), *A vuelta de correo* (1932) o *Notas sobre la inteligencia americana* (1942), en los que condensa todas estas reflexiones. Virgilio es un autor privilegiado según Reyes, que se puede vincular a la historia y la literatura mexicanas. En el ensayo “Discurso por Virgilio” (1932), por ejemplo, Reyes propone al poeta como referente para el México posterior a la Revolución mexicana, o en “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”, compara las figuras de Eneas y Latino con las de Hernán Cortés y Moctezuma.

25 Amelia Barili estudia las implicaciones de esta amistad en un excelente trabajo, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano* (1999).

26 “Cuando Borges regresa a Argentina en 1921 comienza un nuevo proceso, el de su búsqueda de identidad como escritor argentino. Tratando de definir cuál será su papel dentro de la literatura argentina, Borges se pregunta qué es el ser argentino, cuál es la función del pasado en el presente de Argentina y dónde radica la esencia de la argentinidad, si en lo rural o lo urbano, llegando a su propia definición de un ‘criollismo urbano’ que une pasado y presente y que él ubicará intuitivamente en el borde entre Buenos Aires y la pampa. Para no quedar anquilosado en símbolos del pasado, y para inscribirse en la literatura de su país con voz propia, busca una nueva realidad argentina y la encuentra en la expansión urbana e inmigratoria. El arrabal es el símbolo de ambas. En esos barrios alejados se han asentado los orilleros, cuyo antecesor es el gaucho, y los compadritos, descendientes de inmigrantes que buscan asimilarse a la tradición criolla” (Barili 74).

Los argumentos de Reyes pueden resumirse en que el lugar del escritor hispanoamericano, en los márgenes de la cultura occidental, lo sitúa en una posición mucho más libre y propicia para plasmar en su relectura de la tradición las características que los definen como mexicanos o argentinos. No existen temas argentinos o mexicanos que les veten la posibilidad de tratar los temas fundamentales y eternos que han llegado hasta ellos por medio de los autores europeos.

Borges recoge algunas ideas que tienen el indudable sello de sus conversaciones bonaerenses en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, que formó parte del libro *Discusión* (1932). No en vano, dicho ensayo se abre con una cita de las *Cuestiones gongorinas* de Reyes (“Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas”). Allí, Borges defendía la legitimidad del escritor argentino para recuperar aquellos temas y obras que la tradición occidental les había legado, frente a las posiciones de quienes profesaban el nacionalismo argentino, una ideología, paradójicamente, nacida en Europa.²⁷ La tradición argentina es toda la tradición occidental, a la que los literatos del país imprimirán su carácter específico, con la ventaja de no formar parte de ninguna de las naciones europeas implicadas en la gestación de tales tradiciones:

Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir. [...] ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra tradición occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones,

27 “Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (134).

con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.
(132, 135, 136)

El último de los poemarios de Borges que puede inscribirse en la línea del “criollismo urbano” es *Cuaderno de San Martín* de 1929.²⁸ La producción poética de Borges se interrumpe hasta la publicación de uno de los textos fundamentales de esa segunda gran etapa, posterior a sus conversaciones con Reyes: *El hacedor* (1960). Toda la obra queda incluida bajo una dedicatoria, que funciona como un paratexto de los poemas incluidos en la obra, como advierte el poeta mexicano David Huerta en su trabajo (99). En dicha dedicatoria, homenaje al poeta argentino Leopoldo Lugones, Borges recurre a la hipálage como figura inaugural de su nueva obra poética.²⁹ Desde este texto encontramos ya el gusto borgesiano por la hipálage, en el que Borges encomienda su simpatía por esa figura a Milton, Lugones y Virgilio:

A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbras. (*Poesía completa* 115)

Estas líneas tienen un carácter inaugural del que va a ser uno de los tropos más frecuentados por el poeta, como prueban las tres hipálages que cita Borges: de Milton (“lámparas estudiosas”), Lugones (“árido camello”) y las del hexámetro virgiliano.³⁰ En la dedicatoria, además, Borges expresa sutilmente

28 Junto a esa habla de los arrabales que Borges trataba de reflejar en algunos pasajes de sus primeros poemarios, García Jurado (*Hermenéutica*) detecta también usos de términos latinos memorizados por el poeta en su aprendizaje de las *Bucólicas* virgilianas, tales como “lento” desde *Fervor de Buenos Aires* (1923).

29 A nuestro juicio, la hipálage virgiliana no es una figura retórica más entre las múltiples que Borges emplea en sus versos, sino que coincidimos con Almeida en que “la hipálage es una figura tan típica de Borges, que en cierto modo lo define” (9).

30 No sucede nada similar con la cita de Milton en *El paraíso perdido* que, según menciona Huerta, puede traducirse como: “atentas lámparas brillantes”, referido, en el caso del poeta inglés, a las estrellas. La referencia, sin embargo, sí tiene una mayor cercanía a la cita del autor recuperado por Borges.

cuál es su particular acercamiento a estos versos clave que retoma de Virgilio. Se trata de una recuperación selectiva donde él mismo traduce creativamente estos pasajes en varios de sus poemas. En este caso, Borges cambia el sustantivo *umbram*, propio del hexámetro virgiliano, por *umbras*, citado ya por Beda el venerable,³¹ cuyo error, en palabras del propio Borges en su *Historia de las literaturas germánicas medievales*, “prueba que la cita ha sido hecha de memoria y, por ende, la familiaridad del historiador sajón con Virgilio” (*Poesía completa* 115). Borges asume esta misma tarea en sus citas virgilianas, que no son nunca una mera alusión lejana ni tienen un papel ancilar en su creación literaria, sino que, por el contrario, representan toda una estética moderna.³²

La cita memorística, deliberadamente errónea, como forma de asumir la poesía de un autor antiguo por parte del moderno, también determina la forma de acercamiento de Borges a la otra hipálage que estudiamos en este trabajo y que reaparece en el poemario tardío *La cifra* (1981), al inicio del poema del mismo título: “La amistad silenciosa de la luna / (cito mal a Virgilio) te acompaña” (637). Esta cita muestra un grado aún mayor de reelaboración: Borges mantiene tan solo una de las dos hipálages del verso, desechando el sintagma *tacitae lunae*, y cambia las categorías del sustantivo por la del adjetivo y del adjetivo por sustantivo: *amica* por amistad y *silentia* por silenciosa.

Rastier, que ha estudiado la relación de Borges con la hipálage en términos generales, destaca en su estudio el carácter nihilista y subversivo de la hipálage frente a la metáfora, por lo que la hipálage conseguiría el efecto de subversión de las estructuras tradicionales del lenguaje deseado por el poeta, como alternativa a las metáforas ya lexicalizadas en la lengua que, por tanto, han perdido la capacidad de ofrecerse como una novedad que sorprenda y dispare la imaginación del lector. Concluye Rastier que “la hipálage perturba el orden del mundo: la hipálage, como la paradoja, puede

31 En este caso, lo que Borges atribuye a una cita de memoria, como muchas de las que emplea con un estilo cuidadosamente memorístico, sin embargo, tiene un sustento en la tradición manuscrita de la *Eneida*, como puede observarse en las ediciones críticas de la obra. Nosotros citamos según la edición de Conte, quien recoge estas variantes (Virgilio 169).

32 No es este el único caso de palabras o sintagmas virgilianos reelaborados en la poesía de Borges, sino que más bien las hipálages recuperadas por el poeta se reescriben al igual que otros pasajes. Para un estudio sistemático, debe consultarse el “Borges, traductor de Virgilio” de García Jurado.

así servir para destruir el realismo empírico, antes de que la metáfora, por segunda vez, establezca un realismo trascendente” (29).³³

Las hipálages virgilianas, dentro del conjunto de hipálages que el poeta recupera de otros y recrea en sus versos, no han perdido su vigencia, como atestiguan los ejemplos presentados en este capítulo que, además de hacerse presentes en sus propios poemas, reaparecerán en sus reflexiones teóricas más tardías. Borges volverá sobre las dos hipálages en algunos textos posteriores. Uno de los más relevantes, por aclarar su concepción del lenguaje poético y, en términos generales, de su proyecto estético, es el conjunto de conferencias dictadas en Buenos Aires en 1977 y reunidas en *Las siete noches* (1980). Allí, Borges vuelve sobre la hipálage virgiliana, en el contexto de su conferencia “¿Qué es la poesía?”, en la que, tras asumir como propios los postulados de Benedetto Croce, afirma: “Si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético” (102).³⁴ Virgilio aparece en el texto de Borges tras la hipálage de un verso de Carducci (“el silencio verde de los campos”), nuevamente vinculado al libro VI de la *Eneida*:

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio “*Ibant oscuri sola sub nocte per umbram*”; “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos “iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche” (“solitaria” tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir “iban oscuros bajo la solitaria noche” como decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. El lenguaje es una creación estética. (105)

33 El original dice: “*l’hypallage trouble un ordre du monde: l’hypallage, comme le paradoxe, peut ainsi servir à détruire le réalisme empirique, avant que la métaphore, dans un second temps, n’instaure un réalisme transcendant*”.

34 García Jurado comenta detenidamente la relación de esta concepción del lenguaje como una “creación estética” con la estética de Croce en su libro *Borges, autor de la Eneida* (91-95).

Borges reafirma su concepción sobre el lenguaje de la poesía tomada de la fórmula de Croce, “el lenguaje es una creación estética”, en el prólogo a la *Eneida*, parte del conjunto de prólogos a las obras seleccionadas por el propio Borges para su colección en 1988. Borges demuestra ser consciente de la polémica que se dio en el seno del Romanticismo en torno a Virgilio y de los peligros de la visión historicista en el juicio literario: “Diecisiete siglos duró en Europa la primacía de Virgilio; el movimiento romántico lo negó y casi lo borró. Ahora lo perjudica nuestra costumbre de leer los libros en función de la historia, no de la estética” (*Biblioteca* 189). A continuación Borges, haciendo uso del recurso a la “enumeración caótica”,³⁵ tan frecuentada por el maestro argentino, nos propone algunos pasajes por los que considera que Virgilio “se propuso una obra maestra; curiosamente la logró” (190):

Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe “Troya fue”. No escribe que un destino fue desdichado; escribe “De otra manera lo entendieron los dioses”. Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: “Todas las cosas están llenas de Júpiter”. Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice “El amor del hierro”. No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram. (190)

Borges defiende nuevamente la hipálage —extrañamente ahora llamada “hipérbaton”— como figura en la que cada palabra está donde debe en el mundo creado por Virgilio. La maestría en la elección y reparto del léxico en los hexámetros, para Borges, hacen que Virgilio “clásico entre los clásicos, sea también, de un modo sereno, un poeta barroco” (191):

No se trata, por cierto, de una mera figura de la retórica, del hipérbaton; solitarios y oscura no han cambiado su lugar en la frase; ambas formas, la habitual y la virgiana, corresponden con igual precisión a la escena que representan. (191)

35 A propósito de este concepto, continúa siendo canónico el trabajo *La enumeración caótica en la poesía moderna* de Leo Spitzer (1945).

Una vez recorrida esta segunda etapa de Borges de la mano de sus relecturas de las hipálages virgilianas, podemos comprender la hondura de la apuesta borgeana por la hipálage y, específicamente, por las hipálages de la *Eneida*: por un lado, supone una afirmación de su condición de escritor hispanoamericano en los términos que él mismo propone en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, recuperando y reelaborando aquellas obras de la literatura europea donde él encuentra materia universal y propicia para sus intereses creativos. En segundo lugar, resulta muy evidente la apuesta por la hipálage, sostenida en distintas obras y géneros literarios, y recogida siempre de forma creativa, frente a la metáfora, de la que desconfiaba desde sus escritos tempranos por ser un recurso esperado por el lector de poesía. Borges, naturalmente, no rehuyó el cultivo de la metáfora —ningún poeta, acaso, puede hacerlo—, pero sí es claro que el encuentro con la hipálage satisfizo una inquietud formulada de su propia juventud.

José Emilio Pacheco, la desarticulación de la hipálage

El acercamiento de Pacheco a una de estas dos enálages (*tacitae per amica silentia lunae*) se produce, de forma bien diferenciada de los de Espinosa Pólit y Borges,³⁶ en su poemario *El silencio de la luna* (1994), que recoge poemas escritos entre 1985 y 1994. Ya desde su mismo título encontramos una referencia a la primera de las enálages que estudiamos en este trabajo, donde *silentia* ha pasado a ser singular y, además, se ha deshecho cualquier atisbo de la hipálage, dado que la *lunae* virgiliana no está junto a su adjetivo, *tacitae*, y los *silentia*, ahora en singular, aparecen junto al adjetivo *amica*.

La referencia al verso virgiliano reaparece como final de la sección tercera de este poemario, titulada “El silencio de la luna: tema y variaciones” (*Tarde o temprano* 467-468). Dicha sección está encabezada por dos paratextos,

36 Pacheco se muestra conocedor de la obra de Espinosa Pólit, dado que ofrece como paratexto al poema “El silencio de la luna: tema y variaciones” el pasaje en su traducción. Asimismo, la obra de Borges ha sido muy frecuentada por el Pacheco como prosista: en 1979 recogió las cartas que se intercambiaron Borges y Reyes, ordenadas y comentadas en su artículo “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”, por lo que era perfectamente consciente de los intercambios de obras, citas y criterios estéticos entre ambos. Asimismo, en 1999 publicó un libro de divulgación sobre el argentino, titulado *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Recientemente, han aparecido recopilados los ensayos que publicó en su columna *Inventario* sobre el propio Borges en un libro titulado precisamente *Jorge Luis Borges*.

una cita de los versos de Virgilio en latín (*Et iam argiva phalanx instructis navibus ibat / a Tenedo per amica silentia lunae*)³⁷ y una traducción de estos, precisamente, la de Espinosa Pólit que hemos comentado en este trabajo (“[...] ya la falange de las griegas naves / de Ténedos venía, bajo el velo / del silencio amistoso de la luna [...]”). El poema de Pacheco, a su vez, consta de cuatro pequeñas composiciones, en las que encontramos una recuperación de los elementos de la hipálage, separados y sin vinculación entre ellos en los versos de Pacheco. Reproducimos a continuación la primera de ellas:

El aire está en tiempo presente.
La luna por definición en pasado.
Tenues conjugaciones de la noche.
El porvenir ya se urde
en los fuegos que hacen el alba.
Invisible para nosotros, porvenir nuestro,
como otro sol en la maleza del día. (*Tarde o temprano* 467)

En esta composición inicial, junto con la lectura paralela del título del poemario y del verso de Virgilio, puede apreciarse la peculiar recepción del autor de la enálage de la *Eneida*. No tiene Pacheco interés alguno en reproducir ni en continuar las hipálages ya construidas en la *Eneida*, sino, por el contrario, en deshacer estas imágenes, consciente de ello o no, dado que, para acercar sus intereses poéticos a los de Virgilio, debe efectuarse toda una descontextualización del punto concreto de la narración virgiliana en que se enmarcan estos versos, como es el del regreso de los argivos que se habían ocultado en la isla de Ténedos. Para ellos los silencios de la luna son amistosos.

Esta imagen y la figura que la construye, la hipálage, no interesan a Pacheco, quien la deshace y recupera sus elementos para volver sobre las alegorías del tiempo ya presentadas en su poesía desde su primer poemario, *Los elementos de la noche* (1962). No hay, sin embargo, ni rechazo ni recelo de la hipálage como figura literaria, dado que la fórmula “tenues conjugaciones de la noche” encierra una: el adjetivo *tenue* califica a las conjugaciones y no,

37 *Aen.* 2. 254-255.

como sería esperable, a *noche*, que sería más o menos tenue en función de la luz arrojada por la luna.

Una de las constantes en la poesía de Pacheco, como han señalado en multitud de ocasiones los críticos de su obra, es la preocupación por el tiempo, en el sentido heraclíteo de constante devenir, como recuerda Octavio Paz: “La sociedad, a imagen del universo, es un sistema de oposiciones y mediaciones. Para Pacheco el tiempo es el agente de la destrucción universal y la historia es un paisaje en ruinas” (13). Naturalmente, esta preocupación por la implacable fugacidad del tiempo es un tópico literario muy frecuentado en la historia de la literatura, pero en Pacheco reaparece casi obsesivamente en sus versos, ya desde *Los elementos de la noche*, como señala Luis Antonio de Villena en su ensayo sobre el poeta mexicano: “Si el *fugit irreparabile tempus* es un *topos* literario (que constata una de las grandes preocupaciones del ser humano), esa transitoria y destructiva temporalidad es en José Emilio Pacheco una *obsesión*” (20).

Para representar tal devenir, Pacheco recurre a alegorías que podemos considerar casi como universales, tales como el par día/noche para referirse a la vida y la muerte, los ríos “que van a dar en la mar” como reflejo del devenir, en homenaje a Heráclito y, por supuesto, también a Jorge Manrique, o el aire como lo único permanente que existe en dicho devenir y que puede, por lo tanto, identificarse como el devenir en lo que tiene de permanente. La afirmación con la que se abre este poema, “el aire está en tiempo presente”, nunca deja de estar, como sí lo hace la noche que, por sinécdoque, se relaciona con la luna virgiliana. Andrew P. Debicki destaca en su análisis de la poesía de Pacheco este carácter subjetivo y reflexivo de los fenómenos naturales:

Los elementos de la noche, el primer libro en verso de Pacheco, trata el tema del tiempo con los recursos tradicionales de la poesía. A menudo una escena o una imagen de la naturaleza se emplea para engendrar en el lector un sentimiento de pérdida o de desvanecimiento. Se eliminan los detalles anecdóticos; Pacheco escoge vocablos que subrayan efectos subjetivos, y controla el ritmo, las personificaciones y el encabalgamiento para producir una especie de “correlato objetivo” de estados de ánimo. Así hace entrar al lector, plenamente, en la actitud y la experiencia de la obra. (48)

El segundo³⁸ y el tercer poema³⁹ de esta composición tienen un carácter similar en cuanto a su composición y temática, con la salvedad de que en este caso no encontramos ninguna palabra tomada de los versos virgilianos. Sin embargo, estas palabras virgilianas, de las que Pacheco se ha apropiado, tras deshacer la enálage, reaparecen en el cuarto poema: “Después de tanto hablar / guardemos un minuto de silencio / para oír esta lluvia que disuelve la noche” (468).

Con esta clausura de las cuatro composiciones, Pacheco recupera palabras del verso de Virgilio (“silencio” y “noche”, términos a los que se refiere por sinécdoque la “luna” virgiliana), alusivas al silencio y la noche que queda perturbada por la lluvia.⁴⁰ Esta imagen de contemplación de la fugacidad de la vida —el paso de la noche al día donde permanece la lluvia— hace referencia al momento de distensión y sosiego en medio de la implacable fugacidad del mundo, lo que Francisca Noguerol en su estudio denomina “la ascunción de la fugacidad como clave existencial” (45).

Ya hemos mencionado cómo las hipálages del verso virgiliano han quedado disueltas en una recuperación de algunas palabras concretas de esos versos con las que Pacheco continúa su técnica de creación de alegorías a partir de términos como “silencio”, “luna”, “noche”, junto a otras igualmente frecuentadas por Pacheco como la lluvia o el aire. Sin embargo, no debe entenderse que Pacheco rechace la hipálage como tropo, sino que el poeta, o bien no construye sobre dicha figura un elemento recurrente y destacado tanto en su poesía como en sus ensayos y artículos, como hemos podido constatar en Borges, o bien sencillamente la fuerza que Pacheco otorga a esos poemas tiene más que ver con la sinécdoque (“luna” con respecto a la noche). Resulta evidente la subordinación de los tropos al proyecto poético

38 “Noviembre, y no me fijo en los troncos desnudos, / solo en las siemprevivas y en las plantas perennes. Ignoro la respuesta: su verdor, / en medio del desierto de la grisura, / ¿es permanencia, obcecación, desafío? / O quizá por indiferentes / desconocen la noche de los muertos. / Al prescindir del viaje renunciaron al goce / de la resurrección / que habrán de disfrutar sus semejantes: / siemprevivas porque antes ya se han muerto, / perennes porque saben renacer como nadie” (467-468).

39 “Cuánto ocaso en el día que ya se va / y parece el primero en estar muriendo. / Son las últimas horas del gran ayer. / De mañana ignoramos todo” (468).

40 Pacheco en uno de sus poemarios tempranos, *El reposo del fuego* (1966), ya había presentado esta imagen de la lluvia como elemento agente de esta fugacidad implacable, en los versos del poema “4”: “Miro sin comprender: busco el sentido / de estos hechos virtuales, y de pronto / oigo latir el fondo del espacio, / la eternidad gastándose, y contemplo, / reparo en la insolencia / feliz con que la lluvia moribunda / ahoga este minuto y encarniza / sus procaces colmillos contra el aire” (38).

que Pacheco quiere desarrollar desde su temprano *Los elementos de la noche*, si uno atiende a otra de las composiciones de *El silencio de la luna*, titulada “Oscura entre las sombras”. Al inicio de dicho poema, Pacheco recupera otro pasaje similar del libro VI, concretamente del final del verso 451 y el inicio del 452, *per umbras / obscuram*, referido en este caso al encuentro de Eneas con Dido en el infierno. Aquí Pacheco lo presenta de la siguiente forma: “Oscura entre las sombras, vio aparecer a Eurídice” (394).

En este caso la hipálage se mantiene como tal —reforzada por la escritura en cursiva, del propio Pacheco, que llama la atención del lector sobre las palabras traducidas al inicio—, aunque calificando a otro personaje mitológico (Eurídice por Dido). La recuperación de esta hipálage, formada por las mismas palabras en casos distintos que el *obscuri... per umbram* de *Aen.6.268* nos reafirma que Pacheco no rechaza las hipálages como figuras literarias —recuérdese la expresión “tenues conjugaciones” de la primera de sus “variaciones”—, sino que recupera textos de autores antiguos y modernos para adaptarlos a su propia poética y cosmovisión literaria. El contexto del poema que Pacheco construye a partir de la recuperación de la cita virgiliana —encabezada a su vez por el paratexto en latín del verso de Virgilio, que remite al verso 6.452, sin notar el encabalgamiento— es el de un concierto de rock de los años sesenta que evoca a quienes acompañaron al poeta, ya muertos en el momento de la escritura de ese poema.

Por tanto, podemos afirmar que Pacheco continúa maravillado por algunas imágenes concretas creadas por Virgilio en su *Eneida*. Una de estas, sin embargo, ha perdido su carácter de hipálage en los versos de Pacheco para transformarse en diferentes figuras literarias: sinécdoque (“noche” por “luna”) y alegorías (“silencio”, “noche”, “luna”). También encontramos, sorpresivamente, una hipálage contenida en otro verso virgiliano del libro VI, que no es el conocido *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, sino *per umbras / obscuram*. Todas estas figuras comparten el fin claro de servir a su proyecto estético de reflexión sobre la fugacidad destructiva e implacable del mundo —una “obsesión”, como señalaba Villena—, dentro de la que Pacheco exalta los pequeños instantes de contemplación y sosiego que le son dados al hombre. Todas estas figuras, exentas de su contexto, quedan reubicadas, bien en esos cuadros alegóricos de “Tema y variaciones”, bien en la recuperación de la hipálage referida a la Dido virgiliana de “Oscura entre las sombras” en un contexto absolutamente moderno y ajeno al infierno por donde caminaron Eneas y la Sibila.

Conclusiones

A partir de lo referido hasta aquí, podemos presentar las siguientes conclusiones: en primer lugar, es de gran importancia prestar atención a la filología europea moderna de inicios del siglo xx a la hora de desentrañar determinados fenómenos poéticos, en particular en lo que respecta al “giro estético” acometido en varios campos, de las lenguas románicas a la exégesis virgiliana. El análisis de la hipálage de Conte en su monografía, en los términos en los que lo presenta el latinista italiano, es heredero declarado de esa forma de entender el lenguaje literario y los conceptos clave de tradición y originalidad.

En segundo lugar, resulta del mayor interés el análisis comparativo de la traducción de las dos hipálages objeto de este estudio por parte de algunos de sus traductores en lengua española más representativos (Espinosa Pólit, Eugenio de Ochoa, Miguel Antonio Caro) junto con dos destacados escritores que recuperan por lo menos alguno de estos dos pasajes en su poesía. Como resultado del estudio de dichas traducciones, encontramos que es Espinosa Pólit quien traduce como tales ambas hipálages con más sistematicidad, mientras que Ochoa se revela como el traductor menos interesado en la reproducción de estas figuras, por su carácter prosaico y su ponderación de la utilidad como valor fundamental de su traducción, y Caro, en su meritoria traducción poética de Virgilio, trata de reproducir las imágenes virgilianas pero con un menor interés por reproducir dicha figura.

Borges, en la segunda gran etapa poética, retoma su obra, interrumpida desde 1929, con *El hacedor* (1960), en la que sitúa la hipálage como figura preferida en la dedicatoria. Borges recurre a las hipálages virgilianas de la misma forma en que se acerca a otros pasajes: la cita memorística, calculadamente inexacta. Esta querencia por la hipálage es consecuencia de un conjunto de discusiones con sus contemporáneos vanguardistas en torno a los tropos sobre los que fundamentar una poética y sobre la relación que debe mantener el escritor latinoamericano con la tradición literaria europea, esta vez en sus conversaciones con el embajador Reyes.

Pacheco, por su parte, se presenta como heredero consciente de todas estas lecturas —el paratexto de la traducción de Espinosa Pólit es solo una muestra de esta conciencia— en lo que respecta al interés por esos pasajes virgilianos y por la lectura estética de la obra poética del mantuano, despojada

de toda interpretación ideologizante. La peculiaridad de dicha recreación, en el caso de *Aen.*2.254-255, consiste en que Pacheco, conoedor declarado de la traducción de Espinosa Pólit, prima su propia poética sobre el tropo y deshace la enálage, recuperando, aisladas, algunas palabras de dichos versos para crear “El silencio de la luna: tema y variaciones”, a partir de procedimientos ya ensayados en sus primeras obras, particularmente en *Los elementos de la noche* (1962) y, también, de la recuperación de otro pasaje muy similar *Aen.*6.451-452 (*per umbras / obscuram*) —no enálage, como en los otros dos casos—, menos recreada por sus contemporáneos.

De esta forma, hemos podido estudiar y determinar los avatares que han signado la fortuna de este tropo en la obra de estos tres autores, verdaderos hitos en sus respectivos campos y literaturas, la importancia de la concepción estética del lenguaje al momento de comprender estos fenómenos y las diferentes maneras en que este puede trasladarse a nuestra lengua o recrearse en el marco de estéticas modernas. Este estudio muestra, a nuestro juicio, la persistencia que algunas imágenes de la poesía clásica han mantenido en autores y contextos modernos, en este caso, a partir de uno de los tropos más genuinos de Virgilio como lo es la hipálage.

Obras citadas

- Almeida, Iván. “Borges. Arte poética. 1960”. *Variaciones Borges*, vol. 35, 2013, págs. 5-31.
- Atherton, Geoffrey. *Decline and Fall of Virgil in Eighteenth Century Germany. The Repressed Muse*. Nueva York, Camden House, 2006.
- Austin, Roland Gregory. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus with a Commentary by R. G. Austin*. Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. Prólogo de Elena Poniatowska, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal. Prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- . *Discusión*. Madrid, Emecé, Alianza, 1976.
- . *Poesía completa*. Buenos Aires, Emecé, 1989.
- . *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Caliboli, Gualterio. “Ipallage”. *Enciclopedia Virgiliana*. Florencia, Instituto della Enciclopedia Italiana 3, 1987.

- Caro, Miguel Antonio, traductor. *Obras de Virgilio. Tomo segundo: Eneida*. Bogotá, Librería Voluntad, 1943.
- Castro de Castro, David. “El Virgilio isabelino de Eugenio de Ochoa: el triunfo de la prosa”. *La historia de la literatura grecolatina en España. De la ilustración al liberalismo (1778-1850)*. Coordinado por Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Analecta Malacitana, 2013, págs. 137-153.
- Conte, Gian Biagio. “Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime”. *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*. Edición y traducción de Stephen Harrison, Nueva York, Oxford University Press, 2007, págs. 58-122.
- . “Defensor Vergilii: Richard Heize on Virgil’s Epic Technique”. *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*. Edición y traducción de Stephen Harrison, Nueva York, Oxford University Press, 2007, págs. 170-183.
- Debicki, Andrew. “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Selección y prólogo de Hugo Verani, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987, págs. 47-71.
- De Villena, Luis Antonio. *José Emilio Pacheco*. Barcelona, Júcar, 1986.
- Eliot, Thomas Sterns. *El bosque sagrado*. Editado por José Luis Palomares y traducido por Ignacio Rey Agudo, San Lorenzo del Escorial, Cuadernos de Langre, 2004.
- Espinosa Pólit, Aurelio. *Virgilio. El poeta y su misión providencial*. Quito, Ecuatoriana, 1932.
- . “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, *Thesaurus*, vol. 5, núm. 1, 2 y 3, 1949, págs. 332-355.
- . “Miguel Antonio Caro. Intérprete de Virgilio”, *Thesaurus*, vol. 11, núm. 1, 1955-1956, págs. 75-92.
- . *Virgilio en verso castellano*. Ciudad de México, Jus, 1961.
- García Jurado, Francisco. *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*. Madrid, ELR, 2006.
- . “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, núm. 6, 2015, págs. 992-1011.
- . “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. *Ínsula*, núm. 790, 2012, págs. 14-16.
- . *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- . “Todas las cosas que merecen lágrimas’. Borges, traductor de Virgilio”. *Studi Italiani*, núm. 35, 2010, págs. 291-309.
- Heinze, Richard. *Virgils epische Technik*. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1903.
- Horsfall, Nicholas. *Virgil. Aeneid 6. A Commentary*. Vol. 1. Berlín-Gotinga, De Gruyter, 2013.
- Huerta, David. “Aguas aéreas. Iban oscuros...”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 131, 2015, págs. 99-100.
- Longino. *Sobre lo sublime*. Editado y traducido por José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1985.
- Martindale, Charles. *Latin Poetry and the Judgement of Taste. An Essay in Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Noguerol, Francisca. Introducción. *Contraelegía*. Por José Emilio Pacheco. Introducción, edición y selección de Francisca Noguerol, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, págs. 9-123.
- Norden, Eduard. *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI erklärt von Eduard Norden*. Stuttgart y Leipzig, B. G. Teubner, 1995.
- Ochoa, Eugenio, traductor. *Virgilio. Eneida*. Buenos Aires, Espasa Calpa, Austral, 1951.
- Pacheco, José Emilio. “Borges y Reyes: Una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, 1979, págs. 1-16.
- . *Jorge Luis Borges*. Ciudad de México, Era, 2019.
- . *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Ciudad de México, Raya en el Agua, 1999.
- . *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago de Chile, Tajamar, 1985.
- . “Palabras en forma de tolvana”. *Verani*, págs. 11-12.
- Rastier, François. “L’hypallage & Borges”. *Variaciones Borges*, núm. 11, 2001, págs. 5-33.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducido por Raimundo Lida, Buenos Aires, Coni, 1945.
- Tabárez, Andrés. *La poesía de Virgilio en traducción de Aurelio Espinosa Pólit (1961)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web. 30 de octubre de 2018.

- Verani, Hugo, editor. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987.
- Virgilio, Publio. *P. Vergilius Maro Aeneis recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte*. Berlín-Nueva York, De Gruyter, 2009.
- Zonana, Víctor Gustavo. “Jorge Luis Borges: su concepción de la metáfora en la década del ‘20’”. *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, págs. 295-320.

Sobre el autor

Carlos Mariscal de Gante Centeno es graduado y maestro en filología clásica por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). En la actualidad, trabaja en su tesis doctoral sobre la recepción clásica del poeta latino Virgilio en la literatura del México del siglo xx en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Asimismo, se encuentra terminando el Grado en Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Forma parte de los grupos de investigación PAPIIT “La ‘Recepción clásica’ entre finales del siglo xix y principios del xxi: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la antigüedad y el mundo contemporáneo” IA400918 en la UNAM y el proyecto “Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica” (DHTC) FF12017-83894-P en la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Sobre el artículo

Este trabajo se adscribe a línea de investigación Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad (LAEM), que en la actualidad se está desarrollando a través del proyecto PAPIIT “La ‘Recepción clásica’ entre finales del siglo xix y principios del xxi: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la antigüedad y el mundo contemporáneo” IA400918 en la UNAM y el proyecto “Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica” (DHTC) FF12017-83894-p en la UCM. Agradezco sinceramente al profesor Dr. Francisco García Jurado, catedrático de la UCM, que me haya puesto en la pista de las complejas relaciones de la hipálage virgiliana con la poesía moderna y su lectura atenta de este trabajo.

El relato histórico-filosófico de la globalización como herramienta para la reflexión literaria. De un concepto operativo a un estudio de caso

José Luis Gómez Vázquez

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

joseluisgv@comunidad.unam.mx

La convención sobre el uso del término “globalización” ha llegado a automatizarlo y desvincularlo de los procesos históricos que lo explican. El filósofo alemán Peter Sloterdijk propone un concepto más amplio e históricamente revisado de globalización, el cual permite entender la transformación del pensamiento occidental ligada a los cambios en las dinámicas culturales del mundo moderno. De la formulación del filósofo sobresalen conceptos que pueden utilizarse como claves de reflexión para el estudio literario. El presente texto comparte el caso del concepto de “saturación”, llevado al estudio comparativo de Almeida Garrett y Fernando Pessoa, cuyas obras dan cuenta de la paulatina transformación de las dinámicas culturales en un mundo que se globaliza. También se pone en perspectiva la posibilidad de llevar los conceptos del filósofo Sloterdijk a otros contextos de discusión literaria.

Palabras clave: Garrett; globalización; Pessoa; saturación; Sloterdijk.

Cómo citar este artículo (MLA): Gómez Vázquez, José Luis. “El relato histórico-filosófico de la globalización como herramienta para la reflexión literaria. De un concepto operativo a un estudio de caso”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 111-136.

Artículo original. Recibido: 27/11/18; aceptado: 11/02/19. Publicado en línea: 01/01/20.



The Historical-Philosophical Narrative of Globalization as a Tool for Literary Reflection. From an Operative Concept to a Case Study

The conventional use of the term “globalization” has automated and dissociated it from the historical processes that explain it. German philosopher Peter Sloterdijk proposes a broader, historically revised concept of globalization, which makes it possible to understand the transformation of Western thought in relation to the changes in the modern world’s cultural dynamics. Some of the philosopher’s formulations can be used as reflection guides for literary studies. The article discusses the case of the concept of “saturation”, through a comparative study of Almeida Garrett and Fernando Pessoa, whose works show a gradual transformation of the cultural dynamics in a globalizing world. It also addresses the possibility of taking Sloterdijk’s concepts to other contexts of literary discussion.

Keywords: Garrett; globalization; Pessoa; saturation; Sloterdijk.

O relato histórico-filosófico da globalização como ferramenta para a reflexão literária. De um conceito operativo a um estudo de caso

A convenção sobre o uso do termo “globalização” tem chegado a automatizá-lo e desvinculá-lo dos processos históricos que o explicam. O filósofo alemão Peter Sloterdijk propõe um conceito mais amplo e historicamente revisado de globalização, o que permite entender a transformação do pensamento ocidental ligada às mudanças nas dinâmicas culturais do mundo moderno. Da formulação do filósofo, são destacados conceitos-chave de reflexão para o estudo literário. Este texto expõe o caso do conceito de saturação, levado ao estudo comparativo de Almeida Garrett e Fernando Pessoa, cujas obras evidenciam a paulatina transformação das dinâmicas culturais em um mundo que se globaliza. Também se traz à luz a possibilidade de levar os conceitos de Sloterdijk a outros contextos de discussão literária.

Palavras-chave: Garrett; globalização; Pessoa; saturação; Sloterdijk.

Globalización: uso *amateur* y uso filosófico

CON LA PUBLICACIÓN DE *En el mundo interior del capital* (*Im Weltinnenraum des Kapitals*) a mediados de la década pasada (2005), el filósofo Peter Sloterdijk levantó una voz disonante en la discusión sobre la globalización y sus efectos, a la vez que reclamó para la filosofía el absoluto derecho a participar en dicha discusión. El reclamo se sostiene en el hecho de que “los conceptos fundamentales de esos debates son, casi sin excepción, términos filosóficos no reconocidos como tales, cuyo uso *amateur* lleva a sugerencias y tergiversaciones de sentido” (*En el mundo* 24). Los destinatarios principales de la acusación del uso *amateur* son politólogos y científicos sociales. El subtítulo del libro, *Para una teoría filosófica de la globalización*, con el que los editores del mundo hispánico han decidido acompañarlo, refuerza la intención del filósofo de absorber este debate en un contexto más amplio, que da a su disciplina el poder de “ser ejercida como una cuasi-ciencia de las totalizaciones y sus metáforas, [o] una teoría narrativa de la génesis de lo universal” (*En el mundo* 23). *En el mundo interior del capital* representa una culminación de la trilogía *Esferas*, que a su vez constituye un gran meta-relato con el que Sloterdijk intenta demostrar no solo que la idea del fin de los grandes relatos ha caído en un estancamiento confortable, sino la necesidad de un relato de mayor envergadura que pueda erigirse como una “teoría del presente”.

La primera consecuencia del uso no *amateur* del término globalización es que amplía el horizonte histórico de la cuestión. Pues, si en el uso *amateur* el horizonte se remonta a los años de la posguerra europea, a partir de los cuales resulta innegable reconocer una reorganización de las dinámicas culturales de Occidente; en el uso no *amateur*, es decir, aquel que recae en los filósofos, se entiende el horizonte de la posguerra como la punta de un *iceberg* que se sumerge en las aguas abisales de las cosmologías antiguas, no necesariamente ligadas a los movimientos de capitales económicos, humanos y simbólicos, sino a una epistemología del espacio habitable y sus posibilidades.

Constituye un llamado abierto a la discusión filosófica hablar de la globalización como un proceso cosmológico y no como un fenómeno resultante de la, cada vez más acelerada, modernización de prácticas humanas de interés para disciplinas específicas como economía, sociología o ciencias

políticas. Frente al fin de los “grandes relatos”, planteado por Lyotard en 1979 y reforzado por la tesis de Fukuyama en 1989, el filósofo alemán propone un relato centrado en la concepción del espacio global y la interacción teórica y práctica del ser humano con él, es decir, un relato aún mayor: “La miseria de los grandes relatos de factura convencional [el cristiano, el liberal progresista, el hegeliano, el marxista, el fascista] no reside en absoluto en el hecho de que fueran demasiado grandes, sino en que no lo fueron lo suficiente” (*En el mundo* 21). El proyecto de teorizar la globalización a partir de un gran relato filosóficamente orientado de la interacción humana con el espacio (al menos desde la cultura occidental) ocupó a Sloterdijk durante casi una década y se materializó en el ambicioso proyecto *Esferas*, cuyos tres volúmenes corresponden a tres estadios del proceso de globalización que el pensador alemán ha distinguido y que pueden sintetizarse como se expone a continuación.

El primer volumen, *Burbujas* (1998), analiza la noción de los espacios interiores como una esfera, una matriz envolvente, en la que el hombre se siente contenido y protegido. Comienza el esbozo de lo que en el segundo volumen se reconocerá como una “globalización morfológica” en el sentido del “encuentro de ser y forma en un cuerpo soberano” (*En el mundo* 26). Esta primera etapa comprende el estudio de los espacios del interior en cuanto que representan una clausura y una reminiscencia de la “caverna original”.

El segundo volumen, *Globos* (1999), describe la ruptura de esta matriz a partir del giro copernicano y el inicio de la “toma unilateral del mundo” por parte de los agentes europeos en expansión, es decir, el germen del proceso modernizador de la cultura occidental cuya culminación sería la representación esférica y total del globo; la “conquista del mundo como imagen”; y, por entrar en diálogo con otros pensadores, es también el periodo que culmina con el establecimiento del “sistema mundo”.¹ Esta segunda globalización, que recibe el apellido de “terrestre”, no se limita a la concepción de una forma del mundo, sino a su posesión material y a su conocimiento empírico a través de la navegación y el trazado del mapamundi.

El tercer volumen, *Espumas* (2004), es una teoría filosófica de la vida actual derivada de la saturación del globo y la búsqueda de uniformidad en

1 Las ideas “conquista del mundo como imagen” y “sistema mundo” provienen de Heidegger y de Wallerstein respectivamente, y se han tomado tal como aparecen en el texto de Sloterdijk, quien dialoga de forma directa con ambos autores.

las dinámicas de intercambio humano tras el establecimiento de un sistema reversible de tráfico y la satisfacción del hambre de mundo por parte de los agentes que hicieron posible su posesión. Esta etapa se resume en la figura del “palacio de cristal” como metáfora de un sistema de mundo instalado y regularizado, que implicaría la culminación del proceso modernizador iniciado en la fase de globalización terrestre.

Este largo relato de alcances transdisciplinarios queda condensado en el texto *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (2005), que puede considerarse la base del pensamiento de Sloterdijk respecto de la globalización como un proceso de remotos orígenes y no como una preocupación exclusiva de la época contemporánea. Por ello, el filósofo advierte sobre los riesgos del uso *amateur* del término, dado que conduce a la automatización de su significado y a un debate proclive a la tautología y al equívoco, entre otros problemas de planteamiento.

Lenguaje no filosófico para conceptos de fondo filosófico

Frente a la tradicional nomenclatura utilizada en las disciplinas filosóficas, Sloterdijk echa mano de conceptos que se ligan de manera natural a su relato sobre la globalización y se expresa en términos que pueden resultar ajenos a un filósofo, habituado a una jerga propia de su disciplina, que podría verlos con suspicacia. Sin embargo, la creatividad conceptual propia de Sloterdijk posibilita, ya sea a través de metáforas o términos de gran capacidad plástica, la comprensión de su andamiaje conceptual, que termina por edificar un sistema de interpretación de los fenómenos a partir de su ubicación en momentos específicos del proceso de globalización. Así, es posible entresacar de su razonamiento términos como cobijo o sistemas de inmunidad, que parecen completamente ajenos al discurso filosófico, pero que hacen referencia a una clara problemática cosmológico-ontológica:

La ontología clásica fue una esferología, bien como cosmología bien como teología: ofreció una teoría del globo absoluto en ambas formas. Logró consideración como geometría sublime, que colocaba en el punto central lo bien formado, lo circular, lo recurrente-a-sí: se ganó simpatías como lógica, ética y estética de las cosas redondas. [...] Por eso la forma esférica pudo ser efectiva como sistema cósmico de inmunidad. (*En el mundo* 25)

El concepto “sistema de inmunidad” utilizado en esta cita con el calificativo de “cósmico” para referirse a la primera etapa de globalización, la morfológica, cobrará sentido para la segunda etapa, cuando el filósofo hable de la paulatina pérdida de inmunidad y el debilitamiento de las estructuras cobijantes de la vida premoderna:

Esa vida anterior no conocía otra condición de mundo que la autocobijante, vernacular, microséricamente animada y macroséricamente amurallada: para ella el mundo valía como extensión cosmológico-social de sólidas paredes de una imaginación terrenalizada, autocentrada, unilingüe, uterino-grupal [...]. Pero ahora, la globalización, que lleva la exterioridad a todas partes, desgarrar las ciudades abiertas al comercio, incluso las aldeas introvertidas, introduciéndolas en el espacio de tráfico, que reduce todas las peculiaridades a los comunes denominadores: dinero y geometría. Descerraja las endosferas que crecen por sí mismas y las coloca en la reja de la red [...] consuma la catástrofe de las ontologías locales, en tanto que diluye la vieja poética de la vida familiar. (*En el mundo* 49)

Las imágenes de las burbujas y la espuma (que dan título a los volúmenes I y III del proyecto *Esferas*) ilustran, paralelamente, este proceso catastrófico de las ontologías locales que marca el salto entre el primero y el tercer estadio de la globalización. La burbuja se entiende como una endosfera aislada, unitaria, concebible como totalidad, mientras que la espuma es resultado de la saturación de esferas que entrechocan y revientan entre sí sus débiles paredes en un éxtasis aparentemente caótico, pero que constituye él mismo su propio patrón de operación.

De estas interacciones que en el primer estadio de la globalización parecían imprevisibles deriva uno de los conceptos centrales en la obra de Sloterdijk, que es el de inmunidad; porque, más allá de las imágenes de la burbuja y de las esferas, cada entidad endosférica representa un mundo de vida humana, un orden material y simbólico, es decir, cultural, que se autocobia en su propio ser y sus representaciones. Mundo de vida humana susceptible de perder su inmunidad y de esta forma interactuar, en un momento dado, con otro mundo de vida que ponga en crisis las paredes de su endosfera y lo deje expuesto a una exterioridad en la que ya no hay más cobijo que las representaciones y el orden aparente de

un globo que tiende a la instalación de la uniformidad en medio de una espuma asistemática.

En el proceso de formación de las espumas hay ganadores y perdedores. Esto explica las dinámicas de desigualdad, migración y amenazas terroristas en un espacio que el “palacio de cristal” no logra suprimir, mientras expande su instalación sobre el espacio del globo hacia una, no necesariamente deseada pero tampoco negada, utopía del capital, en cuyo mundo interior —y endosférico— habitan los ganadores de la Historia. Esta imagen, que el filósofo ha tomado de Dostoievski, ha sido claramente explicada por Vázquez-Rocca:

A partir de la metáfora del Palacio de Cristal, Sloterdijk desarrolla un análisis filosófico-arquitectónico de cómo el capitalismo liberal encarna una particular voluntad de excluir el mundo exterior, de retirarse en un interior absoluto, confortable, decorado, suficientemente grande como para que no se perciba el encierro. La transparencia del Palacio genera la ilusión en los habitantes de los márgenes de poder participar de su confort y seguridad. El palacio se hace desear, se propone como ideal de desarrollo para los “perdedores de la Historia” ocultando las fronteras que los dividen, invisibilizando sus rigurosas medidas de control. (s. p.)

Esta metáfora ya ha sido utilizada en las discusiones sobre biopolítica (Soares) y, de modo indirecto, para debatir al respecto de las relaciones del poder con el saber humanístico. Mabel Moraña se basa principalmente en otras obras del filósofo, como *Normas para el parque humano. Una respuesta a la ‘Carta sobre el humanismo’ de Heidegger (1999)*, y ejemplifica muy bien cómo los conceptos de Sloterdijk se suman a una jerga altamente productiva a nivel disciplinar que, a su vez, permite otras miradas epistemológicas. En consecuencia, el reclamo de estos conceptos para la filosofía permite a la crítica una actuación consciente de su inmersión en el terreno filosófico, con lo cual enriquece su propio horizonte y se previene el uso *amateur* de términos de gran resonancia, tales como “globalización”.

Por otra parte, cabe mencionar que a lo largo de *En el mundo interior del capital* aparecen conceptos, quizá menos elaborados, pero tentadoramente operativos para leer otros fenómenos, que no se alejan de los planteamientos centrales de Sloterdijk, sino que, por el contrario, cobran mayor sentido

una vez enmarcados en su lógica. Tomaré como ejemplo el concepto de “saturación”, que ha detonado una reflexión sobre la producción literaria de un periodo situado en la transición entre la segunda y la tercera etapa de la globalización propuesta por el filósofo.

Globalización saturada

No debe perderse de vista que la globalización es una problemática espacial, a pesar de la inmediatez con que las repercusiones de las dinámicas culturales se manifiestan en nuestras *praxis* cotidianas. El espacio ocupado es susceptible de llenarse hasta la saturación y como consecuencia se crea la ilusión de que el espacio ha desaparecido. De este modo ha de entenderse que la transición de la segunda a la tercera etapa de la globalización ocurrió por efecto de la progresiva ocupación del espacio global y, debido al incremento de la actividad humana en el espacio de tránsito, terminó por establecerse una red de conexiones entre puntos alejados del globo. Así pues, la globalización terrestre representa una fase preparatoria para la saturación del espacio global, que se caracterizaba por acciones unilaterales cuyo foco de irradiación, naturalmente, estaría ubicado en la Europa del tráfico comercial y los imperios coloniales. Hacia los años de transición entre los tiempos del unilateralismo triunfante y la fase saturada de la globalización, Sloterdijk identifica el “fin de la historia”: “si ‘historia’ designa la fase de éxito del unilateralismo [...], los habitantes de la Tierra viven hoy inequívocamente en un régimen poshistórico” (*En el mundo* 28). Este régimen se explica por la pérdida del antiguo foco de irradiación que permitía seguir la trayectoria de los movimientos unilaterales desde un centro hacia una periferia, lo cual tiene como consecuencia el establecimiento de una red uniforme en la que todos los puntos valen lo mismo:

Lo que el siglo xx designará, con uno de sus conceptos más romos, como “circulación” (en el sentido de tráfico), solo es posible por el pensamiento espacio-local. Pues el dominio rutinario de la simetría de viajes de ida y viajes de vuelta, constitutivo del concepto moderno de tráfico, solo puede realizarse en un espacio local generalizado, que reúna puntos de igual valor geométrico en un campo, convirtiéndolos así en imágenes de trayectos e itinerarios de viaje [...]. Los técnicos del siglo xix sabían que la superación

del espacio mediante la locomoción de vapor iba estrechamente unida a la “vaporización” del espacio mediante la telegrafía eléctrica, cuyos cables seguían por regla general las vías férreas. (Sloterdijk, *En el mundo* 54)

La saturación, pues, vaporiza el espacio y, de acuerdo con Sloterdijk, tiene cuando menos tres tipos de consecuencias: una saturación moral que consiste en que, desde cualquier parte del mundo, las víctimas hacen saber a los culpables las consecuencias de sus crímenes; una saturación técnica, es decir, la evaporación del espacio por medio del transporte rápido y la inmediatez de los medios de información; y una saturación sistémica, que implica el fin de la unilateralidad, pues “todas las iniciativas están sujetas al principio de acción recíproca y la mayoría de las ofensivas se retrotraen a la fuente tras un cierto tiempo de asimilación” (*En el mundo* 28) en intervalos de tiempo sumamente cortos.

La saturación (*Sättigung* y a veces *Saturierung*) tiene también consecuencias directas para el sujeto, quien en el último estadio de la globalización “se distingue claramente del de la época precedente. Su característica es la preeminencia creciente de las inhibiciones frente a las iniciativas” (*En el mundo* 28). Llama la atención que, para esta importante transformación del sujeto, Sloterdijk haya recurrido al término saturación, pues tanto la proximidad conceptual como la contextualización del debate sugieren que el filósofo tomó prestado el término de la obra *El yo saturado* de Gergen; sin embargo, no hay en su obra mención o rastro del psicólogo norteamericano.

Las consecuencias de la globalización saturada han sido ya evidenciadas por el filósofo a lo largo de su relato histórico-filosófico, pero llama también la atención el modo en que para ilustrar su razonamiento se vale más de una vez de la literatura como un repertorio de casos que sintetizan diferentes aspectos del proceso de globalización. La propuesta de este trabajo es señalar la posibilidad de dar un paso en el sentido inverso y en vez de valernos de la literatura para explicar un concepto filosófico, utilizar los conceptos filosóficos para ampliar nuestras perspectivas cuando nos demos a la tarea de ejercer la crítica literaria.

Del concepto filosófico a la perspectiva crítica en literatura

Más que una formulación metodológica para la aplicación de los conceptos del filósofo como herramienta de la crítica literaria, me interesa

exponer el caso de una investigación que actualmente llevo a cabo y que, de resultar acertada, tal vez podría sentar una base para la reflexión crítica a partir de conceptos como los que, en particular, Sloterdijk ha propuesto. Trabajos como el de Moraña o el de Sordo y Guzmán muestran que las elaboraciones conceptuales del filósofo han despertado el interés del gremio y anuncian la necesidad de los acercamientos a su obra como fuente de conceptualizaciones que podrían resultar productivas para la crítica.

Sordo y Guzmán señalan la posibilidad de extraer de *Esferas* “importantes directrices para el estudio de fenómenos culturales concretos” (140). Desde nuestra perspectiva, el énfasis de Sloterdijk en el carácter espacial del proceso globalizador abre la posibilidad, casi inmediata, de llevar sus formulaciones a la crítica literaria, a partir de un enfoque en la espacialidad. Este enfoque no se limita necesariamente al análisis de los espacios narrativos o de las representaciones espaciales en los textos literarios, sino también a la participación de los textos mismos en los espacios de “tráfico” vinculados a las dinámicas de una institución literaria que, paulatinamente, ha ido abandonando las “endosferas locales” y ha enriquecido la cultura literaria a través de fenómenos como los viajes de los autores, la recepción de sus obras en diversas latitudes, e inclusive, la traducción.

No es este espacio suficiente para tratar de todos estos fenómenos, por ello quiero centrar la atención en una categoría de textos que mantiene una relación paradigmática con las representaciones literarias del espacio: la llamada literatura de viajes. El recurso a esta categoría (bastante problemática en términos genológicos) resulta evidente en las figuras de viajeros literarios como Robinson Crusoe, Philleas Fogg, el capitán Ahab y Keyserling, que desfilan por la obra de Sloterdijk con el propósito de ilustrar sus razonamientos, en cuanto que son sujetos que interactúan con distintas concepciones del espacio, vinculadas a momentos distintos del proceso de globalización. Se entiende así que las obras que narran viajes, proponen itinerarios de viaje u ostentan una particular “poética del espacio” podrían ser leídas de manera peculiar a partir de los conceptos del filósofo alemán.

La complejidad en la teorización sobre la literatura de viajes ha mantenido abierta una discusión cuyo desarrollo excede los límites de este artículo. Me limitaré a referir el trabajo de Cristóvão, que intenta delimitar el concepto en términos cronológicos a través de un corte que comienza con las navegaciones de la expansión europea, entre los siglos xv y xviii,

para acabar en los inicios del siglo xx con la masificación del turismo), pero también intenta una delimitación en términos genológicos, pues excluye de la categoría todos los textos literarios que puedan encasillarse en otros géneros, principalmente novelas y epopeyas, al afirmar que son subsidiarios del tema del viaje en la literatura y no propiamente literatura de viajes, la cual comprende mayoritariamente textos de carácter testimonial y no ficcional. El problema de la ficcionalidad en la literatura de viajes ha sido problematizado por Ottmar Ette, a lo cual se puede agregar, por otra parte, que el avance de los estudios literarios sobre la autoficción, la memoria, la crónica, y de los estudios, principalmente sociológicos y antropológicos, sobre el fenómeno del turismo, han llevado a cuestionamientos sobre la posibilidad de una “literatura de viajes contemporánea” (Contatori), que no solo daría cabida a textos literarios contemporáneos, sino que podría replantear la inclusión de textos vinculados a la temática del viaje en la literatura.

Con todas sus complejidades, la llamada literatura de viajes ha representado de modo muy directo el avance de la globalización, no solo por la evolución de la figura del viajero, sino también por las diferencias en la elaboración de los textos, la cual varía en función de las necesidades expresivas y las dinámicas de comunicación y circulación literaria. Expondré con la mayor brevedad el caso concreto de dos escritores portugueses, Almeida Garrett y Fernando Pessoa, que también resultan problemáticos dentro de la categorización de Cristóvão: el libro de Garrett tiene un importante componente de crónica, aunque la historiografía literaria portuguesa suela catalogarlo como novela, mientras que en el de Pessoa el propio estatuto de “literario” parece tambalearse. A riesgo de soslayar la problematización de ambas obras dentro de la categoría genérica de literatura de viajes, intentaré mostrar a través de su análisis la operatividad de los conceptos de Sloterdijk, principalmente el de saturación, con el propósito de poner en perspectiva la viabilidad del empleo de sus conceptos para el estudio de otras obras.

El pasaje de la globalización en el siglo XIX: Garrett

La lectura de Sloterdijk, simultánea al estudio de la literatura portuguesa del siglo XIX, particularmente de *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett, detonó en el autor de estas líneas la reflexión sobre la radicalidad de la forma literaria elegida por el escritor frente a una tradición de culto a Camões y a

la figura del navegante. El título de la obra revela una intención opuesta a la tendencia de la escritura sobre viajes que se practicaba en la época, la cual consistía en que los ciudadanos de países desarrollados (Francia, Inglaterra) se desplazaban hacia tierras exóticas, dentro o fuera de Europa. En contraste, el narrador y viajero de *Viagens na minha terra* se desplaza al interior de país y, más aún, prácticamente no se desplaza:

Muchas veces, en estas sofocantes noches de estío, viajo hasta mi ventana para ver una franjita del Tajo, al final de la calle, e ilusionarme con los verdes de unos árboles que ahí vegetan su laboriosa infancia en los escombros del Cais do Sodré. ¡Y nunca escribí estos viajes míos ni sus impresiones, así tuvieran mucho que ver! Fue siempre ambiciosa mi pluma: pobre y soberbia, quiere un asunto más grande. Pues he de dárselo. Voy nada menos que a Santarém, y protesto que de cuanto vea y oiga, de cuanto piense y sienta se ha de hacer crónica.² (32)

El uso del verbo *vijajar*, empleado irónicamente para referirse a un “viaje” a la ventana contrasta con la poética del viajero romántico, que se guiaba por un impulso de evasión y la búsqueda de experiencias de tipo espiritual. Del mismo modo, el viaje está ligado al ejercicio de la escritura: de los “viajes” a la ventana también podrían escribirse unas “impresiones”; pero, dado que la pluma del escritor es ambiciosa, es necesario hacer un viaje más largo, y por ello se elige Santarém. Este viaje sí da un asunto suficiente para la pluma del escritor, quien ahora no emplea el término impresiones para hablar del relato de su periplo, sino que opta por el término crónica. Si se considera que el punto de inicio del viaje es la ciudad de Lisboa, llegar al destino final, la ciudad de Santarém, no representa tampoco ninguna hazaña para el viajero, debido a que la distancia que separa ambas ciudades es de apenas ochenta kilómetros. Un desplazamiento de estas dimensiones difícilmente podría

2 Las siguientes traducciones son mías. El original dice: “Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio, viajo até a minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar- lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica. Era uma idéia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas”.

considerarse un viaje, cuando mucho podría llamársele paseo o excursión,³ de modo que la ironía no se limita al gracejo del “viaje” a la ventana sino que se extiende al “viaje” a Santarém, y dado que este es el viaje nuclear de la obra, puede entenderse que la idea total de *Viagens na minha terra*, está atravesada por la ironía. No obstante, la caracterización de Santarém parece apuntar a una de las búsquedas más serias de la obra: para este narrador se trata de la más “histórica y monumental de las villas portuguesas”, por lo que el propósito del viaje está relacionado en mayor medida con una especie de conocimiento arqueológico que con la aventura de lo lejano (al menos espacialmente).

Por lo que respecta a la elección de los términos *impressões y crônica*, más adelante, al inicio del segundo capítulo, la voz narrativa se desentenderá explícitamente del primero de ellos:

Estos interesantes viajes míos han de ser una obra prima, erudita, brillante, de ideas nuevas, una cosa digna de este siglo. Necesito decírselo al lector para que esté prevenido; no piense que son cualquiera de esos garrapateados de moda que, con el título de Impresiones de Viaje, o una cosa de esas, fatigan las prensas de Europa sin ningún provecho para la ciencia ni para el avance de la especie.⁴ (37)

La crítica al género textual de las impresiones de viaje se basa principalmente en su proliferación (*fatigan las prensas*), en su carácter pasajero (*garrapateados de moda*) y en su poca utilidad para el progreso humano (*sin ningún provecho*). De una lectura entre líneas destacan dos aspectos que se intersecan con los planteamientos de Sloterdijk: el primero apunta a la proliferación de los viajes generadores de “impresiones” en la sociedad europea, es decir, a la saturación no solo del espacio transitable y los medios de transporte que hacen dicho tránsito posible, sino también la saturación

3 Cabe mencionar que la lengua española es bastante más flexible en lo tocante a la distancia que ha de recorrerse en un viaje. Los diccionarios Priberam y Houaiss de la lengua portuguesa incluyen la palabra *distante* entre las primeras acepciones del término, mientras que el DRAE solo menciona el traslado de un lugar a otro.

4 El original dice: “Essas minhas interessantes viagens hão de ser uma obra prima, erudita, brilhante, de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de do dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de Impressões de Viagem, ou outro que tal, fatigam as impressas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie”.

simbólica de un género que se caracteriza por representar, a través sus textos, el espacio experimentado por sujetos en tránsito.

El texto de Garrett fue publicado en 1843, Sloterdijk tiende a datar la era de la globalización saturada “a más tardar en 1945” (*En el mundo* 27); sin embargo, la forma de proponer tal fecha (a más tardar) implica el desarrollo paulatino de los fenómenos que harían de 1945 la fecha convenida para considerar que dicha era quedaría definitivamente establecida. En ese sentido, *Viagens na minha terra* puede leerse como un temprano testimonio de que un fenómeno de alcances transnacionales había iniciado su marcha: la saturación técnica de los países modernizados facilitaba la circulación de viajeros ávidos de impresiones, así como de los textos donde dichas impresiones quedaban documentadas. Al hablar de *rabiscaduras da moda*, se hace evidente la reacción de Garrett frente a una incipiente cultura de masas portuguesa a la que el propio escritor no es ajeno, sobre todo si se tiene en cuenta su agitada actividad periodística y el hecho de que la publicación de *Viagens na minha terra* tuviera lugar en forma de folletín antes de pasar al volumen.

El segundo aspecto está vinculado a la idea del progreso: las dinámicas que subyacen a la proliferación de impresiones de viaje constituyen, paradójicamente, uno de los ideales de la obra: “Pues bien, en mi viaje Tejo arriba está simbolizada la marcha de nuestro progreso social: espero que el lector lo entienda ahora” (37).⁵ En buena medida, la escritura de *Viagens* responde a motivos políticos e implica una dura crítica al atraso de Portugal, principalmente el social, respecto a otros países de Europa, pero también a su atraso técnico: para llegar a Santarém es necesario tomar un barco que navegue por el Tejo y hacer otra parte del camino por tierra. Las quejas sobre el transporte o el estado de las calles y su comparación con el de otros países fungen como notas humorísticas del relato.

Queda por discutir el empleo del término crónica, fuertemente marcado por una tradición literaria de varios siglos de cronistas reales y cronistas de ultramar. Sin embargo, para los años en que *Viagens na minha terra* se publica, el mismo término ya se empleaba de manera corriente para designar los textos periodísticos a los que hoy seguimos llamando así. *Fazer crônica* deviene entonces una acción de doble dirección: por una parte, dialoga

5 El original dice: “Ora nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora”.

con la más prestigiosa tradición literaria de Portugal (escribir las *Viagens* implica hacer la Crónica, con mayúsculas, de un viaje), mientras que por otra se inscribe en las prácticas modernas, no necesariamente literarias, de escritura periódica sobre hechos cotidianos.

En el primer caso, la tradición cronística se remonta al periodo fundacional del reino de Portugal y al periodo de su expansión ultramarina, ambos caracterizados por una pulsión épica que hacía de reyes guerreros, navegantes incansables y misioneros fidelísimos los héroes de la nación portuguesa cuya memoria quedaba custodiada en crónicas encomendadas a los más prestigiados escritores, casi siempre cercanos a los círculos nobles, y que solamente en lo más alto de esos círculos eran leídos.

En el segundo caso, la crónica se vuelve el relato y la opinión de un ciudadano sobre aspectos no necesariamente relevantes, pero sí de interés general. La excursión a una ciudad cercana o a un museo es asunto suficiente para “hacer crónica”. Para el siglo XIX en Portugal sigue habiendo reyes, pero hay constitución y poder legislativo, hay también una clase media que lee y compra periódicos: saturación de lectores y medios técnicos capaces de satisfacer sus demandas. Lo que ya no hay son héroes.⁶

Garrett coloca *Viagens na minha terra* en el punto de inflexión que marca el pasaje del Portugal unilateralista, imperial, trasnochado, al que se le ha independizado el Brasil un par de décadas atrás (aunque un sector de su burguesía se siguiera enriqueciendo del mercado y del trabajo de los esclavos), hacia un Portugal que se ha quedado atrás en la carrera por la modernización europea y necesita de la crítica, de la libertad de prensa, del transporte eficiente, de la industrialización y de la creación de ciudadanía; y, para conseguirlo, una literatura ágil, que dialogue horizontalmente con su público, se vuelve una herramienta de gran eficacia.

Este análisis del fenómeno literario solo es entendible en la fase de transición entre el periodo triunfante de la unilateralidad y los nuevos tiempos de la saturación: la voz del cronista real, encerrado en palacio, desplazada por las voces múltiples de quienes reclaman la ciudadanía desde la calle y las imprentas. Saturación del espacio público, que no se limita a la arquitectura de la ciudad, que crece por el paulatino abandono del campo y la industrialización, sino que repercute en otros espacios, como

6 El puente entre ambos tipos de crónica se expone con claridad en trabajos como de Cândido quien problematiza con los orígenes y transformaciones del género.

el tipográfico: la ocupación completa del pliego con el texto del edicto frente al más democrático reparto de la plana en el periódico. Más allá de la letra, una vez trazado el mapa del imperio que se extiende a regiones remotas del globo (acción con la que Portugal habría dado por cumplida su cuota de responsabilidad en el proceso de globalización terrestre), la globalización sistémica habría de manifestarse en forma de revoluciones, declaraciones de independencia, pero sobre todo de pérdidas de fortunas y mercancías que durante siglos habían transitado en una sola dirección, la de las metrópolis europeas.

El viaje al interior y al pasado, a la “*mais histórica e monumental das nossas vilas*” puede ser interpretada también como una visita al archivo, el cual está revestido con la imagen romántica de las ruinas, pero al mismo tiempo podría representar una implosión que tiene lugar cuando las fuerzas expansivas se han refrenado: advenimiento de la transición entre los tiempos de la inhibición que comienzan y los tiempos de la iniciativa que llegan a su fin.

Fernando Pessoa y la catástrofe de las ontologías locales

Con la antiépica del viaje al interior, la inhibición se materializa en impulso de autognosis. Garrett viaja al archivo de la nación una vez que ha reconocido la crisis de un “ser portugués” que solo se explicaba a sí mismo en los tiempos triunfantes del unilateralismo. Garrett reaccionó muy tempranamente ante esa crisis y es lugar común entre la crítica portuguesa señalar, de acuerdo con Eduardo Lourenço, que su poema *Camões* de 1825 dio inicio al proceso de autognosis de Portugal, el cual termina con *Mensagem* (1935) de Pessoa. Mi interés en el estudio simultáneo de estos autores respondió a tres motivaciones, cuyo conducto comunicante está permeado, a mi parecer, por ideas de Sloterdijk como las que he expuesto anteriormente.

La primera motivación se relaciona con la distancia temporal que media entre ambos escritores y con el hecho de que constituyan los polos inicial y final del proceso señalado por Lourenço. Si bien la tendencia a elaborar estudios diacrónicos ha disminuido significativamente, el tránsito entre las épocas de uno y otro escritor permitiría estudiar, paralelamente, el avance en los efectos de las transformaciones modernizadoras hacia la etapa saturada de la globalización. La transición entre la segunda mitad del siglo XIX al

periodo de entreguerras abarca un conjunto de tensiones históricas, políticas, geográficas y culturales entre las cuales destaca, por ejemplo, el surgimiento de los Estados Unidos como nuevo punto de partida de las iniciativas, nuevo puerto de llegada de los flujos mercantiles y nuevo poderío militar, cuyas manifestaciones más significativas tuvieron lugar en la guerra contra España de 1898 y la participación en la Primera Guerra Mundial. Ambos autores, directa o indirectamente participan del nuevo espacio geopolítico: Garrett hablaba ya, hacia 1830, de los Estados Unidos como ejemplo de los avances del liberalismo en el desarrollo del “mundo civilizado”. En un grado más avanzado de la globalización saturada, Pessoa prevé la necesidad de escribir para un público particular en una lengua que le resulta ajena. De entender la lengua como una de las más profundas manifestaciones del espacio interior e inmune de una cultura, ¿cómo leer el que un poeta, que ha declarado “*Minha pátria é a língua portuguesa*”, escriba también *Lisboa: what the tourist should see* para comodidad de los turistas extranjeros que circulan por las calles de Lisboa? ¿En qué medida ambas obras son sintomáticas del avance de la globalización saturada?

Dicha medida podría estar en función de la segunda motivación para el estudio de ambos autores: la transformación de la poética del viaje y la representación del espacio nacional. Si el paso del tiempo de la unilateralidad al de la saturación se caracteriza por el predominio de las inhibiciones, el viaje interior de Garrett puede interpretarse como el repliegue del sujeto inhibido hacia el conocimiento de sí mismo, de la endosfera ante el avance de la exterioridad, búsqueda del ser nacional que habrá de reconstruirse ante el avance de una globalidad que orilla a la transformación, a la adaptación, al “progreso”. Ironizar con la idea del viaje es distanciarse de las poéticas de la *terra incognita* y la épica de los descubrimientos: el héroe y el expedicionario quedan reducidos a un paseante que sale de la endosfera en busca de lo exótico, de la experiencia individual; mientras que el antiviajero Garrett carece de esa motivación, el interior se vuelve más interesante o, cuando menos, más urgente.

El caso de *Lisboa: what the tourist should see* representa la manifestación más clara del establecimiento de una globalidad saturada que vulnera las endosferas y las ontologías locales. A diferencia del viajero Garrett (o la voz narrativa con la que se identifica), que desplaza su voz y su persona de un punto a otro en el mapa de Portugal, el viajero del *baedeker* de Pessoa se

despersonaliza hasta quedar reducido a la virtualidad, pues se actualiza en cada lector que sigue el itinerario propuesto por el texto:

Para el viajero que llega por mar, Lisboa, aún de lejos, aparece como una hermosa visión en un sueño [...] La sorpresa del turista comienza cuando el barco se acerca a la barra, y luego de pasar el faro de Bugio —esa pequeña torre—, guardiana de la desembocadura del río, construida hace tres siglos [...] Conforme el barco avanza, el río se vuelve más estrecho, y de pronto vuelve a ensancharse, para formar uno de los más amplios puertos naturales del mundo [...] Luego, a la izquierda, las masas de casas se agrupan brillantes sobre las colinas. He ahí Lisboa.⁷ (37-38)

Más que un catálogo de cosas para ver, el texto propone un viaje concreto con sus distintos momentos de desplazamiento y un itinerario definido. Sin embargo, el viajero aparece como una “casilla vacía” que debe actualizarse con cada lector o con cada turista en el momento en que el texto sea utilizado según la finalidad para la que fue elaborado.

Por otra parte, la inhibición del desplazamiento se ha acentuado al grado de limitarse tan solo a la ciudad de Lisboa, con una visita opcional a Sintra. Destaca también la aceleración del viaje, ya que el recorrido está propuesto para ser realizado en un día, aunque la crítica haya señalado la imposibilidad de conseguirlo en la práctica: “el recorrido de un día, de un día muy largo en el que el tiempo pasó muy despacio, por más veloz que sea ese ‘automóvil’ que nos acoge al desembarcar con el turista extranjero en el Cais de Alcântara” (Rita 26).⁸ Por otra parte, el texto comparte con el de Garrett el interés por representar el espacio en su valor simbólico, ya sea en su calidad de vestigio arqueológico o en la de escenario de representaciones simbólicas de un pasado construido artificialmente a través de la narrativa de los monumentos oficiales. En esa artificialidad reside el contraste entre el

7 El original dice: “For the traveller who comes in from the sea, Lisbon, even from afar, rises like a fair vision in a dream [...] The tourist’s wonder begins when the ship approaches the bar, and, after passing the Bugio lighthouse – that little guardian-tower at the mouth of the river, built three centuries ago [...]. As the ship moves forward, the river grows more narrow, soon to widen again, forming one of the largest natural harbors in the world [...]. Then, on the left, the masses of houses cluster brightly over the hills. That is Lisbon”.

8 El original dice: “o passeio de um dia, de um dia muito longo em que o tempo passou muito devagar, por mais veloz que seja esse ‘automóvel’ que nos acolhe ao desembarcarmos com o turista estrangeiro no cais de Alcântara”.

tratamiento que ambas obras dan al espacio: mientras que para Garrett el viaje interior implica un repliegue en la endosfera en busca de una explicación de la ontología local y la experimentación del espacio por parte de un sujeto autóctono, para la voz que Pessoa ha designado como guía de turistas, el espacio de la ciudad portuaria se convierte en la síntesis artificial de la cultura y la historia nacional que buscan mostrarse a un extranjero en tránsito, como un producto de mercado.

La ciudad portuaria, de acuerdo con Sloterdijk, sería el espacio perfecto para el establecimiento de los puntos nodales en las redes de tráfico global, donde tiene lugar, en primer plano, la vulneración de las ontologías locales. La ciudad que casi un siglo atrás era para Garrett el punto de partida hacia un repliegue al interior de lo local, se convierte en Pessoa en punto de llegada de los agentes del tráfico global de gente, dinero y bienes (materiales o simbólicos). A pesar de los contrastes, el móvil de las transformaciones culturales que dieron lugar a ambos textos es el mismo: la saturación de las imprentas que editaban impresiones de viaje en tiempos de Garrett anunciaba la masificación del turismo que saturaría de visitantes extranjeros y apresurados el puerto de Lisboa en los años de Pessoa, orillándolo a adoptar, casi un con un siglo de retraso (y no sin crisis de identidad), el credo comercial-editorial de los Baedeker.

La última motivación para estudiar a Garrett y a Pessoa, derivada de las dos anteriores, está ligada a las transformaciones del discurso literario que cada una de las obras representa con respecto a la producción literaria de Portugal, e incluso con respecto al resto de la obra de ambos escritores. Si bien el criterio con que Lourenço delimitó el periodo de autognosis nacional en la literatura portuguesa pudo ser cronológico, no está de más atender al hecho de que las obras inicial y final que propone pertenecen al género lírico, innegablemente literario, que resulta de un cuidado especial sobre los aspectos formales del texto. Esto podría discutirse más profundamente en términos teóricos, pero mi elección de *Viagens na minha terra* y *Lisboa: what the tourist should see* responde a la percepción de que estas obras, en prosa, transparentan en mayor medida el diálogo de las formas literarias con los discursos y formas textuales de la sociedad en que se producen. Evidencias plausibles de esta afirmación radican en la dificultad a la que se enfrenta la crítica para catalogar *Viagens na minha terra* en un género literario específico (Mendes) e incluso para reconocer su forma discursiva

(Rouanet, Gonçalves); en el caso de Pessoa, los mayores problemas se relacionan con el estatuto del texto en términos de “literariedad” y, desde luego, en su admisión dentro de la producción literaria portuguesa, debido a la lengua en que fue escrito.

Para el primer caso, dado que nadie duda de la “literariedad” de *Viagens*, la crítica señala ya el diálogo directo con formas literarias contemporáneas, que Garrett pudo conocer a través del contacto con literaturas extranjeras, principalmente con las obras de Laurence Sterne y Xavier de Maistre, pero también es cierto que el libro del portugués encierra otras particularidades como el diálogo con las novelas nacionalistas y sentimentales de su época. Para el estudio de la forma literaria y la conformación del texto de *Viagens* también es imprescindible considerar el formato y el soporte en los que la obra fue dándose a conocer al público, el folletín. Esta práctica textual representaba todavía una novedad en Portugal, y como han señalado algunos, sus repercusiones en el proceso comunicativo con el “nuevo público lector” no pueden considerarse pasajeras para la “evolución” de las formas literarias (Hauser, Carvalheiro, Munari y Hohlfeldt), y en el caso de *Viagens* se ha estudiado cómo la conformación del texto está mediada por este proceso de publicación e incluso por los controles de censura a los que estaba sujeto (Nazar, Munari y Hohlfeldt).

En última instancia, cabe señalar la inclusión del texto de Garrett en el periodo romántico de la literatura portuguesa, que tampoco es cuestionable; sin embargo, vale la pena considerar el romanticismo portugués como un ejemplo más de la tendencia de los romanticismos europeos a la afirmación del nacionalismo y su contribución a la creación de identidades nacionales. Habrá que cuestionarse entonces la posibilidad de leer estos romanticismos como respuestas discursivas a la creciente vulnerabilidad de las ontologías local-nacionales, que debido a la aceleración y proliferación (procesos ambos ligados al concepto de saturación) de los medios para hacerlas circular, paradójicamente, constituyeron una tendencia global.⁹ El trabajo de Joep

9 Efecto aún más evidente de este fenómeno constituyen los romanticismos latinoamericanos, donde se conjuntó la efectiva conformación de los estados nacionales independientes con un discurso literario de importación europea, en similares marcos de circulación periódica de los textos y participación de las incipientes clases medias en la formación de instituciones políticas e intelectuales.

Leerseen señala con precisión, la necesidad de atender a las causas externas que dieron pie a los nacionalismos románticos en Europa:

Mientras que, tradicionalmente, el análisis social y político de los movimientos nacionales se ha concentrado en factores internos (¿y quién podría negar la importancia de los entornos institucionales, sociales y políticos en los que se arraiga el nacionalismo?), es necesario un contrapeso al internalismo.¹⁰ (257)

De este modo, la obra de Garrett, con todo y su contribución al proceso de autognosis nacional portuguesa, ya manifiesta la vulneración de las ontologías locales que resulta de la búsqueda de los propios sujetos nacionales por integrarse a una “modernidad” que uniforma gradualmente los universos simbólicos y hace de los espacios nacionales, a través de sus sociedades letradas, un receptáculo de prácticas de escritura que responden a las dinámicas de una globalización que gana celeridad.

No debe perderse de vista, por otra parte, que la Lisboa por donde una voz insuflada por Pessoa va dirigiendo a los turistas en un recorrido expés y en automóvil es una ciudad portuaria que, como se ha señalado anteriormente, constituye el punto nodal por excelencia de la aceleración del tráfico y el avance de los procesos de modernización técnica que, para 1925, no puede estar mejor representada que por el automóvil. La ciudad portuaria es, a su vez, el espacio de escrituras y sujetos que demandan ya otro tipo de textos: en un último intento por crear representaciones de la endosfera nacional, el poeta se aventura en los terrenos de la prosa, se aleja peligrosamente de la “literariedad” y, lo que es más grave, renuncia a la lengua local en aras de una comunicación con la “exterioridad” y adopta aquella que predomina en el “espacio de tráfico”. En tiempos de una globalización abiertamente saturada, la urgencia del contacto con la exterioridad y de mostrar el correcto funcionamiento de la ciudad como espacio de tráfico (el texto se empeña desesperadamente en mostrar una Lisboa moderna, a la altura de otras ciudades, para evitar la “descategorización europea”

10 El original dice: “While traditionally the social and political analysis of national movements has concentrated on internal factors (and who would want to deny the importance of the institutional, social and political settings within which nationalism takes hold?), a counterbalance to internalism is necessary”.

de Portugal) ejerce un efecto inmediato sobre el comportamiento del intelectual. Este se ve orillado a adoptar nuevas prácticas de escritura, iniciativa que, en el caso particular de Pessoa, parecería estar también ligada a la “inhibición” que caracteriza al sujeto de la globalización saturada, pues Pessoa no llegó a publicar dicho texto en vida, a pesar de que estaba, como señalan los críticos (Rita, Flores) listo para la edición.¹¹ El abandono de la lengua y la escritura literaria por parte del poeta que diez años después publicaría un poema como *Mensagem*, el cual ganaría un concurso de poemas de temática nacional promovido desde los propios órganos del Estado, revelan la complejidad de las crisis que integran al sujeto de la globalización saturada. Insisto en el hecho extraño de que, para sus formulaciones sobre la saturación, Sloterdijk no haya pasado revista al “yo saturado” de Gergen, pues Pessoa bien podría ser un caso paradigmático de la integración de la dimensión psicológica del sujeto en un contexto de “catástrofe de las ontologías locales”.

Del testimonio a la puesta en perspectiva

El tejido conceptual del relato de Sloterdijk se presta, según he intentado mostrar a través de las reflexiones sobre los casos anteriores, a la formulación de perspectivas críticas que permitan pensar las representaciones del espacio en función de los avances entre los distintos estadios de globalización que el filósofo propone. Si el tránsito entre la unilateralidad y la saturación de las dinámicas culturales ha mostrado tener repercusiones directas en las prácticas de escritura literaria de un país que durante siglos estuvo en el foco de las acciones unilaterales durante la fase de globalización terrestre, resultaría lógico que la formación de las literaturas de latitudes distintas a las europeas sea considerada a partir de dichas transformaciones. Resulta previsible el contacto de esta perspectiva con los planteamientos que durante décadas han presentado y desarrollado los estudios poscoloniales o teorías como la de los polisistemas. Las dimensiones del relato histórico-filosófico

11 Es sabido que Pessoa dejó la mayor parte de su obra sin publicar. Sin embargo, hizo planes para la publicación de gran parte de ella, que no llegó a realizar. Esta guía de Lisboa no aparece entre los planes de su obra literaria, pero sí está rodeada de otros documentos que apuntan a un proyecto empresarial del propio autor, cuya finalidad era la difusión de la cultura portuguesa al exterior de Portugal. Al respecto, es recomendable revisar el trabajo de Teresa Rita Lopes.

de Sloterdijk se prestan para la elaboración de un marco conceptual que puede articularse con estas perspectivas críticas cuya productividad ya ha sido demostrada. En todo caso, podría hablarse de una extensión del enfoque hacia una problematización que considere las consecuencias de un esbozo concebido filosóficamente de la problemática de la globalización, el cual ofrece conceptos lo suficientemente flexibles para el trabajo interdisciplinario y ensancha la discusión sobre lo global hasta los orígenes de la cultura occidental. De este modo, las discusiones donde el término globalización aparece involucrado no se limitarán a la crítica de textos y producciones literarias del periodo cronológico que suele asociarse al uso *amateur* del término, sino que podrá extenderse al estudio de obras de periodos anteriores; a formas alternas de reflexionar sobre el papel de los avances de los procesos de modernización en la producción literaria; formas alternas de discusión acerca de los nacionalismos/localismos/regionalismos y sus construcciones estético-literarias en su contacto con la exterioridad; a la revitalización de las perspectivas diacrónicas para el análisis de tradiciones literarias; a un pensamiento histórico-filosóficamente situado del sujeto y sus manifestaciones en la literatura, entre otras posibilidades de reflexión que puedan derivar del uso *no amateur* del término globalización.

Coincido con Moraña en la necesidad de ahondar en las convergencias, provisionales por lo general, entre la filosofía y la crítica a partir de sus mutuas interrogaciones, independientemente de que puedan o deban restringirse a la realidad cultural de la esfera local latinoamericana, pues es necesario reconocer en el relato de Sloterdijk la aceptación de un proceso transitorio que no acaba de ser aprehensible en términos teóricos. La metáfora del palacio de cristal opera también con la contraparte de quienes viven en sus márgenes y desean participar del confort y la seguridad que, en teoría, ofrece a sus habitantes. Por europeo que sea, reservando las debidas distancias y salvedades, el caso portugués comparte con otras literaturas marginales la representación de nuevas asimetrías rearticuladas que los procesos de globalización han intensificado, así como han “promovido formas nuevas de centralización, hegemonía y marginalización para los cuales no existen todavía respuestas efectivas” (Moraña 17). Los casos que he tomado como objeto de estudio dan cuenta también del modo en que la globalización ha utilizado estos mecanismos incluso en puntos del globo que no parecerían pertenecer a las márgenes, pero el caso de Portugal puede mostrar el efecto

de las dinámicas globales como parte de un proceso iniciado mucho tiempo atrás. La integración al “palacio de cristal” (ya desde entonces en construcción) de un conjunto de agentes que intentaban cobijarse bajo la bandera de algo llamado cultura portuguesa en tiempos de Garrett, cobra la forma de un espejismo que hace entrar en crisis toda una ontología nacional a lo largo de un siglo. Ontología que, después de un periodo de aparente estabilidad (durante el salazarismo¹² el discurso de la nacionalidad era contundentemente construido y gestionado por el Estado),¹³ volverá a declararse en crisis hacia 1974 cuando, una vez más, como consecuencia de acciones que ocurrieron en lo más profundo de la segunda etapa de globalización terrestre, la literatura portuguesa vuelva a poner sobre la mesa la preocupación sobre el fin del colonialismo, bien ilustrado por la imagen del “retorno de las naves”. La globalización sistémica, saturada, trae de vuelta el *Mensagem* enviado al mundo en la época de las primeras navegaciones ultramarinas.

Bajo la lógica de que la globalización y todos sus subprocesos conforman una red narrativa de profundas raíces cosmo-ontológicas, se vuelve viable el estudio de narrativas locales a partir de la doble operación de mirar simultáneamente al interior de las endosferas y hacia el punto espacio-temporal de la red de puntos interconectados en que es posible situarlas, según el interés del investigador. Más allá de que la teoría filosófica de la globalización pueda constituir una explicación a las dinámicas literarias y textuales en general, puede ser una herramienta valiosa para la ampliación de las perspectivas de estudio literario, y complementar otras, según las tradiciones críticas y los horizontes metodológicos elegidos.

12 Me pregunto si este periodo dictatorial no acerca sospechosamente el caso portugués a algunos procesos histórico-políticos de Latinoamérica.

13 Aclaro que los estudiosos de la producción literaria de este periodo se involucran con las tensiones entre el discurso oficial del Estado y los mecanismos de resistencia de los sectores intelectuales. Me limito a señalar, con palabras de Lourenço que: “Después de *Mensagem*, la estructura global de nuestra autognosis, sin permanecer inmune a la transfiguración y sublimación que subyacentemente continuó (y continúa) alimentando, cambió de orientación.” (85) Es decir: hubo un cambio importante de rumbo en las representaciones literarias nacionales en dicho período.

Obras citadas

- Cândido, Antonio. *A crônica, o gênero e suas fixações no Brasil*. São Paulo, Unicamp, 1992, págs. 407-418.
- Carvalho Cabete, Susana Margarida. *A narrativa de viagem em Portugal no século XIX: alteridade e identidade nacional*. Tesis de doctorado, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2010.
- Contadori Romano, Luís Antônio. “Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea”. *Estação Literária*, vol. 10, núm. 2, 2013, págs. 33-48.
- Cristóvão, Fernando. “Teoria da literatura de viagens”. *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Lisboa, Cosmos, 1999, págs. 15-52.
- Ette, Ottmar. *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. Traducido por Antonio Ángel Delgado, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Flores, Miguel Ángel. Prólogo. *Lisboa: lo que el turista debe ver*. Por Fernando Pessoa. Madrid, Casimiro Libros, 2013, págs. 5-12.
- Fukuyama, Francis. *¿El fin de la historia? y otros ensayos*. Editado y traducido por Juan García-Morán Escobedo, Madrid, Alianza, 2015.
- Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Editado por Sérgio Nazar David, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017.
- Gonçalves, Sandra Isabel. *A retórica da digressão em Laurence Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett*. Tesis de maestría, Universidade de Algarve, 2005.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas Reyes, vol. 2, 23ª ed., Bogotá, Labor, 1994.
- Leerseen, Joep. “Viral nationalism: romantic intellectuals on the move in nineteenth-century Europe”. *Nations and Nationalism*, vol. 17, núm. 2, 2011, págs. 257-251.
- Lourenço, Eduardo. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa, Gradiva, 2000.
- Liotard, Jean François. *La condición posmoderna*. Editado y traducido por Mariano Antolin Rato, Madrid, Cátedra, 1994.
- Mendes, Victor J. *Almeida Garrett: crise na representação nas viagens na minha terra*. Lisboa, Cosmos, 1999.
- Moraña, Mabel. *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.

- Munari, Ana Cláudia, y Antonio Hohlfeldt. “Viagens na minha terra: perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação”. *Navegações*, vol. 6, núm. 2, 2013, págs. 207-218. Web. 15 de noviembre del 2017.
- Pessoa, Fernando. *Lisboa: o que o turista deve ver/ what the tourist should see*. Traducido por María Amélia Gomes y Richard Zimler, revisado por Rita Simões, prefacio por Teresa Rita Lopes, 8ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2013.
- Rita Lopes, Teresa. Prefacio. Pessoa, *Lisboa*, págs. 7-33.
- Rouanet, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital. Hacia una teoría filosófica de la globalización*. Traducido por Isidoro Reguera, 2ª ed., Madrid, Siruela, 2010.
- . *Esferas I*. Prólogo de Rüdiger Safranski, traducido por Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 1998.
- . *Esferas II*. Traducido por Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 1999.
- . *Esferas III*. Traducido por Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 2004.
- Soares Veiga, Itamar. “A biopolítica no parque humano de Sloterdijk”. *Revista de Filosofia Aurora*, vol. 26, núm. 39, 2014, págs. 777-797. Web. 3 de noviembre del 2018.
- Sordo, Juan, y Ricardo Guzmán Díaz. “Cultura y política en el proyecto filosófico de Peter Sloterdijk. Limitaciones y potencialidades de su esferología”. *Desacatos*, núm 41, 2013, págs. 139-154. Web. 12 de noviembre del 2018.
- Vásquez-Rocca, Adolfo. “Sloterdijk; psicopolítica, globalización y mundo interior del capital”. *Escaner Cultural*, vol. 12, núm. 129, 2010, s. p. Web. 10 de noviembre del 2018.

Sobre el autor

José Luis Gómez Vázquez (Universidad Nacional Autónoma de México) es profesor de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de traductor literario. Ha impartido cursos de literatura en lengua portuguesa, además de seminarios de investigación y teoría literaria. Ha colaborado en publicaciones de la misma universidad, como el *Manual de Pragmática de la Comunicación Literaria* (2014). Actualmente estudia el Doctorado en Letras Modernas.

Mercado, vigilância e Facebook na era do espetacular integrado, ou *inside us all there is a code*

Mariana Toledo Borges

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
marianatoledo.b@gmail.com

O objetivo deste trabalho é propor uma análise de alguns fenômenos culturais contemporâneos ligados à hegemonia da internet como ambiente de socialização e entretenimento à luz do conceito de espetacular integrado, formulado pelo situacionista francês Guy Debord em 1988. Daremos enfoque ao funcionamento da empresa Facebook —o que se justifica por se constituir como a rede social mais populosa do mundo— e sua poderosa tecnologia algorítmica movida a enormes reservas de *big data*. As principais conclusões que apresentamos, a partir da convergência entre a discussão teórica e a observação das atividades da empresa, são as seguintes: 1) a ameaça aos princípios democráticos e a ascensão de um totalitarismo estatal-econômico; 2) o fim do direito à privacidade e o sigilo como arma de propaganda; e 3) o controle e a supressão da realidade por sua representação, ou seja, a confirmação daquilo que Debord denominou sociedade do espetáculo.

Palavras-chave: *big data*; espetacular integrado; Facebook; Guy Debord; tecnologia algorítmica.

Cómo citar este artículo (MLA): Toledo Borges, Mariana. “Mercado, vigilância e Facebook na era do espetacular integrado, ou *inside us all there is a code*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 137-178.

Artículo original. Recibido: 31/05/19; aceptado: 12/08/19. Publicado en línea: 01/01/20.



**Mercado, vigilancia y Facebook en la era del espectacular integrado,
o *inside us all there is a code***

El trabajo tiene el propósito de analizar algunos fenómenos culturales contemporáneos relacionados a la hegemonía del Internet como entorno de socialización y entretenimiento a la luz del concepto de espectacular integrado, formulado por el situacionista francés Guy Debord en 1988. Se hace énfasis en el funcionamiento de la empresa Facebook —lo que se justifica por constituirse como la red social más poblada del mundo— y su poderosa tecnología algorítmica que funciona desde enormes reservas de *big data*. Las principales conclusiones planteadas, desde la convergencia entre la discusión teórica y la observación de las actividades de la empresa, son: 1) la amenaza a los postulados democráticos y el ascenso de un totalitarismo estatal-económico; 2) el fin del derecho a la privacidad y el sigilo como arma de propaganda; y 3) el control y la supresión de la realidad por su representación, es decir, la confirmación de lo que Debord denominó sociedad del espectáculo.

Palabras clave: *big data*; espectacular integrado; Facebook; Guy Debord; tecnología algorítmica.

**Market, Surveillance, and Facebook in the Era of the Integrated Spectacle,
or *Inside Us All There Is a Code***

The object of the article is to analyze some contemporary cultural phenomena related to the hegemony of the internet as a space for socialization and entertainment, in the light of the concept of integrated spectacle, formulated by French Situationist Guy Debord in 1988. It focuses on the operation of Facebook, the world's largest social network, and its powerful algorithmic technology that operates with vast reserves of big data. The main conclusions drawn on the basis of the theoretical discussion and observation of the company's activities are: 1) the threat to democratic tenets and the rise of a State and economic totalitarianism; 2) the end of the right to privacy and secrecy as a propaganda weapon; and 3) control and the replacement of reality by its representation, which confirms what Debord called the society of the spectacle.

Keywords: *big data*; integrated spectacle; Facebook; Guy Debord; algorithmic technology.

EM 1967, GUY DEBORD, PRINCIPAL expoente da vanguarda artística situacionista e inveterado marxista de inclinações heterodoxas, propôs o conceito de sociedade do espetáculo como chave de interpretação para uma série de fenômenos modernos cuja causa primeira seria, segundo ele, o processo irracional e autocrata do acúmulo de capital que podia ser observado à sua época. A superabundância na produção de mercadorias teria gerado como consequência uma faca de dois gumes: se, por um lado, libertou a humanidade do precário suprimento de suas necessidades vitais mais básicas, por outro, também expandiu descontroladamente o escopo dos bens de consumo necessários à sobrevivência dos indivíduos —o que ele denominou de sobrevivência ampliada—, originando um estado de heteronomia social global e de total submissão da vida ao movimento autônomo da esfera econômica. O objetivo único da geração de valor teria condenado o valor de uso de cada produto à inevitável obsolescência e descarte aos sabores da moda, demonstrando sua subjugação à abstração do valor de troca e tornando a reprodução digna da vida humana mero acessório ou contingência ante a soberania tautológica do mercado. Com isso, a forma-mercadoria ascende como forma social total, engendrando, ela mesma, maneiras de experientiação do tempo livre, concepções de história e de espacialidade, sistemas de pensamento e de governo e produções artísticas e ideológicas. A expansão dos meios de comunicação de massa e da propaganda ocasionou novas práticas de entretenimento e de política e influenciou o pensamento do autor francês, que definiu criticamente o espetáculo como “o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (*A sociedade* § 34) e como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (*A sociedade* § 4), acusando o estado contemplativo do indivíduo —cuja visão se torna o sentido privilegiado— frente a vontades e caprichos próprios do valor e uma percepção reificada e estanque dos processos sociais. Ao mesmo tempo, anuncia-se o fracasso da categoria de sujeito na compreensão das mudanças provocadas pelas revoluções modernas, uma vez que seu verdadeiro motor —isto é, o sujeito verdadeiramente ativo nas transformações históricas—, longe de constituir qualquer entidade antropomórfica, tem sido o próprio espetáculo.¹

1 A ideia de que Guy Debord prenuncia a demolição da categoria de sujeito a partir da definição do espetáculo como o verdadeiro sujeito da história foi desenvolvida em minha dissertação de mestrado, denominada *A imagem como valor, o valor como*

O aspecto emancipatório do legado de Debord se encontrava na proposta estética vanguardista da Internacional Situacionista, fundada pelo próprio autor em 1957 (Jappe, *Guy Debord*). A Internacional Situacionista tomava a si mesma como a última vanguarda: herdeira das propostas do Dadaísmo e do Surrealismo —mas ao mesmo tempo crítica ao fracasso de seu projeto modernista—, considerava que a arte foi progressivamente perdendo sua potencialidade de ser a “linguagem da comunicação” comum, a partir de seu gradual distanciamento da vida mundana e de sua constituição como campo autônomo, cujo ápice haveria se dado nos movimentos vanguardistas do começo do século xx.² Esse gesto da negação de qualquer comunicação da arte com o mundo terreno a teria erigido em mais uma forma de fetichismo moderno —ao lado da religião, da economia e do Estado— e representaria a derradeira etapa rumo à sua dissolução por meio da sua realização na práxis,

sujeito: contribuições de Debord e Freud para uma interpretação da subjetividade no capitalismo contemporâneo (2019), cujo capítulo 4 —“A vitrine humana, ou a democratização da vedete”— é uma extensão deste artigo. Ali, procurei relacionar o conceito de inconsciência em Debord e Freud ao sujeito automático marxiano, posicionando o situacionista francês como um dos precursores da Crítica do Valor e dando maior relevância ao modo como o autor mobiliza a teoria do valor de Marx para interpretar a totalidade que alcançou o fetichismo da mercadoria no modo de vida moderno, seguindo a intuição de Robert Kurz, em seu *Prefácio à edição brasileira* do livro *Guy Debord*, de Anselm Jappe (1999). Naquele trabalho, optei por um caminho heterodoxo e busquei me afastar das leituras convencionais do autor, que enfocam, principalmente, sua trajetória enquanto vanguardista que merece um capítulo em livros de história da arte ou o aspecto normativo de sua teoria, colocando um peso desproporcional na categoria do proletário em sua obra (ver: Aquino; Hetherington; Corrêa). Ao invés disso, valorizei seu diagnóstico de época e defendi que o apontamento, às vezes insistente e fora de lugar de Debord, de que o proletariado carregava a missão da revolução através da fundação dos conselhos operários fica enfraquecido devido à própria marginalidade da categoria trabalho em sua obra, o que acabou por tornar injustificada sua crença na classe trabalhadora e, para o bem ou para o mal, retirar dela sua força teórica. Essa crítica se aproxima daquela que Moishe Postone realizou de György Lukács, segundo a qual a saída apontada pelo crítico húngaro através da ideia do trabalhador como sujeito-objeto idêntico não parece resolver os problemas de ordem mais ampla —relativos às questões da racionalização da vida moderna e das antinomias da filosofia ocidental— tratados nas partes anteriores do ensaio *História e consciência de classe*. O próprio Jappe, em seu estudo sobre Guy Debord, termina por preferir designar a principal contradição trabalhada pelo autor em sua obra mais em termos de uma oposição entre vida e economia do que entre sujeito e objeto.

- 2 A crítica aos surrealistas e aos dadaístas, bem como a proposta situacionista foram sintetizadas por Debord em seu livro da seguinte forma: “O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*” (Debord, *A sociedade* § 191).

como diálogo e como forma de vida, “que reúne em si a atividade direta e sua linguagem” (Debord, *A sociedade* § 187). Qualquer tentativa posterior de produzir obras de arte seria rotulada como mera exaltação e estetização da incapacidade da esfera artística de se instituir como idioma comum; o situacionismo haveria surgido, então, para superar a arte autônoma e contemplativa institucionalizada pelos museus, realizando-a como prática revolucionária e emancipatória. Como bem notou Jappe (*Guy Debord*), tal proposta constituía o oposto daquela defendida por Theodor Adorno, que celebrava um suposto atributo crítico da arte enquanto se mantivesse como esfera autônoma —advindo justamente de sua imunidade com relação às condições de miséria material que subjugavam a vida cotidiana— e se colocava como totalmente avesso à ideia de comunicação que, para ele, representava o uso instrumentalizado da linguagem e deveria se manter distante de qualquer pretensão estética.

O restabelecimento de uma “linguagem comum”, em Debord, expressaria a junção entre práxis comunicativa e comunismo, fazendo convergir a revolução proletária com a arte moderna; na visão do situacionista, tal convergência poderia ser observada nas experiências comunicativas conselhistas do movimento operário e na poética expressiva da estética modernista de sua época (Aquino; Corrêa). Assim, o papel da arte seria o de restaurar na práxis a “comunidade do diálogo” (Debord, *A sociedade* § 187) perdida no movimento de separação e autonomização da esfera artística. Na sociedade do espetáculo, o atributo da comunicação transfere-se integralmente para a mágica coletividade das coisas, as quais detêm seu monopólio e a exercitam como um “monólogo laudatório” (§ 24), que é “o contrário do diálogo” (§ 18). A linguagem do espetáculo é, portanto, “*instrumento de unificação*” (§ 3) que “reúne o separado, mas [...] como separado” (§ 29): uma falsa linguagem comum. A “pseudocultura espetacular”, de seu lado, propõe uma “*reestruturação sem comunidade*” (§ 192) ao oferecer ao consumo bens culturais congelados destituídos de história, cujo objetivo seria “comunicar o incomunicável”, ou seja, proclamar e festejar a destruição da linguagem, criando para si uma estética própria da falsa reunião de fragmentos artísticos, sobretudo nas práticas do urbanismo. Percebe-se, hoje, que o projeto situacionista de recriação da ideia de comunidade por meio de uma estética da comunicação fracassou: ao invés de a arte invadir a vida, foi, ao contrário, a vida que invadiu a arte, e a concretização da realização da arte

no cotidiano se efetivou, ironicamente, através da moda e da publicidade (Jappe, “Die Situationisten”). Ao mesmo tempo, é na propaganda em que se nota a forma contemporânea mais acabada dessa promessa de linguagem comum “des-autonomizada”, cuja manifestação de maior evidência se encontra na arquitetura virtual da internet —muito embora esta seja apenas uma hipérbole da “reunião do separado como separado”, agora em proporções globais, na qual a estética é apenas uma fina camada de verniz que encobre os mesmos mecanismos de geração de lucros que regem as demais formas sociais.

Já em 1988, em seus “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, Debord, observando a evolução das tendências por ele diagnosticadas anos antes, formula o conceito de espetacular integrado —um desdobramento distópico de dois outros conceitos anteriormente elaborados, espetacular difuso e espetacular concentrado— como categoria síntese do modo unificado de gestão do capitalismo que se tencionava atingir no final do século xx. O que se pretende fazer aqui é uma tentativa de testar essa categoria para interpretar basicamente dois fenômenos culturais contemporâneos —*big data* e a tecnologia algorítmica que controla nossa interação com as telas de celulares e computadores, dando enfoque para o *modus operandi* da empresa Facebook³— no intuito de contribuir para o acúmulo dos estudos sobre crítica da cultura. O que se mostra implícito nessa tentativa é a vontade de observar de que modo sobreviveu, no capitalismo contemporâneo, a busca por uma linguagem comum que reinventasse os vínculos comunitários e unitários destruídos pela modernidade, tal como almejou a vanguarda situacionista em sua gênese.

3 Atualmente, a rede social Facebook possui cerca de 2,3 bilhões de usuários mensais, ocupando o topo da lista dos aplicativos com mais usuários ativos globalmente. Desde setembro de 2018, no entanto, o Facebook tem apresentado crescimento e fluxo interno menores do que os do WhatsApp, aplicativo exclusivamente de troca de mensagens instantâneas que vem liderando o número de usuários mensais no Brasil e no mundo. A falsa competição se revela sem sentido, entretanto, se considerarmos que o WhatsApp pertence ao Facebook desde 2014, que também adquiriu o Instagram, rede social majoritariamente usada para postagem de fotos. Juntos, os três aplicativos possuem 2,7 bilhões de usuários mensais. No Brasil, os aplicativos com a maior média de sessões mensais por usuário são, em ordem decrescente, WhatsApp, Facebook, Instagram, Facebook Messenger e Pinterest. A hegemonia da empresa Facebook no país é evidente. Dados disponíveis em: Souza e Trindade; Sharma; e Soprana, “Em ano”.

Espetacular integrado: a *flânerie* encontra o romance policial

A oposição entre espetacular difuso e espetacular concentrado seria parte de uma “divisão mundial das tarefas espetaculares” (Debord, *A sociedade* § 57), a qual se apresentaria sob a forma aparente de uma contradição entre dois projetos ideológicos que disputariam a administração do mesmo sistema socioeconômico. Muito embora aparentem ser tipos de sociedade divergentes, Debord atribui a causa de seu surgimento às mesmas condições do capitalismo avançado. O espetacular concentrado seria característica dos sistemas de governo totalitários centralizados numa personalidade de liderança e se manifestaria, por exemplo, através do capitalismo burocrático e das técnicas de administração social; sua organização se daria em torno da violência e do policiamento constante. Não há espaço para o desenvolvimento autônomo das individualidades; o líder político é responsável por manter a coesão sistêmica e ocupa a posição de vedete universal, imagem espetacular com quem todos os seus subordinados devem compulsoriamente se identificar. É a imagem dos “falsos modelos de revolução” (§ 57) oferecidos pelo espetáculo.⁴ O espetacular difuso, por seu lado, diz respeito à concepção liberal do capitalismo, guiado pela produção abundante de mercadorias e pela apologia ao consumo; é o regime da liberdade de escolha baseada na oferta ilimitada de produtos.⁵ Ambos são regidos pela mesma lei “que segue a mudança dos produtos e das condições gerais de produção” (Debord, *A sociedade* § 70): tanto Stalin quanto a mercadoria que sai de moda são retirados de cena e substituídos por novas vedetes conforme os interesses gerais do capitalismo espetacular.

Posteriormente, nos “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, Debord proporrá o conceito de espetacular integrado, o qual se caracterizaria pela combinação entre os espetaculares concentrado e difuso, abarcando agora num só projeto a totalidade da realidade social: já não é a figura do líder que ocupa a posição central, nem uma ideologia marcada; a quantidade

4 Debord cita como exemplos do espetacular concentrado os regimes nazista e stalinista, além da China de Mao Tsé-Tung.

5 Como espetacular difuso, Debord refere-se aos Estados Unidos e ao processo de “americanização do mundo” (Prefácio 172) a partir de sua imagem ideal de sociedade democrática burguesa.

de informações veiculadas pelas mídias passa a sensação de liberdade e de acesso solidário a todas as partes do mundo. Seus principais aspectos são “a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo” (Debord, Prefácio 175). Debord está se referindo aos serviços secretos, ao terrorismo, às seitas religiosas, à máfia, aos órgãos de controle estatal, à produção desenfreada de informações irrelevantes e falaciosas, às conspirações por trás de assassinatos de personalidades importantes, à poluição e à energia nuclear, às guerras do petróleo etc., que proliferaram no regime do espetacular integrado; os detalhes de cada um desses fatores diagnosticados pelo pensador não interessam ao argumento desenvolvido neste texto. O central para nós é que é possível enxergar os efeitos do espetacular integrado em fenômenos sociais tão cotidianos quanto a internet e, conseqüentemente, a onipresente conectividade em que vivemos hoje —em grande parte devido ao papel cumprido pelas redes sociais como ambientes que substituíram a socialização em espaços públicos— graças aos aparelhos *smartphones*, capazes de fazer convergir alta tecnologia de espionagem com elaboradas técnicas de *marketing* digital.⁶

Foi Benjamin, de certo modo, quem primeiro intuiu que as técnicas de controle estatal se desenvolviam no mesmo ritmo que a prática desinteressada da *flânerie*, atividade contemplativa do homem que caminhava pelas vias públicas basicamente com o intuito de observar vitrines —molduras de mercadorias que só então começavam a ser fabricadas levando em consideração o fato de que seriam expostas para a apreciação, à maneira de obras de arte, o que atesta, segundo o crítico, o início do fazer artístico a serviço da publicidade (Benjamin, “Paris”, “Charles”). Conforme nos diz Benjamin, o surgimento simultâneo do hábito do voyeurismo social e dos rudimentos de sistemas de vigilância engendra o aparecimento de dois gêneros literários, quase como pares opostos, bastante ilustrativos do falso antagonismo entre espetacular difuso e concentrado posteriormente trabalhado por Debord. De um lado, as fisiologias se ocupavam com a

6 Cerca de 2,5 bilhões de pessoas possuem hoje um *smartphone*. No Brasil, a porcentagem de pessoas proprietárias do aparelho é de pouco mais de 60%, sendo que o país ocupa o quinto lugar no *ranking* dos países cuja população passa mais tempo conectada através de celulares, gastando mais de três horas por dia (média mundial) observando microtelas. Em escala global, as redes sociais são responsáveis por 50% desse tempo. Disponível em: Valente.

descrição de indivíduos representativos de tipos sociais distintos que se destacavam na multidão; de outro lado, o romance policial, seu negativo, tomava a própria massa como um elemento ativo da narrativa, “asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores” (Benjamin, “Charles” 38) e que garante o anonimato de sua conduta.

Desse modo, ao mesmo tempo que se inicia um regime de produção abundante de mercadorias e de seu correlato culto à liberdade de escolha e de expressão de cada indivíduo, inaugura-se também o desenvolvimento de toda uma parafernália burocrática de controle capaz de localizar e identificar esses mesmos indivíduos, o que evitaria sua dissolução anônima na massa e dificultaria gradualmente o estabelecimento de uma intimidade livre dos olhos do nascente Estado do início do século XIX: a normatização do espaço público exige a numeração dos imóveis, e a criminalística desenvolve métodos de identificação baseados na assinatura; a invenção da fotografia, enfim, torna possível “registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (Benjamin, “Charles” 45).

Na mesma linha de argumentação, mas tomando como foco de análise o avanço dos estudos sobre óptica, o crítico de arte Jonathan Crary afirmará que a sociedade do espetáculo e a sociedade da vigilância não são projetos sociais divergentes, mas coincidem em diversos pontos e atuam de forma conjunta e complementar. Tomando como base a invenção de alguns aparelhos ópticos (tais como o fenacístoscópio e o estereoscópio, dos quais a câmera fotográfica é uma continuação) e a estruturação de certos discursos científicos no começo do século XIX, o pensador foucaultiano tenta demonstrar que houve uma ruptura das formas de olhar em relação aos modelos construídos nos séculos XVII e XVIII, baseados nas reflexões adjacentes à câmara escura, que engendraram um novo tipo de observador e uma forma de visão —chamada visão subjetiva— que são tanto causa quanto efeito da organização social moderna. Dessa forma, Crary localiza a invenção da fotografia ao lado da mudança de paradigma vivida pelo sujeito moderno, secundarizando suas semelhanças com a câmara escura e colocando-a como consequência de uma organização social em que o olho do sujeito assume uma centralidade inexistente antes de 1810. Houve um deslocamento dos estudos da visão da óptica geométrica para a óptica fisiológica, que aconteceu atrelado ao surgimento de métodos administrativos, instituições disciplinares e conhecimentos científicos, os quais foram gradualmente segmentando

o corpo humano no intuito de compreender o funcionamento separado e autônomo de seus membros e órgãos, entendendo-os como “ferramentas” que trabalham para manter a “máquina humana” em movimento. O observador é transformado “em algo calculável e padronizável, e [a] visão humana em algo mensurável e, portanto, intercambiável” (Crary 25); ao mesmo tempo, os sentidos são fragmentados e a visão se independentiza do tato, algo que é apontado por Crary como “condição histórica para reconstruir um observador sob medida para as tarefas do consumo ‘espetacular’” (27).

Com isso, a partir do século XIX, a própria visão transforma-se num objeto da observação científica e sua neutralidade como mero instrumento de verificação é anulada: a “opacidade como componente crucial e produtivo da visão” (Crary 74) substitui a ideia de transparência que lhe fora atribuída nos séculos anteriores. A visão é submetida a uma série de experimentos (que incluíam testes de atenção, tempo de resposta do olho, fadiga etc.) e converte-se em objeto de pesquisas quantitativas interessadas no exame de suas capacidades especializadas, desgarradas do restante do corpo; o acúmulo desses conhecimentos também seria útil para moldar um indivíduo “adequado às exigências produtivas da modernidade econômica e às tecnologias emergentes de controle e sujeição” (Crary 82-84). Em outras palavras, era necessário entender minuciosamente as qualidades específicas do olho humano (em termos de mensurabilidade e manipulação) para compor um sujeito conformado à nova realidade industrial, que demandava tanto concentração nas atividades laborais quanto uma certa receptividade aos novos estímulos visuais que saturariam a paisagem urbana e o uso do tempo livre.

O que essas teorias demonstram, cada uma a seu modo, é que cada vez mais a vigilância começa a se justificar como forma de aproximar os sujeitos do consumo — sendo o conceito de espetacular integrado a síntese mais bem-acabada dessa associação entre técnicas de policiamento do “capitalismo burocrático” (Debord, *A sociedade* § 64) e o “catálogo apologético” gerado pela superabundância na produção de mercadorias (§ 65). Os rumos que tem tomado o desenvolvimento do mercado e da propaganda on-line são emblemáticos do modo como o voyeurismo individual dos usuários da rede tem sido “observado” no intuito de otimizar e personalizar a oferta de mercadorias — e também de política, agora incorporada pela forma-mercadoria.

O “não vivo”, política e negócios

O encontro entre técnicas de *marketing* direcionado e ferramentas de vigilância estatal se dá a ver com alguma precisão na tecnologia algorítmica. A definição mais geral de algoritmo considera-o como “um processo formal ou conjunto de procedimentos passo-a-passo, frequentemente expressos matematicamente [...] uma série de procedimentos matemáticos cujo propósito é mostrar alguma verdade ou tendência sobre o mundo” (Striphas s. p.).⁷ Atualmente, os algoritmos são a base da inteligência artificial e expressam a capacidade de aprendizagem adquirida por máquinas complexas; a formação de um algoritmo computacional se dá por meio do recolhimento e exame de uma massa de dados disponíveis na rede com o objetivo de detectar padrões de base estatística, os quais formarão um modelo, isto é, “uma representação abstrata de algum processo [...] [que] toma o que sabemos e usa isso para prever respostas em situações variadas” (O’Neil 18)⁸ —por exemplo, um modelo do que seja “mulher” ou “homem”, “bom-humor” ou “mau-humor”, “bonito” ou “feio”, etc. Os modelos também podem ser combinados —“mulheres entre 18 e 29 anos que moram na Argentina e gostam de gatos”, “homens brancos com mais de 40 anos que jogam futebol”, e assim por diante; quanto mais dados disponíveis, maior a complexidade possível de ser atingida. Eles são ajustáveis e móveis, pois devem responder à dinâmica das condições presentes, que se modificam constantemente; por isso, suas previsões dependem de *feedbacks* que meçam sua efetividade de acordo com os objetivos propostos. De qualquer modo, modelos são simplificações da realidade e são por sua própria natureza falhos, uma vez que são incapazes de abarcar todas as nuances de uma determinada pessoa ou experiência reais, e muita informação é excluída ou desconsiderada no intuito de criar modelos mais enxutos e eficientes para determinados propósitos. Aquilo que entra —o *input*— ou deixa de entrar é selecionado pela mão humana, de modos que o resultado que sai

7 Tradução minha. No original: “Algorithm’s most common contemporary meaning [is that of] a formal process or set of step-by-step procedures, often expressed mathematically [...] a set of mathematical procedures whose purpose is to expose some truth or tendency about the world”.

8 Tradução minha. No original: “A model, after all, is nothing more than an abstract representation of some process [...] [that] takes what we know and uses it to predict responses in various situations”.

—o *output*—, apesar da aparência de neutralidade adquirida pela mediação automatizada da máquina, reflete preconceitos e estereótipos com alta carga ideológica —ou, como sentenciou O’Neil, modelos são “opiniões embutidas em matemática” (21).

A tecnologia algorítmica não é usada somente no *marketing* de produtos; a mesma técnica é utilizada no *marketing* eleitoral e etiqueta grupos de eleitores que receberão propaganda política de acordo com aquilo que desejam ouvir —fato que os torna muito mais receptíveis e suscetíveis ao convencimento, uma vez que tudo o que a propaganda fará, confirmar crenças prévias, fenômeno conhecido na psicologia da publicidade como “tendência de confirmação” (O’Neil). Esse tipo de *marketing* é explorado pelo menos desde a campanha de Richard Nixon, em 1968 —quando ainda era feita com o uso de dados demográficos de consumidores— e sua intenção é “vender” um candidato da mesma forma que se vende um bem de consumo; desse modo, um mesmo candidato poderia assumir várias facetas a depender do grupo focal a que se dirigia, todas elas muito mais próximas de aparências fetichistas do que de chefes de Estado reais, com uma cartilha transparente e integralmente acessível a todos. Com o surgimento de *big data*, o *marketing* eleitoral se muniu de muito mais material, automatizando o processo e tornando-o mais preciso. O principal perigo dessa estratégia, conforme nos indica a autora, é que, diferentemente do *marketing* televisivo, produzido de modo massificado e assistido da mesma forma por todos, o *microtargeting* não permite que você saiba que tipo de propaganda seu vizinho está recebendo; tal assimetria forma ilhas de opinião eugênicas que bloqueiam o diálogo entre as partes em dissenso e impedem qualquer tipo de união ou negociação entre elas, arruinando assim a base sobre a qual se assenta um regime democrático. A “linguagem oficial da separação generalizada” (Debord, *A sociedade* § 3) adquire aqui proporções ainda mais avassaladoras do que quando enunciada por Debord na década de 1960, e se transforma em ferramenta do totalitarismo de Estado.

Uma outra questão tomada pelos críticos como preocupante e ameaçadora à ideia de democracia é o fato de que o funcionamento dos algoritmos é absolutamente secreto; as empresas que os criam, bem como os órgãos governamentais que se utilizam deles para fins de vigilância, não são obrigados a expor aos consumidores ou cidadãos quais os dados selecionados e de que modo são montados os perfis nos quais se encaixarão (Pasquale; O’Neil) —o

que fez com que fossem caracterizados por Pasquale como “caixas-pretas”. Enquanto o número de *papers* que descrevem novos algoritmos, desde a década de 1990, cresceu exponencialmente —chegando em 2015 a cerca de quatro mil—, aqueles que se propunham a analisar o comportamento de algoritmos já existentes não chegou nem a quinhentos no mesmo período (Pierro). Ao mesmo tempo, leis crescentemente agressivas protegem o mundo do comércio e da gestão da vida pública, cuja opacidade constitui um “espelho de uma única via” (Pasquale). O autor salienta que a tecnologia dos algoritmos tem contribuído para que as fronteiras entre mercado e Estado se tornem cada vez mais fluidas, concentrando o poder nas mãos dos poucos que ocupam os altos escalões de companhias e governos e administram os programas de recolhimento e manipulação de informação.

Mas não foi somente no campo do *marketing* em que houve trabalhos colaborativos entre política e negócios. Pasquale situa no período posterior ao 11 de Setembro o endurecimento de políticas que pretendiam aliar mercado e Estado no intuito de melhorar o sistema de vigilância e conseguir prever com maior acurácia possíveis ataques terroristas. O situacionista britânico T. J. Clark analisa o próprio ataque terrorista ao World Trade Center como estratégia política que pretendia atacar o principal centro de operações do espetáculo se utilizando, contudo, do próprio espetáculo —uma espécie de vingança contra o centro detentor das mais avançadas tecnologias espetaculares, mas que, apesar disso, não se furtou de usar dos próprios mecanismos do espetáculo para se realizar. Se destruí-las não causa grande impacto na organização social capitalista contra a qual investem, ao menos abala profundamente a imagem mais poderosa da principal potência econômica do mundo, o que significa ferir um dos símbolos mais pujantes da ideologia do consumo típica do espetáculo difuso— a imagem do estilo de vida estadunidense, propagandeada como o mais desejável para o mundo todo por meio da exportação de bens culturais. Transformar em imagem reproduzível o momento da destruição do World Trade Center —a própria imagem ideal do poderio financeiro do país do consumo— é fazer antipropaganda daquele que é o detentor das principais empresas de propaganda do mundo, e o gesto espetacular de macular essa “visão” (Clark 319) trouxe modificações severas em sua vida social. Atentar contra essa imagem, segundo Clark, é perceber que “o controle da imagem é atualmente a chave do poder social” (315), e que arruinar o “poder-imagem” do capitalismo é

“derrotar sua instrumentalidade social ou seu poder sobre a imaginação do consumo” (314), atitude que é capaz de influenciar todas as gerações posteriores. Com efeito, a imagem da queda das torres gêmeas — conhecida por quase todo o mundo — simboliza, hoje, um reordenamento político e cultural dos Estados Unidos: tanto o “ressurgimento do imperialismo, tendo como *slogans* as palavras ‘modernidade’ e ‘democracia’”, quanto a Guerra ao Terror, o segredo de Estado, “uma segunda forma autoritária de governo” (316) que gerou, justamente, o enrijecimento de todo o aparato de vigilância estatal e seu desenvolvimento em direção ao meio virtual que começava a se tornar popular.

Para isso, estabeleceu-se o que se chamou de ambiente de compartilhamento de informações, com diversos centros de fusão em que se pretendia recolher e compartilhar dados relacionados a “ameaças”, “aliando monitoramento público e privado das vidas individuais em dossiês digitais unificados” (Pasquale 45).⁹ As fontes de suprimento desses dossiês proviham da justiça criminal, da saúde pública, do pagamento de impostos, dos serviços de correio, de *data brokers*, de gravações de câmeras de segurança, de movimentações de cartões de crédito etc., permitindo que o governo conseguisse colecionar uma gama gigantesca de dados antes inacessíveis e agora disponíveis a partir da coleta desregulada feita pela indústria privada. Isso acabou tornando obsoleta a distinção entre *inteligência* —trabalho antecipado de recolhimento de informação com o objetivo de prevenir ameaças de inimigos externos à segurança nacional— e *investigação* —que é feita a partir do momento em que se possui alguma evidência de crime—, fazendo com que qualquer um possa ser observado mesmo sem apresentar comportamento tido como suspeito. Segundo o autor, foi com a ajuda desses centros de fusão que foi possível à polícia desocupar os campos do *Occupy Wall Street*, por exemplo. Nas revelações de Edward Snowden por ocasião dos vazamentos de dados da *National Security Agency* (NSA), gigantes do Vale do Silício figuravam como fornecedoras de dados aos aparatos de vigilância estatais — entre elas, o Facebook. Essas companhias de internet possuem uma capacidade de coletar informações pessoais nunca antes atingidas pela polícia, e estão disponíveis para negociá-las caso haja demanda (Pasquale). Nesse sentido, “o sigilo é assimilado como uma estratégia de negócio, mas

9 Tradução minha. No original: “[...] they are beginning to unite the public and private monitoring of individual lives into unified digital dossiers”.

isso devasta nossa habilidade de entender o mundo social que o Vale do Silício está criando” (Pasquale 66).¹⁰

O segredo em torno dos algoritmos, portanto, afeta o que aparece diante de nós na tela e boa parte dos navegantes ainda permanece inconsciente disso. Até 2013, 62% dos usuários do Facebook não sabia que a empresa manipulava o *feed* de notícias, acreditando que o sistema compartilhava instantaneamente todos os *posts* de seus amigos (O’Neil). Em 2012, o Facebook passou a oferecer aos usuários a oportunidade de postagem de conteúdo pago como forma de impulsioná-lo e aumentar seu alcance, inserindo ainda mais um fator nas regras de visibilidade da linha do tempo e tornando-se um “fazedor de reinos para ‘provedores de conteúdo digital’” (Pasquale 71). Isso gerou, à época, alguma revolta entre os usuários gratuitos: como o algoritmo da plataforma é obscuro, não se sabe quais os critérios que organizam o *ranking* dos conteúdos, e a empresa parecia estar forçando a aderir à ideia do post patrocinado. Com as ferramentas de busca, o mesmo acontece: o fato de não sabermos de que modo funciona o algoritmo do Google, por exemplo —que também deixou de fazer uma separação estrita entre conteúdo pago e não pago—, faz com que fiquemos cegos e desconfiados com relação a quais *sites* ele coloca no topo de sua lista, pois a qualidade do conteúdo e o interesse do usuário deixaram de ser sua prioridade no momento em que seus fundadores decidiram monetizá-lo via *marketing*, conscientes de que isso faria com que a ferramenta se afastasse das demandas dos consumidores em direção às exigências da publicidade. Assim, a gratuidade do uso se paga com nossa ignorância com relação aos modelos e com nossos próprios dados, e “o sigilo corporativo se expande na mesma medida em que a privacidade dos seres humanos se contrai” (Pasquale 26). Em 2015, a propaganda baseada em *big data* já gerava uma receita anual em torno de USD\$ 150 bilhões em atividade econômica (Pasquale). O segredo dos algoritmos revela aquele totalitarismo de mercado mencionado por Debord em seu Prefácio à 4ª edição italiana: o espetáculo já não promete nada e já não tenta convencer de que “o que aparece é bom, o que é bom aparece”, mas diz simplesmente “é assim” (161).

Um outro ponto importante levantado pelos críticos a ser considerado é que os algoritmos reforçam preconceitos e desigualdades sociais, punindo

10 Tradução minha. No original: “The secrecy is understandable as a business strategy, but it devastates our ability to understand the social world Silicon Valley is creating”.

os pobres e as categorias oprimidas e deixando ilesos os privilegiados e as classes abastadas. Isso fica claro na análise que O’Neil realiza de um programa algorítmico de prevenção a crimes utilizado por parte da polícia dos Estados Unidos, o PredPol. Seu objetivo é mapear os locais e horários mais propensos a infrações e delitos para, assim, aumentar as rondas em determinadas vizinhanças e evitar que aconteçam. O problema é que os *inputs* selecionados para criar o modelo estão já baseados em crenças e práticas policiais discriminatórias e duvidosas, o que acaba transformando o algoritmo num *looping* confirmatório e aprofundador da desigualdade: campanhas de “tolerância zero” fazem vigilância pesada sobre crimes leves, que são mais facilmente mapeados e tendem a ocorrer com maior regularidade do que assassinatos, estupros e assaltos, e acabam saturando os modelos com faltas de pouca relevância; a proporção de negros e latinos que sofrem batidas policiais ou estão nas cadeias, em boa parte detidos por pressupostos racistas, faz com que o algoritmo realize previsões de que esses grupos apresentam maiores riscos; amigos de indivíduos que já cometeram algum delito também possuiriam “mais chances” de se tornarem criminosos, e assim por diante. No fim das contas, o que se pratica é a criminalização da pobreza e o policiamento ostensivo e por vezes violento de áreas vulneráveis e com apoio estatal mínimo, tornando-as responsáveis por sua própria condição. Trabalhando assim, os algoritmos “definem sua própria realidade e fazem uso dela para justificar seus resultados” (O’Neil 7)¹¹ e, em vez de perseguir a verdade, fabricam uma verdade de aparência imparcial baseada em pontuações já assentadas em desigualdades e injustiça. O mesmo acontece com pessoas endividadas, que encontram mais dificuldades para achar empregos por conta de modelos de pontuação de crédito utilizados por empregadores que associam endividamento a falta de competência.

As discriminações, desigualdades e injustiças incorporadas pelos algoritmos são tomadas com resignação impotente pelos profissionais do Vale do Silício: a resposta recebida por Pasquale ao discutir a necessidade de princípios básicos de neutralidade em ferramentas de busca foi “mas não é possível *codificar* isso [a neutralidade], então não pode ser feito” (Pasquale 196).¹² Assume-se, a partir disso, aquilo que o professor de Direito chamou de

11 Tradução minha. No original: “They [the weapons of math destruction, i. e. the algorithms] define their own reality and use it to justify their results”.

12 Tradução minha. No original: “[...] but we can’t *code* it, so it can’t be done”.

“tecnolibertarianismo” —a ideia de que, num mundo guiado pela constante inovação técnica a serviço da maximização dos lucros e dos investimentos do capital especulativo (cuja preocupação é a expansão em escala e velocidade), aquilo que não pode ser codificado eficientemente em termos algorítmicos simplesmente não faz parte das regras internas do crescimento tecnológico que hoje dominam e se impõem sobre o corpo social. É basicamente dizer que, agora, quem dita as normas do funcionamento do uso social da internet é a própria internet, e os gestores da tecnologia são incapazes de influenciar sua lógica, que apenas reflete o jogo de forças social, político e econômico —ela é inalterável e automática, e seu desempenho sempre foi assim e sempre será. É exatamente o mesmo “movimento autônomo do não vivo” (Debord, *A sociedade* § 2) diagnosticado por Debord como característico da sociedade do espetáculo: um sujeito automático movido a acúmulo de capital, já completamente independente da base social que o criou, e que reserva a esta a posição passiva de espectadora. Isso é tanto verdade para as mentes humanas por trás dos algoritmos quanto para aquelas que assistem a eles através das telas.

O eu e o código

Cheney-Lippold ilustra seu argumento de que há uma camada de sentido do eu contemporâneo feita exclusivamente de dados que inserimos ou deixamos na rede —nosso “eu digital”— comentando um vídeo de recrutamento elaborado pela Microsoft que se inicia da seguinte maneira: “Dentro de cada um de nós há um código. Um código que representa não o que nós somos, mas quem podemos nos tornar. É o nosso potencial”.¹³ Segundo o crítico, esse vídeo é emblemático da condição social atual porque

celebra de modo transparente um mundo onde o lucro corporativo caminha de mãos dadas com a tecnologia digital, que caminha de mãos dadas com a globalização capitalista, que caminha de mãos dadas com a colonização do nosso futuro por alguma metáfora neoliberal superintensa de código.¹⁴(251)

13 Tradução minha. No original: “inside us all there is a code. A code that represents not what we are but who we might become. It is our potential” (“Microsoft”).

14 Tradução minha. No original: “Microsoft’s ‘Potential’ recruiting video is wonderful because it so transparently celebrates a word where corporate profit goes hand in hand

Os algoritmos seriam as ferramentas capazes de liberar tal potencial ao coletar esse código e transformá-lo em material lucrativo, fazendo com que já não haja “fora” da fábrica —visto que a relação entre capital e trabalho transbordou para a vida social e o indivíduo não é mercadoria apenas enquanto fonte de mais-valia; ele é também mercadoria enquanto produtor de dados pessoais que espalha entre redes sociais, e-mails, buscas no Google e no YouTube, passagens por *sites e blogs*, jogos on-line e testes ingênuos de personalidade— e “o requisito para tal mercantilização é o revés da privacidade” (Cheney-Lippold 257).

Visto por essa ótica, nosso “eu digital” consiste num agregado de dados que formam o que Cheney-Lippold chamou de identidade algorítmica, algo que passa muito longe da individualidade corpórea que somos na “vida real” e que escapa ao nosso entendimento: somos “trabalhador não confiável”, “jovem lésbica de esquerda de humor irritadiço”, “negro potencialmente criminoso”, etiquetas um tanto distantes da identificação voluntária que fazemos de nós mesmos —ou que pensamos fazer ao construir um perfil no Facebook ou no Instagram. Ser “mulher” ou “homem”, “de esquerda” ou “de direita” na rede, de acordo com o crítico, significa estar classificado numa categoria de *marketing* que proporcionará ganhos a quem classifica, e não importa se as classificações condizem de fato com o seu eu verdadeiro, mas, sim, se a etiqueta o transformará ou não num item lucrativo por meio do *microtargeting*. Esses estereótipos de performances específicas são o que Cheney-Lippold denomina de tipos mensuráveis, ou seja, perfis algorítmicos ajustáveis conforme produzimos mais dados e que adicionam uma camada a mais de identidade a quem somos feita exclusivamente para fins comerciais. Na medida em que cada uma dessas camadas transborda sobre a outra, “qualquer separação conceitual entre a vida como dados e a vida como propriamente vida” (Cheney-Lippold 11)¹⁵ transforma-se em tarefa nada simples.

Apesar de intensificada com o surgimento de *big data*, essa revolução publicitária, segundo o crítico, já acontece desde a década de 1970, quando

with digital technology, which goes hand in hand with capitalist globalization, which goes hand in hand with the colonization of our own futures by some super-intense neoliberal metaphor of code”.

15 Tradução minha. No original: “This collapse subsequently disallows any clean conceptual separation between life as data and life as life”.

empresas de marketing alteraram seu foco das pesquisas demográficas para a formação de tipos industriais psicográficos inseridos no que ficou conhecido como Vals (*Values and Lifestyles*). A ideia de possuir um “estilo de vida” — gostos, comportamentos e interesses personalizados que fugiam a classificações demográficas tradicionais — foi uma invenção criada pelo próprio mercado como forma de otimizar e direcionar propaganda, tornando-a mais eficiente (Farrell); hoje, ela é assumida individualmente como marca pessoal e construída voluntariamente a partir de perfis das redes sociais, em práticas de *lifestreaming* e em modos de interação que tentam expressar à “comunidade” de usuários o que cada um considera como atitudes e comportamentos exemplares: a internet efetivamente democratizou a posição da vedete — o “vívido aparente”, retomando Debord (*A sociedade* § 60) —, antes restrita a celebridades televisivas e figuras políticas.¹⁶ Quanto mais dados se produz no Facebook, mais interações se gera na plataforma; quanto mais interações, maior a “visibilidade algorítmica” no *feed* de notícias dos amigos; e quanto maior a visibilidade, mais viciante se torna a rede social, e mais tempo se gasta ali produzindo dados. O efeito colateral de tamanha visibilidade, segundo Cheney-Lippold, é o fim da privacidade — efeito banalizado e mesmo celebrado por empresários da estatura de Mark Zuckerberg, que chegou a declarar que “privacidade deixou de ser uma norma social” (citado em Johnson).

Evgeny Morozov, estudioso bielorrusso das implicações políticas e sociais do desenvolvimento tecnológico e digital, aponta o quão mais fácil e barato se tornou a vigilância estatal a partir do uso massivo das redes sociais, e comenta, irônico, que a KGB adoraria saber que você possui um perfil no Facebook. O que antes se fazia às custas de uma enorme força-tarefa — instalação secreta de grampos, perseguições e escutas de dissidentes revezadas dias e noites por um corpo de oficiais separados por times — pode ser feito agora de modo automatizado, filtrado e muito mais rápido. Tecnologias

16 As vedetes consistem em figuras humanizadas criadas pelo espetáculo, representantes dos “tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade”, que são modelos universais de identificação cuja função é concentrar em si todas as possibilidades de realização individual e de felicidade no interior do modo de produção e, assim, forçar uma assimilação de cada sujeito à ordem dominante. Debord aponta que podem ser tanto personalidades políticas quanto personagens que simbolizam bens de consumo específicos, as quais são uma espécie de antropomorfização da mercadoria que “encarnam o resultado inacessível do *trabalho* social” (Debord, *A sociedade* § 60).

de reconhecimento facial de alta lucratividade, adquiridas pela Google e pelo Facebook, são capazes de escanear em poucas horas uma quantidade imensa de fotos não só de usuários, mas também de amigos de usuários.¹⁷ Morozov sentencia: “no passado, a KGB recorria à tortura para descobrir ligações entre os ativistas; hoje, eles precisariam simplesmente entrar no Facebook” (Morozov 156).¹⁸ Segundo o autor, o monitoramento das mídias sociais é ainda mais efetivo do que o de ferramentas de busca, pois a quantidade e a minúcia de dados possíveis de se coletar é muito maior: não só o rastreamento de movimentos e interesses individuais, como também previsão de tendências sociais de largo alcance na vida pública.

A hipótese apresentada pela etnógrafa do Vale do Silício Alice Marwick para o fenômeno da baixa da privacidade enquanto valor social no mundo contemporâneo é de que a exibição de detalhes da vida pessoal deve ser encarada mais como um ato de publicidade e autopromoção do que como violação da privacidade. *Lifestreamers*,¹⁹ segundo ela, possuem uma concepção bastante sofisticada sobre o que convém ou não ser compartilhado on-line; ela chama de eu editado —ou autoquantificação— esse perfil digital criado a partir de ferramentas tomadas emprestadas do *marketing*, cuja seleção de conteúdos é calculada de modos a construir uma espécie de *self-branding* que mostrará para a audiência apenas o que há de melhor ou mais positivo de cada indivíduo. Boa parte do *lifestreaming* é realizada com fins de automonitoramento —o próprio indivíduo interessado em observar sua evolução em algum aspecto, tal como a criação dos filhos, emagrecer ou ganhar massa muscular: nesse sentido, a prática funciona, ao mesmo tempo, como exibição de si e autoenamoramento, um “espelho

17 Tecnologia parecida de reconhecimento facial a partir da instalação de câmeras em locais públicos é utilizada pelo governo chinês, que possui o sistema de vigilância mais avançado do mundo e que recentemente despertou a curiosidade de parlamentares recém-eleitos no Brasil, do mesmo partido do presidente Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal), os quais demonstraram interesse em importar o método com a justificativa de melhorar a segurança pública e prender criminosos e suspeitos (Rebello).

18 Tradução minha. No original: “In the past, the KGB resorted to torture to learn of connections between activists; today, they simply need to get on Facebook”.

19 A autora define *lifestreaming* como “o compartilhamento contínuo de informações pessoais com uma audiência online, a criação de um retrato digital das ações e pensamentos de uma pessoa” (Marwick 208). Tradução minha. No original: “Lifestreaming is the ongoing sharing of personal information to a networked audience, the creation of a digital portrait of one’s actions and thoughts”, exercício hoje praticamente universalizado entre usuários das mídias sociais.

de diversões” que visa dar relevo a determinados aspectos da vida pessoal, enquanto mantém outros na obscuridade.

O panóptico venal de Zuckerberg

Para os fins deste trabalho, restrinjamo-nos, então, ao exame da rede social mais poderosa dos dias atuais, que acredito ser suficiente para se ter uma boa ideia do *modus operandi* do *marketing* e da vigilância generalizados na internet: o Facebook. Sua política de privacidade é tão agressiva que suscita polêmicas no meio virtual, muitas delas sobre desrespeito a direitos humanos básicos. Foi o Facebook o principal veiculador daquilo que José van Dijck chamou de ideologia do compartilhamento: a ideia de que absolutamente todos os dados e hábitos pessoais de navegantes da rede podem e devem ser compartilhados com o público geral —e isso inclui não só amigos e demais pessoas físicas, mas também (e principalmente) pessoas jurídicas, isto é, empresas que sobrevivem da negociação desse material no interior da indústria da publicidade. Segundo a pesquisadora, o compartilhamento de tais informações pessoais imbuí-se de dois sentidos, os quais servem aos interesses dos dois polos da interação por meio das mesmas ferramentas: postagens de fotos, atualizações de *status*, listas de preferências e gostos, conversas por *chat*, indicações de amigos, etc., são úteis ao usuário para manter contato com pessoas distantes e expressar vínculos de identidade e coletividade, o que colabora para o acúmulo de capital social (ou aquilo que van Dijck nomeou de *connectedness*); mas são, ao mesmo tempo, mercadorias valiosas para serem vendidas a terceiros e gerarem receitas bilionárias aos proprietários da empresa (vantagem comercial designada por *connectivity*).

As primeiras tentativas de convênios comerciais de Mark Zuckerberg por meio da plataforma Beacon, ainda em 2007, revelaram-se frustradas: as intenções financeiras da companhia eram *explícitas demais* e, àquela época, ainda soavam obscenas aos usuários, que a rejeitaram em bloco. Com isso, a empresa percebeu que deveria ser mais sutil na manifestação de seus interesses e criou, em 2010, sua mais poderosa ferramenta —o botão de “*like*”. A partir daí, todos os outros sites que o adotaram prestam continência ao Facebook, e cada navegante que o aciona de qualquer endereço virtual transfere suas preferências para a base de dados da empresa, possui

ele uma conta na rede social ou não (Van Dijck).²⁰ Conforme nos diz van Dijck, tal ferramenta foi um marco cultural importante para as gerações do começo do século XXI, pois impôs modificações profundas às normas sociais de privacidade e assinalou a aceitação mais ou menos voluntária, no universo on-line, da prática do compartilhamento de dados pessoais com corporações publicitárias.²¹

Uma segunda ferramenta que sinalizou o peso maior da empresa aos fins de *connectivity* em relação aos de *connectedness* foi a *Timeline*, ou linha do tempo, implementada em 2011. Van Dijck aponta como essa modificação na interface do Facebook marcou a passagem da organização do conteúdo da rede social do formato de *database* —espécie de arquivo aleatório de memórias pessoais— para uma ideia mais uniforme de *narrativa* —com todo o material organizado cronologicamente, tal como uma revista biográfica que coloca o usuário como protagonista, o que facilitou o controle dos dados e potencializou o funcionamento e ajuste dos algoritmos. Simultaneamente, o Facebook lançou o *Page Insight Data*, equipamento que permitia a marqueteiros medir em tempo real o efeito de suas propagandas na linha do tempo dos usuários, o que lhes possibilitava testar diferentes estratégias e realizar manutenções a fim de torná-las mais rentáveis. A organização de sua interface no formato de narrativa provocou alterações na própria estética das propagandas on-line, que passaram a explorar a ideia de testemunhos pessoais sobre experiências com determinados produtos a partir de histórias patrocinadas, as quais são quase 50% mais efetivas como estratégia de *marketing* do que o simples direcionamento otimizado de publicidade. De outro lado, grandes multinacionais, tais como a Coca-Cola e a BMW, têm usado usuários influentes e bem-relacionados no Facebook para promover suas marcas entre seus amigos, apostando no jargão publicitário da recomendação de confiança.

20 Segundo a pesquisadora, só nos três primeiros meses após a introdução do botão de “like” pelo Facebook, mais de 350 mil *sites* o instalaram em suas próprias interfaces.

21 Avançando um pouco mais dentro da mesma lógica da “ideologia do compartilhamento”, há também o estratagema do *frictionless sharing*, que faz com que atividades realizadas em outros *sites* “parceiros” que se beneficiam da amplitude do Facebook —como, por exemplo, Spotify, *sites* de jogos como Candy Crush ou serviços de pagamento— sejam compartilhadas com o mínimo de esforço e cliques na plataforma da rede social, o que torna esses dados disponíveis a ambas as partes (Van Dijck).

Desde 2012, o Facebook vem assinando diversos contratos com *data brokers*, grandes empresas de coleta de dados cujos lucros se dão a partir da compra e venda de informações pessoais de usuários da rede, *on-line* e *off-line*, para empresas que as utilizam basicamente para fins de *target marketing*.²² Esses dados são reunidos e classificados em grupos de afinidades que levam em conta não só comportamentos de navegação (por quais sites você passou, o tipo de música que ouve, o que você compra ou pretende comprar ou as séries que você baixa), mas também informações de seus hábitos cotidianos, as lojas em que você esteve ou mesmo com quem você esteve. Pacotes dessas informações que contêm detalhes embaraçosos da vida pessoal dos usuários são vendidos sem que se possa ter muito controle sobre isso: não é uma operação simples optar por retirar seus dados do banco coletor (Van Dijck) e, muitas vezes, exigem-se apresentação de documentos, pagamento de taxas e até elaboração de um requerimento por escrito a ser entregue em mãos do responsável por esse setor da empresa (Dixon; Angwin).

Não há garantias de que seu nome não seja novamente capturado e armazenado enquanto se navega despreziosamente pela rede, e a política de privacidade é renovada com bastante rapidez, sem que os usuários sejam notificados ou consultados sobre as modificações das cláusulas com as quais, infelizmente, já concordaram há anos (Opsahl). Uma cláusula de “modificação unilateral” nos termos de serviço é aceita mecanicamente pelos ingressantes à rede social, o que permite com que a empresa possa alterar tranquilamente o acordo firmado no momento da inscrição sem precisar comunicar seus usuários. Por conta disso, muitas das promessas feitas pelo Facebook foram e são quebradas constantemente, e a empresa é pegada omitindo ou mentindo sobre a forma como manipula os dados de seus usuários com alguma frequência. O Facebook já prometeu, por exemplo, que não compartilharia esses dados pessoais com empresas de publicidade, compromisso que soa risível ante os lucrativos saltos de monetização pelos quais a companhia passou nos últimos anos justamente devido a parcerias com o *marketing* digital. Além disso, as próprias ferramentas de privacidade fornecidas pela plataforma são enganosas: escolher compartilhar seus dados com “apenas amigos” não os protege de serem compartilhados com terceiros mediados

22 Estima-se que, até 2020, o Facebook poderá ser responsável por 10% de toda a receita global de publicidade (Pasquale).

pelos seus próprios amigos; e mesmo se se opta por deletar ou desativar uma conta, o acesso às suas fotos e vídeos permanece liberado (Pasquale).

O Facebook é capaz de fornecer a localização exata de seus usuários através da conexão do *smartphone*, assim como saber quais lugares eles frequentam, qual a sua renda e quantos cartões de crédito possuem —inclusive, em 2014, o Facebook fechou um acordo de dois anos com a MasterCard que permitia que a empresa tivesse acesso aos seus hábitos virtuais, no intuito de vendê-los a bancos e dirigir o fluxo de vendas on-line (Head). Em 2018, devido à recente crise pela qual a empresa passou por conta do vazamento de dados de seus usuários e da veiculação de notícias falsas (voltaremos a isso mais à frente), o Facebook pediu a vários bancos estadunidenses que compartilhassem informações de seus clientes, com vistas a construir convênios que o tornassem apto a oferecer serviços como consultas de saldo, alertas de fraudes e transações com cartão e, desse modo, renovar suas fontes de rentabilidade, o que fez com que suas ações subissem 4,5% no começo de agosto de 2018 depois de brusca queda de 19% no mês anterior, considerada “a maior queda diária no valor de mercado de uma empresa na história das Bolsas americanas” (Reuters).

Não só os dados dos usuários são expostos e se tornam disponíveis para compra, mas de todos os seus conhecidos que tenham ou não uma conta no Facebook: a empresa cria “perfis fantasmas” para pessoas que não possuem um *login* e passa a ser possível tagueá-las nas fotos postadas nas quais seu rosto aparece (Marwick; Virani). O Facebook consegue deduzir “likes” dos usuários por meio de associações baseadas em seu padrão de comportamento on-line (quais “likes” eles já deram e o que já postaram) e usar seu perfil pessoal para fins de propaganda, sugerindo sites e marcas de produtos para seus amigos dos quais o botão de “like” nunca foi clicado (Van Dijck; Wing Kosner); grande parte dessa propaganda é dispersa e dificilmente localizável pelos donos dos perfis. Ainda a partir de seus “likes” —e também da sua rede de amizades—, o Facebook é capaz de inferir com bastante acurácia informações íntimas que podem colocar a própria segurança dos usuários em risco, como orientação sexual, religião, tendências políticas, estabilidade emocional e uso de drogas (Morozov; Van Dijck; Pasquale; Cheney-Lippold; O’Neil; Halliday). Sequer o conteúdo das mensagens pessoais enviadas *inbox* estão isentas de monitoramento (Seppala). O banco de dados do Facebook não contém somente as informações disponibilizadas nos perfis

dos usuários, como idade, gênero, emprego, status do relacionamento ou gostos e interesses diversos, mas também coisas inimagináveis, como a composição interna e o tamanho da área de suas casas, a marca e o modelo de seus carros (e onde provavelmente comprarão seu próximo carro, bem como quanto gastarão), o tipo de empresa na qual trabalham, quais remédios consomem e a quais programas de TV assistem, quanto tempo passam em casa, com qual frequência e por que motivo viajam etc. (Dewey). Se você é um usuário assíduo da rede social, ferramentas criadas pelo Facebook podem deduzir seu ciclo de sono e dizer aos seus amigos com alguma precisão quando você está dormindo ou acordado (McFarland). Alguns algoritmos são capazes de deduzir sua saúde mental através da atualização do seu status e até mesmo através da leitura de suas expressões faciais nas fotos postadas, inferindo se você está deprimido ou é psicótico (Reynolds).

O Facebook pode ainda, através de gatilhos desconhecidos ditos por seus usuários (do tipo “Ok, Google”, mas mais imprevisíveis e involuntários), ativar o microfone dos *smartphones* de seus usuários e escutar o que estão dizendo ou ouvindo, no intuito de identificar músicas ou programas de TV que estejam sendo apreciados off-line e coletar ainda mais informações sobre seus interesses (Hill); ele também pode espioná-los pela câmera de seus aparelhos eletrônicos com o propósito de saber se aquilo que estão olhando na tela lhes proporciona sensações agradáveis ou desagradáveis: alguns algoritmos de reconhecimento facial conseguem identificar se o espectador está sorrindo (e, nesse caso, o Facebook saberá que tipo de imagem ou informação lhe apetece e os fará aparecer com maior frequência) ou se ele desviou o olhar em sinal de intolerância ou desaprovação (e então aquele conteúdo repulsivo não mais será exibido aos seus olhos). Não por acaso, a empresa, considerada “o maior repositório de fotos do planeta” (Cheney-Lippold 14), adquiriu, em 2012, a tecnologia de reconhecimento facial da companhia Face.com, capaz de interpretar expressões faciais com alguma acurácia.

Até mesmo a raça de seus usuários o Facebook é capaz de inferir, fundamentando-se em páginas frequentadas, escolhas musicais e outras especificidades, das quais deriva uma categoria denominada de afinidade étnica —bastante questionável em se tratando de ética virtual (Newitz). Não é preciso sequer clicar nas páginas, imagens ou notícias para que suas preferências sejam registradas no banco de dados do Facebook; é possível

monitorar os movimentos do cursor do *mouse* e saber por onde ele passeou enquanto o usuário visita *sites*, às vezes de forma desinteressada e sem grandes objetivos (Johnston). Experimentos secretos que incitam modificações no humor dos usuários são realizados sem qualquer consentimento direto através de um *software* linguístico cujo *input* é um inventário de palavras-chave e expressões tidas como positivas ou negativas, a partir do qual se procede à análise de comentários postados pouco tempo depois da visualização de determinadas notícias, no intento de testar a possibilidade de um “contágio emocional” que se dê por meio da rede social. Uma pesquisa desse tipo foi realizada em 2012 a partir de uma amostra de cerca de 700 mil perfis analisados involuntariamente que tiveram seus *feeds* de notícias manipulados; a conclusão a que se chegou foi que a remoção de conteúdo positivo da linha do tempo dos usuários acarreta em atualizações mais negativas de sua parte, enquanto excluir postagens de cunho negativo gera atualizações positivas, o que demonstra que “estados emocionais podem ser transferidos aos outros via contágio emocional, levando as pessoas a experienciarem as mesmas emoções sem estarem conscientes disso” (citado em O’neil 184).²³ Além desta, pesquisas com adolescentes emocionalmente vulneráveis (com problemas de autoestima, distúrbios alimentares, depressão etc.) são gerenciadas e os resultados são vendidos para companhias de *marketing*, que os transformarão num público-alvo para o direcionamento de propaganda (Whigham).

O poder de interferência dessas manipulações realizadas pela tela na vida real, como se pode deduzir, é imenso. Modificações sutis nos algoritmos que controlam o que vemos na linha do tempo —e que, no caso do Facebook, são pensados de modos a gerar a maior margem de lucro possível— podem interferir nos resultados políticos de um país e moldá-los de acordo com as demandas das empresas que os gerenciam, o que faz sentido se se considera que tais companhias de tecnologia dependem das políticas governamentais para sua regulamentação e taxaço. O que antes era realizado por meio do *lobby* pode agora ser feito por meio do direcionamento do comportamento político dos usuários. Durante as eleições estadunidenses de 2010 e 2012, o Facebook lançou uma ferramenta chamada *voter megaphone*, com o intuito de incentivar seus usuários a compartilharem, na rede, declarações de que

23 Tradução minha. No original: “Emotional states can be transferred to others... leading people to experience the same emotions without their awareness”.

votaram e, assim, induzir ao dever civil também seus amigos, baseado em estudos que apontavam que tais práticas cívicas são realizadas menos por satisfação pessoal do que por julgamento social. Com isso, conduziram experimentos sobre como diferentes postagens influenciavam o comportamento dos eleitores numa escala nunca antes vista, além de terem recolhido informações políticas de milhões de cidadãos dos Estados Unidos. Perceberam que a ferramenta aumentou em 340 mil o número de votantes nas eleições, número capaz de mudar o resultado das urnas de diversos estados (O’Neil).

O Facebook também enviou mensagens nos *feeds* de notícias de um grupo de usuários com fotos de amigos selecionados aleatoriamente que haviam clicado no botão “*I voted*” para compará-los a outro grupo que não havia recebido nenhuma mensagem no intuito de testar a influência da propaganda amiga no encorajamento ao voto, e percebeu que 20% daqueles do primeiro grupo também apertaram o botão, contra 18% do segundo grupo. Numa população votante de 61 milhões, uma diferença de dois pontos percentuais pode fazer uma enorme diferença nos resultados. A partir da manipulação do *feed* de notícias de pessoas politicamente engajadas —mostrando mais compartilhamentos de notícias por amigos do que vídeos fofos—, o Facebook pôde observar que houve aumento de três pontos percentuais no número de votantes nesse grupo, de 64 para 67%. Tais experimentos são realizados por meio de algoritmos que controlam o que vemos e o que não vemos na tela, e cujo processamento nos é completamente opaco e inacessível, passando falsa impressão de neutralidade —como se não houvesse indivíduos reais envolvidos na sua concepção, sendo um processo inteiramente automatizado (O’Neil).

Como se vê, o Facebook é uma gigantesca máquina de sugestão e indução mimética, de proporções globalmente massivas, e sabe disso. A recente modificação de sua declaração de princípios —de “tornar o mundo mais aberto e conectado” para “dar às pessoas o poder de construir comunidades e deixar o mundo mais próximo” (Lanchester)²⁴— é emblemática do modo como a empresa está interessada em se constituir em criadouro de redes de amigos organizadas em grandes comunidades virtuais e ligados basicamente pelo desejo voyeurista de se observarem. Fazer com que a sua linha do tempo se pareça cada vez mais com você —através de algoritmos que optam por mostrar só as postagens dos seus amigos que deduzem que você gostaria

24 Também em: Cabette Fabio; e The New York Times, “Como a direção”.

de ver—, além de gerar uma sensação prazerosa de pertencimento e de autoconfirmação, torna mais fácil observar de que maneira se dá o contágio entre os pares, criando imensas “bolhas” de convivência que possuem pouco ou nenhum diálogo entre si. O Facebook descobriu, por exemplo, que amigos que se comunicam com frequência possuem mais chances de clicar na mesma propaganda (O’Neil). Esse tipo de informação é precioso quando se trata de *marketing* direcionado, político ou não, pois faz com que seja possível deduzir comportamentos a partir de dados de terceiros com quem se mantém uma relação de amizade virtual.

A ideia difundida pela plataforma de publicidade da rede social, o Facebook Ads, de que “uma recomendação de confiança é o Santo Graal da publicidade” (Lanchester) pode se alastrar para muito além de um clique num anúncio de um produto sugerido pelo “*like*” de um amigo; uma seleção acurada de postagens e compartilhamentos dos amigos “certos”, guiada pela pretensa impessoalidade algorítmica da máquina, pode redirecionar os rumos de eleições ao bel-prazer dos interesses lucrativos da companhia —aí se nota com clareza a junção simbiótica entre mercado e Estado que se encontra no cerne da definição de espetacular integrado.

Todo esse rastreamento e manipulação na rede fizeram com que o Facebook faturasse USD\$ 8 bilhões no ano de 2015, formando, junto com a Google, um “duopólio” de centralização do *marketing* (Ingram).²⁵ Os porta-vozes do Facebook alegam, quando questionados sobre a idoneidade de sua política de privacidade, que os dados são vendidos a terceiros de forma anônima, de modo que a classificação por grupos de afinidade se dá sem discriminação das identidades pessoais dos usuários.

O eleitor como consumidor

Para expandir ainda mais seu público, o Facebook planeja um projeto de drones movidos à luz solar que levem conexão para áreas remotas do planeta —meta ambiciosa de conquista de territórios, assim disputando

25 A reportagem aponta ainda que a Google e o Facebook juntos foram responsáveis por 99% da diferença, entre o terceiro quadrimestre de 2016 e o mesmo período de 2015, na arrecadação total com receita de publicidade: de um montante de USD\$ 2,9 bilhões de aumento da receita se comparada ao ano anterior, apenas USD\$ 40 milhões (1%) se deram como colaboração de outras empresas virtuais.

com a Google a hegemonia sobre regiões ainda em vias de colonização pelos impérios do Vale do Silício. Polêmicas eleitorais recentes que envolveram a empresa, no entanto, trouxeram desconfiança generalizada com relação à empresa, fazendo com que o Facebook perdesse certa dose de credibilidade do próprio mercado no caminho do crescimento e da monetização que chegou a reduzir o valor de suas ações durante alguns eventos de 2018. Falhas de segurança na sua plataforma fizeram com que a Cambridge Analytica, empresa londrina de consultoria política e pesquisa do consumidor, contratada pela campanha do atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em 2016, obtivesse de maneira ilícita acesso aos dados pessoais de mais de 80 milhões de usuários com o intuito de fazer *marketing* político. Parlamentares europeus e estadunidenses cobraram explicações, alegando que a empresa havia feito vista grossa para o problema e se eximido de tomar medidas mais rígidas de proteção à privacidade dos usuários, bem como de informá-los do inconveniente. Um aplicativo inserido na plataforma pela consultoria foi baixado por cerca de 270 mil pessoas, o que proporcionou também acesso às informações de seus amigos (Folha de São Paulo, “Europa”). Além disso, o Facebook se envolveu num escândalo de veiculação de *fake news* que favoreceriam a candidatura de Trump nas mesmas eleições, tendo recebido muito dinheiro em anúncios de uma companhia russa ligada ao Kremlin que atuava espalhando desinformação em apoio ao republicano.²⁶ Tais crises trouxeram previsões preocupantes para o futuro dos negócios da empresa durante o ano de 2018, como aumento dos custos com tecnologia de privacidade e diminuição do valor de seus papéis em Wall Street, debandada de usuários e abandono de investidores, fatos que causariam grande impacto em seu faturamento anual com publicidade. Apesar desses problemas, a empresa bateu recorde de lucro para o último trimestre de 2018, contabilizado em usd\$ 6,8 bilhões, e cresceu sua receita em 30%, passando de usd\$ 12,97 bilhões para usd\$ 16,91 bilhões (Soprano).

26 Ver: Cabette; Roberts; e Shane e Mazzetti. Depois disso, o Facebook instalou em sua plataforma uma ferramenta de checagem de notícias falsas. Contudo, pesquisas realizadas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em parceria com as universidades Emory e da Carolina do Norte durante a campanha presidencial no Brasil em 2018 revelaram que o impacto de tais ferramentas na crença das pessoas em notícias falsas é de muito pouco alcance ou mesmo nulo (Linhares). É uma forte evidência da “mentira sem contestação” diagnosticada por Debord como sendo um dos aspectos principais do espetacular integrado.

O método da Cambridge Analytica é denominado *Ocean*, em referência às iniciais dos modelos psicológicos traçados pela empresa de consultoria que formam perfis estatísticos dos potenciais eleitores: *openness* (mede a abertura de alguém a novas experiências), *conscientiousness* (nível de consciência), *extroversion* (extroversão), *agreeableness* (amabilidade) e *neuroticism* (instabilidade emocional). Segundo O’Neil, tal estratégia de *microtargeting* político é a mesma utilizada por empresas como o Facebook, a Amazon e a Netflix, por exemplo, para direcionar propaganda customizada de seus produtos aos clientes com maior potencial de adquiri-los. Nesse sentido, o eleitor é tratado como consumidor, e a lógica por trás do método é mostrar a ele uma aproximação do que ele gostaria de ver baseada nos dados por ele fornecidos —a ideia de maximizar os lucros é importada pelo *marketing* político como forma de captar votos. Cada usuário vale maior ou menor investimento da propaganda a depender do nível de oscilação e de aderência à sugestão que se deduz de seu perfil. Assim, como pontua O’Neil,

podemos pensar no público votante da mesma forma que se pensa no mercado financeiro. Com o fluxo de informação, os valores sobem ou caem, assim como os investimentos [...] e cada campanha deve decidir se e como investir em nós.²⁷ (O’Neil 192)

Vale aquilo que o jornalista John Lanchester sentenciou sobre o uso das redes sociais: “se o produto for de graça, você é que é o produto”.

Modificações recentes no algoritmo da rede social passaram a priorizar no *feed* de notícias postagens de amigos e parentes em detrimento de páginas jornalísticas e vídeos, fazendo com que o Facebook despencasse como fonte de acesso a *sites* de jornalismo, função que dominou entre os anos de 2015 e 2017, quando estava acima do Google (Sá). A notícia veio depois das revelações das implicações da rede social nas eleições estadunidenses e, segundo Mark Zuckerberg, visou aumentar as “interações significativas” dos usuários e diminuir o “conteúdo passivo”, aquele que exige que o usuário apenas leia ou assista. Além disso, segundo o diretor de pesquisa da empresa, o Facebook deve estar comprometido com o “bem-estar” dos

27 Tradução minha. No original: “we can think of the voting public very much as we think of financial markets. With the flow of information, values rise and fall, as do investments [...] and each campaign must decide if and how to invest in us”.

seus usuários e deseja que se sintam bem depois de usá-lo —isso depois dos experimentos de manipulação de sua linha do tempo que provaram que os conteúdos mostrados provocam alterações de humor. A mudança, no entanto, fez com que suas ações caíssem e afetou, em maior proporção, os *sites* de jornalismo profissional do que os de *fake news*: estudos do *site* eslovaco Denník N mostraram que as interações nos primeiros caíram 52% nos Estados Unidos, enquanto nos segundos a queda foi de 27% (The New York Times, “Facebook”). Assim, o Facebook vai se parecendo cada vez mais com uma espécie de *site* de fofoca e boataria de amplíssimo alcance, fechado em suas bolhas interativas de alta sugestibilidade, o que demonstra o aspecto arcaico e obscurantista por trás de sua tecnologia algorítmica —e revela, mais uma vez e de maneira cristalina, a famigerada dialética do Esclarecimento.²⁸

No Brasil, os dilemas éticos que envolvem o Facebook e a monetização da vida política se apresentaram muito parecidos com aqueles pelos quais a empresa passou nas eleições dos Estados Unidos. Modificações legais outorgadas pela recente reforma política passaram a permitir propaganda eleitoral paga no Facebook e atraíram a Cambridge Analytica, que abriu uma filial no país e trabalhou em campanhas de políticos durante 2018. A atuação da empresa de consultoria na rede social é eficiente justamente pela quantidade de informações pessoais dos usuários que ela abriga —o que permite um *microtargeting* cirúrgico a partir de perfis de eleitores bastante elaborados—, além do grande alcance que as postagens podem atingir através da ferramenta de impulsionamento patrocinado (Rossi e Marreiro; Flores; Rodrigues). O contágio que se dá pelo Facebook foi de grande auxílio a empresas de propagação de conteúdo falso desde 2016, as quais se utilizaram da rede social para criar páginas de cunho político que geraram milhões de engajamentos —segundo pesquisa do Buzzfeed brasileiro, as dez notícias falsas mais compartilhadas no Facebook sobre a Lava-Jato superaram em número de interações as dez notícias verdadeiras mais compartilhadas sobre o tema (Aragão; Victor). Em 2018, o Facebook (e também o Twitter e o WhatsApp) foi solicitado a responder a perguntas do Tribunal Superior Eleitoral sobre a contratação de impulsionamento de conteúdos em favor do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, pelo

28 Véase Theodor Adorno e Max Horkheimer, especialmente o capítulo 1, quando os autores tratam da conversão do esclarecimento em mito.

empresário Luciano Hang, dono da Havan, que não entrou na prestação de contas do candidato (Folha de São Paulo, “Twitter”). Além disso, uma investigação da BBC Brasil revelou que centenas de perfis falsos foram criados e mantidos por empresas de publicidade eleitoral desde 2012 e estiveram em atuação durante as eleições presidenciais brasileiras de 2018, mesclando, em suas postagens, comentários cotidianos e declarações de apoio a candidatos que dessem a impressão da espontaneidade da vida de uma pessoa real: são os chamados ciborgues (Gagnani), mistura de seres humanos com robôs —uma evolução dos *bots*, autômatos que geram mensagens automáticas instantâneas a partir de gatilhos específicos produzidos durante interações verbais nas redes sociais.²⁹

A amplitude do alcance das *fake news* nas eleições brasileiras foi notificada por pesquisa comissionada pela organização Avaaz, que detectou que mais de 98% dos eleitores de Bolsonaro foram expostos a pelo menos uma notícia falsa durante a campanha eleitoral, e quase 90% acreditaram que os boatos eram verdade. Dentre eles, 74% de seus eleitores acreditaram em histórias sobre fraudes nas urnas, 83% acreditaram que o candidato da oposição Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT), implementou um “kit gay” nas escolas públicas quando foi ministro da educação, e 74% acreditaram ter ele defendido pedofilia e incesto em um livro, fenômeno que fez a Organização dos Estados Americanos (OEA) afirmar que o uso massivo de *fake news* com o objetivo de manipular os resultados das eleições por meio das redes no Brasil “talvez não tenha precedentes” (Pasquini). A pesquisa analisou o Facebook e o Twitter e salientou o papel central dessas mídias como auxiliadoras da veiculação de informações falsas. O fato de essas informações terem circulado em grau pandêmico entre os eleitores —mais do que notícias da imprensa séria, dominando a cena jornalística eleitoral— deve ser levado em conta ao se tentar compreender o motivo da crença em histórias tão descabidas.

29 Próximo ao segundo turno das eleições presidenciais brasileiras de 2018, a coluna #Hashtag do jornal *Folha de S. Paulo* escreveu reportagem em que ironizava a provável ação de *bots* pró-Bolsonaro em comentários a duas publicações —uma trazia como manchete “Joalheria quer competir com obras de arte pelo bolso dos super-ricos” e a outra “Clássico botequeiro, bolovo ganha releituras de chefs paulistanos”. Segundo a reportagem, a semelhança entre as palavras Bolsonaro, bolso e bolovo —salgado frito de segunda categoria recheado com carne moída e um ovo cozido inteiro— foi suficiente para ativar as ofensivas automáticas dos robôs e provocar piadas entre os assinantes do jornal (Camillo).

Elas são análogas à “mentira estatal” comentada por Debord por ocasião do sequestro e assassinato do ex-primeiro ministro italiano Aldo Moro pelo grupo radical Brigadas Vermelhas, em 1978. Conforme nos conta o situacionista, a versão oficial dos fatos — que escondeu a negligência estatal e o consciente sacrifício de Moro no intuito de demonstrar força e soberania sobre o grupo armado — era pouco verossímil, mas foi universalmente aceita por todos os comentaristas: “sua intenção não era convencer, mas ser a única exposta na vitrine para, em seguida, ser esquecida, como um mau livro” (Debord, Prefácio 153).

O tumulto do Facebook que envolveu a Cambridge Analytica deixou a empresa sob escrutínio mais rígido por autoridades regulatórias e fez com que um quarto de seus usuários nos Estados Unidos deletasse o aplicativo de seus celulares em 2018, muito embora o número de perfis tenha se mantido estável (Soprana, “Um quarto”). A companhia foi acusada em detalhada reportagem do *New York Times* de negligenciar e omitir sua interferência nas eleições norte-americanas através dos escândalos dos *hackers* russos e do compartilhamento de dados pessoais dos usuários com os marqueteiros da campanha de Trump — alegando ser apenas uma plataforma de conteúdos, e não uma editora —, além de ter organizado um *lobby* para evitar com que fosse obrigada a revelar os compradores de anúncios políticos do *site* (The New York Times, “Como a direção”). A revelação gerou críticas de agências de publicidade que são suas anunciantes e intensificou a pressão para que Mark Zuckerberg deixasse a presidência da empresa (The New York Times, “Após reportagem” e “Zuckerberg”).

Descobriu-se, em junho de 2018, que a empresa compartilhava dados de seus usuários e de seus amigos, sem seu consentimento explícito, com cerca de sessenta fabricantes de eletrônicos há uma década — entre elas a Microsoft, Samsung, Amazon, Apple e BlackBerry. O Facebook nega irregularidades e alega que tais compartilhamentos são compatíveis com suas normas de privacidade, sendo regidos por contratos que, teoricamente, limitam o uso indevido dessas informações por terceiros (The New York Times, “Facebook cede”). Durante os últimos anos, todas essas polêmicas ficaram na mira da mídia, que tem denunciado a falta de limites dos negócios da rede social por trás do discurso da “missão social” de tornar o mundo mais conectado e de criar comunidades, e fizeram com que ela fechasse o ano de 2018 com recuo de 25% em suas ações (Gallagher; Soprana, “Do”).

A empresa tem feito esforços para reverter a má impressão com que marcou a opinião pública e o mercado no último período e lançou um programa de prevenção ao suicídio, baseado em algoritmos que vasculham *posts*, comentários e vídeos dos usuários em busca de indicações de risco suicida. A postura do Facebook como agente de saúde pública, no entanto, gera preocupação e desconfiança por conta das questões éticas em que se envolveu e pode causar perseguições e danos desnecessários a indivíduos que não apresentam risco (Singer). Já no começo do ano de 2019, Mark Zuckerberg escreveu à *Folha de S. Paulo* reafirmando seu compromisso em “ajudar as pessoas a compartilhar e se conectar mais, porque o objetivo de nosso serviço é ajudar as pessoas a manter contato com a família, os amigos e as comunidades”, bem como de dar voz a todos, e declarou que o Facebook não vende dados das pessoas, mantendo-os sob seu controle e apenas coletando “algumas informações” para melhorar os anúncios que elas veem na plataforma —o que, segundo o presidente da empresa, é uma demanda dos próprios usuários (Zuckerberg).

O Facebook, sob essa perspectiva, não é apenas um local de socialização virtual, mas uma forma fácil e atrativa de coletar informações pessoais e transformá-las em lucros. As mesmas técnicas de rastreamento estatais denunciadas pelo ex-técnico estadunidense da NSA Edward Snowden em 2013 —cuja revelação gerou um escândalo mundial e sua expatriação dos Estados Unidos— são usadas de forma mais ou menos escrachada por empresas que perceberam que a atenção é a mais nova matéria a ser explorada economicamente. O evento, apontado por Snowden, de que não é preciso ser considerado um suspeito para ter cada detalhe de sua vida espionado em nome de uma pretensa segurança e prevenção contra-ataques terroristas (“Leia”), parece ter perdido a importância na vida virtual proporcionada pelo Facebook.

Considerações finais

No prefácio à edição italiana de seu principal livro, de 1979, Guy Debord faz a seguinte declaração:

[P]osso me gabar de ser um raro exemplo contemporâneo de alguém que escreveu sem ser imediatamente desmentido pelos acontecimentos. [...] Não

duvido que a confirmação encontrada por todas as minhas teses continue até o fim do século, e além dele. (Debord, Prefácio 152)

O que chama a atenção no gênio obstinado e irreverente do líder situacionista francês —para além, é claro, da falta de modéstia— é o caráter desconcertantemente profético de suas teses e fragmentos e sua aguçada sensibilidade para perceber, nos resíduos de seu tempo histórico, tendências que se tornaram incontornáveis em quaisquer discussões sobre o funcionamento da política e do mercado nesse início de século. Aquilo que, à primeira vista, poderia parecer fruto de uma mente desiludida e paranoica, beirando a teorias da conspiração —um mosaico de fatos dispersos que reunia golpes de Estado, assassinatos, queda de ministérios e serviços secretos—, no fim das contas, “não exagerou nada” (Debord, Prefácio 12), como assegurou o autor numa advertência da edição francesa de 1992. Aí, ele realiza uma pequena correção à tese 105, quando, discutindo o “capitalismo de Estado” da União Soviética, afirmou que sua “ideologia revolucionária” totalitária e mentirosa não havia sido capaz de alterar a dinâmica econômica mundial; na nova formulação, escrita 25 anos depois, “a prática unificada do espetacular integrado ‘transformou economicamente o mundo, *ao mesmo tempo que* ‘transformou policialmente a percepção’” (10).

Pode-se dizer, portanto, que as conclusões a que chegou este trabalho não passam de confirmações de muitas das intuições de Debord, presentes em seu pensamento desde a década de 1960 até o final dos anos 1980, quando derivou de sua precoce teoria da sociedade do espetáculo —isto é, da ideia da forma-mercadoria como núcleo em torno do qual se organizam todas as expressões vitais da sociedade moderna, “a despeito das barreiras protecionistas ideológico-policiais de qualquer espetáculo local com pretensões autárquicas” (*A sociedade* § 58)— também potentes observações sobre a estrutura do poder político. Destaco, primeiramente, a erosão dos princípios democráticos e sua substituição por um totalitarismo estatal-econômico que submete a gestão orgânica da vida pública ao funcionamento fantasmagórico dos modelos algorítmicos elaborados com fins de maximização dos lucros —quase uma “ditadura da propaganda” *stricto sensu*, sendo a alma de toda propaganda sua qualidade deformadora e caricata. A discussão pública e o convencimento dão lugar a um regime do monopólio da visibilidade, em que ganha não quem aparece mais ou melhor, mas quem tenta ser o único

visível, eliminando a concorrência. Em segundo lugar, nota-se a subtração do direito de privacidade de um lado e, de outro, o segredo como uma das mais poderosas armas do *marketing*, político ou não. Por fim, vai se tornando cada vez mais evidente a efetivação do espetáculo como “inversão concreta da vida” (Debord, *A sociedade* § 2), como imagem que substitui “tudo o que era vivido diretamente” (Debord, *A sociedade* § 1), sendo a vida real gradualmente controlada ou suprimida por sua representação, que transforma “a verdade [em] um momento do que é falso” (Debord, *A sociedade* § 9). Nesse movimento, não só “em toda parte o artificial tende a substituir o autêntico” (Debord, “Comentários” 207), como “chega-se a refazer o verdadeiro, quando possível, para fazer com que ele se pareça com a falsificação” (206). Nesse sentido, tanto a hegemonização do tempo livre pela capenga interação nas redes sociais, simulacro de modo de socialização por detrás do qual se esconde o objetivo implícito da geração de lucros para o mercado do *marketing*, quanto a ascensão da mentira —ou, para usar o vocabulário da moda, as *fake news*— como ferramenta que interfere efetivamente nos resultados das eleições e nas escolhas governamentais, dão provas de que os principais problemas por que passa a acumulação de capital no século XXI teimam em não desenganar o polêmico *outsider* francês. O conceito de espetáculo demonstra, mais de 50 anos depois, sua atualidade como forma crítica de apreensão da realidade do capitalismo global contemporâneo; se Guy Debord falhou em sua tentativa de propor uma via emancipatória à humanidade por meio da proposta estética situacionista, ao menos seu diagnóstico de época se mantém vivo e continua a nos fornecer ferramentas de reflexão, enquanto teóricos, para ensaiar novas formas de vislumbrar saídas ao estado de servidão em que ainda se encontra a sociedade moderna.

Referências

- Adorno, Theodor, e Marx Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- Angwin, Julia. “Facebook Doesn’t Tell Users Everything It Really Knows About Them”. *ProPublica*. 27 de dezembro de 2016. Web. 20 de agosto de 2017.
- Aquino, João Emiliano Fortaleza de. “Espectáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord”. *Kriterion*, vol. 48, n. 115, 2007, pp. 167-182.

- Aragão, Alexandre. “Notícias falsas da Lava Jato foram mais compartilhadas que verdadeiras”. *BuzzFeedNews*. 22 de novembro de 2016. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*. V. III. Traduzido por José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- . “Paris, Capital do século XIX”. *Walter Benjamin*. Editado e traduzido por Flávio Kothe, São Paulo, Ática, 1985.
- Cabette Fábio, André. “As críticas de um ex-executivo do Facebook à rede social”. *Nexo*. 12 de dezembro de 2017. Web. 25 de janeiro de 2019.
- Camillo, Mateus. “Folha publica palavras ‘bolso’ e ‘bolovo’ no Twitter e respostas sugerem ação de robôs pró-Bolsonaro”. *Folha de S. Paulo*. 24 de outubro de 2018. Web. 29 de maio de 2019.
- Cheney-Lippold, John. *We Are Data: Algorithms and the Making of our Digital Selves*. New York, New York University Press, 2017.
- Clark, Thimoty J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organizado por Sônia Salzstein e traduzido por Vera Pereira, São Paulo, CosacNaify, 2007.
- Corrêa, E. “Guy Debord e a Internacional Situacionista: crítica unitária da economia política e da cultura”. *Revista Angelus Novus*, vol. 9, n. 14, 2018, pp. 99-115.
- Crary, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Traduzido por Nuno Quintas, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- . “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. Debord.
- . Prefácio à 4ª edição italiana. Debord.
- Dewey, Caitlin. “98 Personal Data Points that Facebook Uses to Target Ads to You”. *The Washington Post*. 19 de agosto de 2016. Web. 21 de agosto del 2019.
- Dixon, Pam. “Congressional Testimony: What Information Do Data Brokers Have on Consumers?”. *World Privacy Forum*. 15 de dezembro de 2013. Web. 20 de agosto de 2017.
- Farrell, James J. *One Nation Under Goods: Malls and the Seductions of American Shopping*. Washington, Smithsonian Books, 2003.
- Flores, Paulo. “O que a Cambridge Analytica, que ajudou a eleger Trump, quer fazer no Brasil”. *Nexo*. 08 de dezembro de 2017. Web. 27 de janeiro de 2019.

- Folha de São Paulo. “Europa e EUA cobram do Facebook esclarecimentos sobre suposto uso ilegal de dados”. *Folha de São Paulo*. 20 de março de 2018. Web. 25 de janeiro de 2019.
- . “Twitter, Facebook e WhatsApp não respondem principais perguntas sobre seu papel na eleição brasileira”. *Folha de São Paulo*. 13 de novembro de 2018. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Gallagher, Dan. “Para Facebook, negócios sempre foram mais importantes do que ideais”. *Folha de São Paulo*. 11 de dezembro de 2018. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Gragnani, Juliana. “Exclusivo: investigação revela exército de perfis falsos usados para influenciar eleições no Brasil”. *BBC*. 8 de dezembro de 2017. Web. 1 de janeiro de 2019.
- Griffin, Andrew. “Facebook Manipulated Users’ moods in secret experiment”. *Independent*. 29 de junho de 2014. Web. 21 de agosto de 2019.
- Halliday, Josh. “Facebook Users Unwittingly Revealing Intimate Secrets, Study Finds”. *The Guardian*. 11 de março de 2019. Web. 21 de agosto de 2017.
- Head, Beverley. “MasterCard to Access Facebook User Data”. *The Age*. 06 de outubro de 2014. Web. 20 de agosto de 2017.
- Hetherington, Kevin. *Capitalism’s Eye: Cultural Spaces of the Commodity*. New York, Routledge, 2008.
- Hill, Kashmir. “Facebook Wants To Listen In On What You’re Doing”. *Forbes*. 22 de maio de 2014. Web. 21 de agosto de 2019.
- Ingram, Mathew. “How Google and Facebook Have Taken Over the Digital Ad Industry”. *Fortune*. 4 de janeiro de 2017. Web. 21 de agosto de 2019.
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Traduzido por Iraci D. Poleti, Petrópolis, Vozes, 1999.
- . “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos? ”. *EXIT!*, Traduzido por Fernando R. de Moraes Barros, n. 8., 2011, s. p. Web. 2 de setembro de 2019.
- Johnson, Bobbie. “Privacy No Longer a Social Norm, Says Facebook Founder”. *The Guardian*. 11 de janeiro de 2010. Web. 31 de janeiro de 2019.
- Johnston, Casey. “Facebook May Start Logging Your Cursor Movements”. *Ars Technica*. 30 de novembro de 2013. Web. 21 de agosto de 2019.
- Kurz, R. Prefácio à edição brasileira. Jappe, *Guy*, pp. 5-8.
- Lanchester, John. “Você é o produto. Mark Zuckerberg e a colonização das redes pelo Facebook”. *Piauí*, núm. 132, 2017. Web. 25 de janeiro de 2019.

- “Leia íntegra da carta de Snowden ao Brasil”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Clara Allaláin. 17 de dezembro de 2013. Web. 23 de agosto de 2017.
- Linhares, Carolina. “Desmentir não abala crença em *fake news*, aponta estudo”. *Folha de São Paulo*. 22 de outubro de 2019. Web. 26 de janeiro de 2019.
- Lukács, György. *História e consciência de classe*. Traduzido por Rodnei Nascimento, São Paulo, Martins Fontes, 2012.
- McFarland, Matt. “Why a Privacy Advocate Made it Easy to Track When Your Facebook Friends Sleep”. *The Washington Post*. 24 de fevereiro de 2016. Web. 20 de agosto de 2019.
- Marwick, Alice E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven, Yale University Press, 2013.
- “Microsoft Potential (Inside Us All, There Is A Code...)”. *YouTube*, carregado por Geoff Wilson, 5 de março de 2011. Web. 30 de janeiro de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=y5sdQp49dKo>.
- Morozov, Evgeny. *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. New York, Public Affairs, 2011.
- Newitz, Annalee. “Facebook’s Ad Platform Now Guesses at Your Race Based on Your Behavior”. *Ars Technica*. 18 de março de 2016. Web. 21 de agosto de 2019.
- O’Neil, Cathy. *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. New York, Broadway Books, 2017.
- Opsahl, Kurt. “Facebook’s Eroding Privacy Policy: A Timeline”. *Electronic Frontier Foundation*. 28 de abril de 2010. Web. 20 de agosto de 2017.
- Pasquale, Frank. *The Black Box Society: The Secret Algorithms that Control Money and Information*. Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Pasquini, Patrícia. “90% dos eleitores de Bolsonaro acreditaram em *fake news*, diz estudo”. *Folha de São Paulo*. 2 de novembro de 2018. Web. 1 de fevereiro de 2019.
- Pierro, Bruno de. “O mundo mediado por algoritmos”. *Pesquisa Fapesp*, vol. 19, n. 266, 2018, pp. 18-25.
- Postone, Moish. “O trabalho e a lógica da abstração”. Entrevistado por Timothy Brennan. Traduzido por Nuno Miguel Cardoso Machado. *EXIT!*. Web. 17 de junho de 2018.
- Rebello, Aiuri. “Bancada do PSL vai à China conhecer sistema que reconhece rosto de cidadãos”. *Folha de São Paulo*. 16 de janeiro de 2019. Web. 31 de janeiro de 2019.

- Reuters. “Facebook pede a bancos nos EUA que compartilhem dados de clientes, diz jornal”. *Folha de São Paulo*. 6 de agosto de 2018. Web. 24 de janeiro de 2019.
- Reynolds, Emily. “What Could Facebook Target Next? Our Mental Hhealth Ddata” *The Guardian*. 1 de novembro de 2016. Web. 21 de agosto de 2019.
- Roberts, Rachael. “Donald Trump Attacks Hillary Clinton and ‘Fake News’ Amid Probe into Russian-Bought Facebook Ads”. *Independent*. 22 de outubro de 2017. Web. 26 de janeiro de 2019.
- Rodrigues, Artur. “Pacotes para candidatos na web vão de robôs a WhatsApp para milhões”. *Folha de São Paulo*. 9 de setembro de 2018. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Rossi, Marina, e Flávia Marreiro. “O marqueteiro brasileiro que importou o método da campanha de Trump para usar em 2018”. *El País – Brasil*. 15 de outubro de 2017. Web. 27 de janeiro de 2019.
- “Roubadas pelo WhatsApp! Pesquisa Mostra que Eleições Brasileiras foram ‘inundadas’ por Fake News”. *AVAAZ*. 31 de outubro de 2018. Web. 1 de fevereiro de 2019.
- Sá, Nelson de. “Facebook despenca como fonte de acesso a sites de jornalismo”. *Folha de São Paulo*. 16 de dezembro de 2017. Web. 26 de janeiro de 2019.
- Seppala, Timothy J. “Facebook Facing Class-Action Lawsuit Over Unauthorized Message Scanning”. *Engadget*. 25 de dezembro de 2014. Web. 20 de agosto de 2019.
- Shane, Scott, e Mark Mazzetti. “The Plot to Subvert an Election. Unraveling the Russia Story So Far” *The New York Times*. 20 de setembro de 2018. Web. 26 de janeiro de 2019.
- Sharma Shubham. “WhatsApp Has Beaten Facebook in Terms of Popularity, Says Report”. *NewsBytes*. 17 de janeiro de 2019. Web. 31 de janeiro de 2019.
- Singer, Natasha. “Facebook detecta risco de suicídio e ganha papel complexo de saúde pública”. *Folha de São Paulo*. 7 de janeiro de 2019. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Soprana, Paula. “Do us\$ 1 tri a escândalos, big techs têm ano de altos e baixos”. *Folha de S. Paulo*. 1 de janeiro de 2019. Web. 27 de janeiro de 2019.
- . “Em ano de crise de reputação, Facebook ganha usuários e lucro bate recorde”. *Folha de S. Paulo*. 30 de janeiro de 2019. Web. 31 de janeiro de 2019.
- . “Um quarto dos usuários do Facebook deletou o aplicativo nos EUA”. *Folha de São Paulo*. 07 de setembro de 2018. Web. 26 de janeiro de 2019.

- Souza Cruz, Bruna, e Rodrigo Trindade. “WhatsApp tira o posto do Facebook e é o aplicativo mais popular”. *Tilt*. 17 de janeiro de 2019. Web. 31 de janeiro 2019.
- Striphas, Ted. “Algorithmic Culture”. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 18, n. 4-5, 2015, pp. 395-412.
- The New York Times. “Após reportagem do NYT, agências de publicidade criticam Facebook”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Folha de São Paulo. 16 de novembro 2018. Web. 27 de janeiro de 2019.
- . “Como a direção do Facebook ignorou e minimizou alertas de escândalos”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Clara Allain. 15 de novembro de 2018. Web. 25 de janeiro de 2019.
- . “Facebook cede dados de usuários a fabricantes de eletrônicos”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Folha de São Paulo. 4 de junho de 2018. Web. 26 de janeiro de 2019.
- . “Facebook vai dar menos destaque para conteúdo jornalístico e vídeos”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Folha de São Paulo. 12 de janeiro de 2018. Web. 26 de janeiro de 2019.
- . “Zuckerberg diz que não deixará comando do conselho do Facebook após nova polêmica”. *Folha de São Paulo*. Traduzido por Paulo Migliacci. 16 de novembro de 2018. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Valente, Jonas. “Brasil é 5º país em ranking de uso diário de celulares no mundo”. *EBC*. 18 de janeiro de 2019. Web. 29 de maio de 2019.
- Van Dijck, José. *The Culture of Connectivity: a Critical History of Social Media*. New York, Oxford University Press, 2013.
- Victor, Fabio. “Como funciona a engrenagem das notícias falsas no Brasil”. *Folha de São Paulo*. 19 de fevereiro de 2017. Web. 27 de janeiro de 2019.
- Virani, Salim. “Get Your Loved Ones off Facebook”. *Salim Virani’s Blog*. 29 de janeiro de 2019. Web. 20 de agosto de 2017.
- Whigham, Nick. “Leaked document reveals Facebook conducted research to target emotionally vulnerable and insecure youth”. *News.co.au*. 1 de maio de 2017. Web. 21 de agosto de 2019.
- Wing Kosner, Anthony. “Facebook Is Recycling Your Likes to Promote Stories You’ve Never Seen to All Your Friends”. *Forbes*. 21 de janeiro de 2013. Web. 20 de agosto de 2017.
- Zuckerberg, Mark. “Um olhar sobre o modelo de negócio do Facebook”. *Folha de São Paulo*. 24 de janeiro de 2019. Web. 27 de janeiro de 2019.

Sobre a autora

Mariana Toledo Borges es estudiante del Doctorado en Teoría e Historia Literaria de la Universidade Estadual de Campinas (Campinas, Brasil). Máster en Sociología por el Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la misma universidad, donde desarrolló investigación acerca de los aportes de Guy Debord y Sigmund Freud para una interpretación de la subjetividad en el capitalismo contemporáneo, teniendo en cuenta el concepto de inconsciencia presente en la principal obra del situacionista francés, *La sociedad del espectáculo* (1967). En su tesis, defendió que la perversión es la forma de economía libidinal dominante de la actualidad, e investigó sus efectos y despliegues en entornos de intenso exhibicionismo visual e imagético, tales como el centro comercial y las redes sociales, además del modo cómo esta economía se presenta hoy, como sólida fuente de generación de lucros. Actualmente, realiza investigación sobre el concepto de tragedia brasileña presente en la dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A lírica de guerra na poética de Manoel de Barros

Paulo Eduardo Benites de Moraes

Universidade Federal de Rondônia, Rondônia, Brasil

paulo.moraes@unir.br

Josemar de Campos Maciel

Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, Brasil

maciel50334@yahoo.com.br

A poesia de guerra pode ser considerada um gênero autêntico da primeira metade do século xx, como afirma Murilo Marcondes de Moura. *Face Imóvel*, obra publicada em 1942, de Manoel de Barros, pode ser lida diante de uma tradição oriunda da poesia de guerra. Nesse sentido, é uma obra que enfrenta a história dialogando, especialmente, com os poetas que produziram nas décadas de 1940 e 1950. Destaca-se, no diálogo com a tradição, uma aproximação às poéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em suas obras consideradas mais engajadas, e Carlos Drummond de Andrade, em *A rosa do povo*, de 1945.

Palavras-chave: lírica de guerra; Manoel de Barros; poesia brasileira; tradição.

Cómo citar este artículo (MLA): Benites de Moraes, Paulo Eduardo, e Josemar de Campos Maciel. "A lírica de guerra na poética de Manoel de Barros". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 1, 2020, págs. 179-194.

Artículo original. Recibido: 14/01/19; aceptado: 14/05/19. Publicado en línea: 01/01/20.



La lírica de guerra en la poética de Manoel de Barros

La poesía de guerra puede considerarse un género auténtico de la primera mitad del siglo xx, como afirma Murilo Marcondes de Moura. *Face Imóvel*, obra publicada en el 1942, de Manoel de Barros, puede leerse ante una tradición oriunda de la poesía de guerra. En este sentido, es una obra que se enfrenta a la historia dialogando, en especial, con los poetas que produjeron en la década del 1940 y 1950. Se destaca, en el diálogo con la tradición, una aproximación a las poéticas de Mário de Andrade y Oswald de Andrade, en sus obras consideradas más comprometidas, y Carlos Drummond de Andrade, en *A rosa do povo* (*La rosa del pueblo*), de 1945.

Palabras clave: lírica de guerra; Manoel de Barros; poesía brasileña; tradición.

War Poetry in the Poetics of Manoel de Barros

As Murilo Marcondes de Moura states, war poetry can be considered an authentic genre of the first half of the 20th century. Manoel de Barros' *Face Imóvel*, published in 1942, can be read within the tradition deriving from war poetry. In this sense, it is a work that confronts history by entering into dialogue with poets writing between 1940 and 1950. In this dialogue with tradition, his approach to the poetics of Mario de Andrade and Oswald de Andrade, in their most socially engaged works, and of Carlos Drummond de Andrade, in *A rosa do povo* (1945) stands out.

Keywords: war poetry; Manoel de Barros; Brazilian poetry; tradition.

Notas introdutórias

FACE IMÓVEL É UMA OBRA distante esteticamente das outras obras de Manoel de Barros. O próprio poeta não atribui valor de destaque à obra: “*Face imóvel*, editado pela Século xx, do Rio, é meio engajado na política. Eu não gosto deste livro” (citado em Ricciardi 99).

Para Miguel Sanches Neto, “há uma desvalorização do homem particular que pode ser facilmente explicada. Num momento de guerra em que a espécie humana corria perigo, o poeta dirige seu olhar, de maneira não-individualizada, para ela” (12). Com isso, os diálogos, os erros criativos, as inovações linguísticas passam por uma sensível mudança estética, apresentada por uma obra conflituosa transpassada por um discurso hermético. Aliás, Sérgio Milliet, que estudou a fundo a poesia construída nesse contexto, explica que o hermetismo acontece porque

o poeta se isola em códigos misteriosos, incompreensíveis para o comum dos homens, por se ver fora de seu tempo: no mundo hostil ao poeta, no mundo que dispensa o poeta, que atenta para sua eficiência, a máquina, a demagogia, a guerra, a padronização, que fazer senão escolher-se, isolar-se, evadir-se. (Milliet 138)

O hermetismo na poesia de guerra é conhecido. Até protege o poetante. No caso de Edmond Jabès, por exemplo, escreve, em 1963, o *Livro das interrogações* (*Le livre des questions*) e o dedica “àqueles, enfim, cujo caminho de tinta e de sangue passa através dos vocábulos e atravessa os homens...”. E “[e] u grito, eu grito, Yukel. Nós somos a inocência do grito!” (Jabès 8). Há uma tensão entre o querer loucamente ser ouvido como um grito, e a tentativa de esconder-se para preservar-se, como um caminho de sangue-tinta, como um corpo de papel. Jabès enfatiza a soleira, a impermanência de uma diáspora que configura a alma como estrangeira e a literatura como uma configuração desse estranhamento em uma “economia da diferença” (citado em Mole 54).

Nesse sentido, *Face imóvel* ocupa um lugar de desconforto estético dentro do conjunto da obra de Manoel de Barros e insere-se numa tradição bastante peculiar da poesia brasileira. Dessa maneira, nossa proposta de leitura é anotar de que modo a guerra atravessa os poemas de *Face imóvel*. Uma vez

que se trata de uma obra tão díspar em relação às grandes linhas de força da poética de Manoel de Barros, buscaremos mostrar como a guerra passa a ser elemento integrante dos poemas e como ela é construída esteticamente.

A lírica de guerra na poesia brasileira moderna

Murilo Marcondes de Moura, em seu trabalho sobre Murilo Mendes, realiza um estudo sobre o poema “Janela do Caos”, do livro *Poesia liberdade*. Nesse trabalho, o crítico nota um princípio norteador para a leitura do poema de Murilo Mendes que denomina de poesia social ou poesia de guerra (Moura 165); o que atualmente tem chamado de lírica de guerra, expressão usada em uma fala sobre a obra *A rosa do povo*, de Drummond, durante o Simpósio Internacional setenta anos de *A rosa do povo*, realizado em 2015, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.¹

Em extensão ao seu trabalho, o professor e crítico publicou, em 2016, *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, no qual faz uma discussão entre a chamada poesia de circunstância e poesia de guerra. Essa discussão tem como núcleo as proposições de Goethe e, após fazer um percurso apresentando-nos as diferenças de toda ordem entre os autores na tentativa de chegar a um consenso entre poesia e circunstância, afirma: “considera-se a melhor poesia de circunstância aquela em que a dimensão mais íntima alcança uma voz forte, em que o lirismo, portanto, se sobressai” (Moura 19).

O ponto que interessa para os efeitos deste texto é tomar a Primeira Guerra Mundial como um acontecimento inaugural do século xx, o que, segundo Moura, engendra “uma crise radical de perspectivas e de linguagens, produzindo uma espécie de obsolescência retórica de modo a exigir formas novas de expressão” (93). Dentro desse contexto, a obra de Manoel de Barros, e outras obras da tradição da poesia brasileira, vale-se da ocorrência desse evento na criação interna da poesia, o que vale dizer que a guerra aparece não só como tema, mas tem impactos nos procedimentos estéticos do processo criativo do poeta.

Além de compreendermos a guerra como um evento inaugural do século xx, como afirmara Marcondes de Moura, a sua relação com a literatura

1 A fala pode ser encontrada na íntegra no YouTube, sob o título “A Rosa do Povo e a poesia brasileira da Segunda Guerra Mundial”, por Murilo Marcondes de Moura.

expande os sentidos possíveis. Entre eles, um que se desdobra para os objetivos deste texto é olhar a guerra como um elemento que interfere no processo de representação artística. O evento de uma guerra, em sua dimensão geológica, biológica, história, psicossocial etc., gera marcas e experiências traumáticas. Nesse sentido, uma das formas para que a literatura se aproprie do tema da guerra e promova o giro representacional é servir-se das marcas traumáticas das experiências catastróficas, simbolizando-as. Vale lembrar, nesse ponto, a proposição do escritor brasileiro Bernardo Carvalho: “a catástrofe costuma trazer em si um problema de representação” (237). Tal frase, presente num conto publicado num projeto que discute a questão da catástrofe e da representação, sob a organização de Márcio Seligmann-Silva, apresenta uma contradição fundamental para a relação da literatura com a guerra: se a condição para a representação é a catástrofe, é a própria catástrofe que promove a dificuldade de representação. Tal ambiguidade já fora posta, por exemplo, por T. Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (29), ou W. Benjamin, em seu ensaio famoso “O narrador”, que aponta para o fim da faculdade de intercambiar experiências.

Diante desse contexto, convém observar como a tradição da poesia brasileira moderna, marcada pela lírica de guerra, se apropria desse evento e o transforma em procedimentos poéticos. Lembremos, em uma primeira visada, Mário de Andrade, em *Lira Paulistana*,² e Oswald de Andrade, em *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* (1942). Constata-se que foi durante os anos iniciais da década de 1940 que a lírica de Mário de Andrade segue em direção aos temas de caráter mais social e político. Sem deixar de lado, diga-se de passagem, a configuração lírica de ruptura adquirida no início do movimento modernista brasileiro.

O crítico João Luiz Lafeté é quem melhor percebe essa perspectiva política mais densa de Mário de Andrade nesse momento. Em um estudo sobre a poética do autor de *Macunaíma*, à luz de um ensaio de Antonio Candido,

2 No arquivo de Mário de Andrade, o dossiê com os manuscritos de *Lira Paulistana* conserva praticamente a totalidade das fases da escritura. Quando faleceu, em 25 de fevereiro de 1945, Mário de Andrade trabalhava nos textos de *Lira Paulistana*. Neste trabalho, utilizamos a obra publicada em *Poesias Completas*, organizada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancora Lopez.

Lafetá constata que *Lira Paulistana* perfila com uma dicção poética de “maneira engajada”, isto é, com “o tema do choque social” (18).

João Luiz Lafetá faz uma leitura crítica de um ensaio de Antonio Candido, escrito em 1942, “O poeta itinerante”, publicado em *O Discurso e a Cidade*, ensaio em que Candido tenta esquematizar “os vários aspectos, várias maneiras e vários temas” (citado em Lafetá 72) da atividade lírica de Mário de Andrade, tendo como base a obra *Poesias*, de 1941.

Ao fazer a leitura crítica da leitura empreendida por Antonio Candido, João Luiz Lafetá chama atenção para o seguinte fato:

[O]lhando o conjunto das Poesias Completas, só nos seria possível acrescentar mais um aspecto, uma maneira e um tema, que àquela altura não se poderia mesmo conhecer porque não eram públicos: o poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O Carro da Miséria, Lira Paulistana e Café*. (7)

Dentro desse contexto dos últimos aspectos mencionados por João Luiz Lafetá, é possível considerar a poética de Mário de Andrade integrante da tradição lírica brasileira de guerra. À luz dessas reflexões introdutórias sobre Mário de Andrade, considere-se a leitura do seguinte poema:

Abre-te boca e proclama
Em plena praça da Sé,
O horror que o nazismo infame
É.

Abre-te boca e certaia,
Sem piedade por ninguém,
Conta os crimes que o estrangeiro
Tem.

Mas exalta as nossas rosas,
Esta primavera louca,
Os ticos-ticos mimosos,
Cala-te boca. (M. Andrade 496)

O que salta, em um primeiro plano do poema, é o jogo antitético que se constrói. Seja pelo encadeamento linguístico, trabalhado no aspecto morfossintático dos termos empregados (abre-te vs cala-te), seja no plano das imagens que são construídas seguindo esse ritmo conflitante (Sé vs Nazismo/crime/rosas).

A contrariedade de ritmos, imagens e tons é uma marca registrada em toda a obra *Lira Paulistana*, que terminará com o célebre poema “A Meditação sobre o Tietê”, escrito entre 30 de novembro de 1944 e 12 de fevereiro de 1945. Mário de Andrade morreu em 25 de fevereiro de 1945, treze dias depois de terminar o poema.³

Na esteira da poética social marioandradina, segue a última fase de Oswald de Andrade, em *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*. Consideremos o seguinte poema:

Alerta
Lá vem o lança-chamas
Pega a garrafa de gasolina
Atira
Eles querem matar todo amor
Corromper o pólo
Estancar a sede que eu tenho doutro ser
Vem de flanco, de lado
Por cima, por trás
Atira
Atira
Resiste
Defende
De pé
De pé
De pé
O futuro será de toda a humanidade
(O. Andrade 207)

3 Informação presente em *Poesia Completa*, organizada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancora Lopez.

De modo bem diverso dos preceitos da *Poesia Pau Brasil*, esse poema de Oswald de Andrade, de 1942, apresenta-se com maior maturidade sentimental. Oposto ao poema-piada do período inicial do Modernismo, agora os versos sedimentam o valor humano. São versos simplificados, curtos, rápidos, porém de uma força contumaz, que acerta o leitor como um tiro. Ao mimetizar uma ação tensa de guerra, percebemos uma voz lírica atordoada, sem saber localizar-se no mundo, veja-se a desorientação dos versos: “Vem de flanco/de lado Por cima, por trás”.

Se, por um lado, os versos perdem, de certo modo, aquele brilho do humor, do sarcasmo e da ironia da fase inicial, por outro, destaca-se a densidade de conteúdo dos versos de “Alerta”. Vemos a configuração de um sujeito que, mesmo desorientado, permanece “De pé”, resiste e tem esperança no futuro da humanidade — ou ao menos afirma que as suas ações possuem uma transcendência simbólica para esse mesmo futuro.

Ao lado da última fase de Mário de Andrade, e ao lado da fase da valorização do ser integral de Oswald, temos a crescente lírica de Carlos Drummond, que, em 1940, já havia publicado *Sentimento do Mundo* e, em 1942, *José*.

Carlos Drummond, por sua vez, já se lança como poeta de forma bastante madura, com uma poética de muito combate, o que o liga, de certa forma, ao posicionamento poético de Mário de Andrade — na fortuna crítica de Drummond, isso pode ser corroborado com a correspondência entre Drummond e Mário. Mas é em *A rosa do povo*, de 1945, sobretudo, que haverá o que Murilo Marcondes chama de expansão do lirismo.

Tal fato deve-se a uma constatação da estrutura que envolve os poemas de *A rosa do povo*. São poemas longos, com um tom narrativo, poemas densos que exigem bastante fôlego. Tal adensamento está presente não só na forma, mas, sobretudo, na profundidade de conteúdos e reflexões a que os poemas nos levam.

Há, na obra mencionada, um espírito de guerra que pairava no mundo. Tal sentimento vai culminar em *A rosa do povo*, que tem em seu cerne poemas sobre a guerra. Consideremos a leitura de trechos de um único poema, “Carta a Stalingrado”:

[...] A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou agora repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um

mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro
de bombas,
na tua fria vontade de resistir.

Saber que resistes.
Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
[...]

(Drummond 128)

Como uma das marcas dos poemas de guerra destaca-se o fato do enfrentamento da realidade. A lírica de guerra do início do século xx contribuiu para emplacar um grande paradoxo na história da literatura. É um gênero que nasce e divide o mesmo tempo e espaço da literatura vanguardista. De um lado, a lírica de guerra que demarca um *topos* e deixa flagrante que se pretende uma atitude lírica referencial, a partir de um dado previamente estabelecido; de outro, a literatura vanguardista marcada pela rarefação dos sentidos, com uma tendência à abstração muito mais acentuada. É curioso perceber com duas posições estéticas completamente díspares conviveram no mesmo tempo e espaço. Não podemos esquecer, ainda que de passagem, que algumas características do Futurismo, sobretudo com Marinetti, traziam referências à guerra.

Diante dessa contextualização um pouco mais teórica, ao olharmos para o trecho selecionado do poema de Drummond, é visível o estigma referencial. A referência a Homero, em uma primeira visada, nos remete à guerra que o poeta grego consagrou; as marcas que apresentam a cidade (destruída, morta) encaminham o poema para o tom de negatividade e para o cenário de guerra.

Além disso, há uma dicção poética que entoa o sentido da catástrofe. Os versos são construídos sob uma perspectiva narrativa no sentido de organizar a sucessão de fatos num arcabouço simbólico. O que faz sentido quando pensamos no título do poema: “Carta a Stalingrado”, ou seja, há um elemento prosaico que dita a dicção poética dos versos.

Esse tom narrativo do poema acentua-se pelo modo como é estruturado. É possível dividi-lo em partes: a primeira inicia-se com o verso inicial e termina com o verso “na tua fria vontade de resistir”, transcrito acima; a segunda inicia-se como o verso “Saber que resistes”. Note que o verso sequencial retoma a ideia do verso anterior pelo emprego do mesmo verbo: resistir. Essa estrutura se repete ao longo do poema:

[...] as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas,
entregues sem luta,
aprendem contigo o gesto de fogo.
Também elas podem *esperar*.

Stalingrado, quantas *esperanças!*

[...]

(Drummond 129)

[...] contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence.

As cidades podem *vencer*, Stalingrado!⁴

(Drummond 219)

Esse encadeamento dos versos demarca a estrutura do poema e o ritmo cadenciado. Ao mesmo tempo, reforça a personificação do tu do poema. Trata-se de um eu-lírico que se dirige a um tu, Stalingrado, que ganha *status* de um ente, um ser pulsante. Os seguintes versos, no cerne do poema, dão-nos essa referência: “sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?” (Drummond 219).

O ponto nevrálgico do poema é a elevação de Stalingrado a um lugar que representa a humanidade. Ainda, atua como um canto para o resgate da humanização que se perdera com a guerra. Além de “Carta a Stalingrado”, Drummond tem outros poemas nesse mesmo livro que tomam como referência a guerra, mantendo a mesma dicção poética.

4 O grifo é nosso.

Face imóvel

Seguindo a esteira dessa tradição poética, *Face imóvel*, obra publicada em 1942, é um livro que destoa do tom poético mais aclamado pela crítica e leitores de Manoel de Barros, e que, a nosso ver, destoa por uma particularidade em especial: a sombra da guerra. Diante de uma tradição brasileira que confronta a história, sobretudo os poetas que produziram nas décadas de 1940 e 1950, com especial destaque para Drummond, em *A rosa do povo*, de 1945, Manoel de Barros pode ser enquadrado no rol de poetas que escreveram poemas de guerra.

A obra *Face imóvel* recebeu algum destaque quando foi publicada. No dia 26 de outubro, na seção do *Jornal Globo*, intitulada “O mundo das letras — poetas”, assinada por Eloy Pontes, houve uma menção ao poeta e à sua mais nova obra. Na edição de 5 de novembro do jornal, a seção “Livros e autores”, por sua vez, dizia que Manoel de Barros, então com 25 anos, era um poeta “moderníssimo”, com os seus 32 poemas em 53 páginas de *Face imóvel*, publicado pela Editora Século xx: “Alguns de seus poemas têm a maior das virtudes, a síntese”, afirmava, dando o exemplo do poema “Aurora do front”.⁵

A obra *Face imóvel* é, por vezes, deixada à margem dentro do conjunto das obras de Manoel de Barros. Contudo, ela nos apresenta particularidades interessantes, tanto do ponto de vista da sua recepção e circulação na época em que foi lançada quanto do ponto de vista estético. Além do enfoque dado pelo *Jornal Globo*, em 1942, a nova edição de *Face imóvel*, lançada pela Alfaguara, em 2016, traz uma reprodução de uma edição da obra que o poeta enviou a Mário de Andrade com a seguinte dedicatória:

Mário de Andrade, quantas vezes, nesta minha admiração por você,
fiquei vendo seus gestos de longe, ouvindo sua voz... Parecia-me, a
mim, que quem escrevia aquelas coisas não era um homem de carne
e osso.

of. o autor Manoel de Barros. Rio, 16-10-42.

Escritório Irmão Barros Ltda. Mato Grosso – Corumbá
(Barros, *Poemas* 56)

5 Na edição de novembro de 2014 do *Jornal Globo*, Gustavo Villela escreve sobre a repercussão de *Face Imóvel* nas duas edições de 1942 do mesmo jornal.

Essa dedicatória pode apontar para uma certa filiação à qual Manoel de Barros se aproxima. Para além desses fatos que envolvem a circulação da obra e do poeta, aponta-se para a filiação estética que segue essa mesma tradição. *Face imóvel*, portanto, pode ser inserida no escopo das obras que se valem do hermetismo, do tom apocalíptico da guerra, da negatividade, da presença da morte.

Lembremos, por exemplo, um poema de Carlos Drummond do livro *José*, que antecede tanto a obra de Barros quanto serve de prenúncio da dicção poética que será alcançada em *A rosa do povo*. O poema se intitula “Os rostos imóveis”, eis alguns versos: “[...] Sentir-me tão claro entre vós, beijar-vos e nenhuma poeira em boca ou rosto. [...] na minha vida, na vida de todos, na suave e profunda morte de mim e de todos” (Drummond 35). Os versos desse poema de Drummond cantam a morte, a morte de um eu e a morte de tudo e de todos que o cercam. É um pouco esse tom de perda, de fechamento, de morte que se vê nos poemas de *Face imóvel*.

O segundo poema da obra *Face imóvel* já nos insere no universo poético da guerra:

Rua dos acos
[...] Toda espécie de gente ali
Circulava e bebia uniforme.

Uniforme era a feiura das casas —
O ar triste que eles tinham;
Mas também o ar de traição
Atrás das cortinas vermelhas.
[...]

(Barros, *Poemas* 60)

Nessa obra, a visão poética está voltada para a uniformidade, para a universalidade. Ao contrário dos personagens particulares e individuais de 1937, em *Poemas concebidos sem pecado*, agora o foco poético é construir uma ideia da espécie de gente, isto é, um olhar mais atento para a figura do ser humano em sua universalidade. Note-se que a uniformidade está concretizada em versos. É interessante observar, também, o recurso do encadeamento das estrofes dos poemas que, em alguma medida, é o mesmo

recurso estilístico utilizado por Drummond em “Carta a Stalingrado”: “Circulava a bebida *uniforme/Uniforme* era a feiura das casas”.⁶ Nesse sentido, a obra de Manoel de Barros está lado a lado com *A rosa do povo*, de Drummond que, por sua vez, solidifica o terreno para a lírica de guerra com as suas obras anteriores: *Sentimento do mundo* e *José*. Contudo, Manoel de Barros, já com uma consciência plena do contexto da guerra, compõe um estilo de versos que será encontrado também na obra de Drummond. Mesmo sem haver um diálogo mais próximo entre os dois poetas, ambos compartilham do mesmo espírito poético e criam uma lírica de guerra bastante símile.

Há poemas emblemáticos na obra de Barros que sugerem essa mudança de posicionamento do poeta, o sentimento de perda, a opção por se ocupar do universalismo em detrimento da localização do Pantanal, por exemplo. Vejamos “Poema do menino inglês de 1940”:

[...] Agora parece que estou me despedindo de alguém
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim
mesmo.

Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas
Janelas?

Aqueles muros tão conhecidos nossos?

[...]

Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa
De alguma coisa que está morrendo dentro de mim
mesmo.

(Barros, *Poemas* 62)

Ou o poema “Aurora no Front”:

Das mãos caíam rezas como orvalho

Caíam rezas das mãos curvas

Sobre a aurora entrevista

No fantástico andar dos gatos.

(Barros, *Poemas* 61)

6 O grifo é nosso.

Nesses dois poemas é possível perceber a atmosfera de perda, de morte, de sentimentalismo que aflora de uma voz lírica que se propõe a pensar os valores humanos, as mazelas por que passam as civilizações. Tais poemas não apresentam, esteticamente, grande diferença em relação aos da primeira obra; são versos sintéticos, curtos, que representam esse sentimento súbito que toma o poeta, como se pode ver no poema “Aurora no Front”, e tendo em “Front” uma clara alusão à guerra. No “Poema do menino inglês”, percebemos essa mudança poética, uma voz lírica se questionando repetidamente sobre o seu próprio ser.

É visível que ocorre o mesmo que Sérgio Milliet percebeu nos poetas desse período: “Há um isolamento, um encolhimento para se investir em uma linguagem mais universal” (s. p.). Um conflito entre o eu-poético do poema de Barros na personificação de Cabeludinho que se esvai por conta de um sentimento de despedida de alguma coisa do próprio eu, que arriscamos a dizer que é a própria condição de poesia.

Em *Face imóvel*, há uma série de figuras que sugerem esse bloqueio, obstáculos que impedem o menino Cabeludinho de cometer seus delírios poéticos. Citamos poemas cujos títulos já apresentam esses empecilhos: “O muro”; “O solitário”; “A paz”; “Mansidão”; esses títulos curtos, solapados por uma força súbita de conflito, marcam uma poética oclusiva, encerrada, hermética, o que pode ser constatado pelo poema “Instante anunciado”:

Um chapéu velho!
Eu não via seu rosto, que um velho chapéu,
Esmacido pelo sol, cobria.
Mas sei que não chorava
E nem tinha desejo de falar.

(Barros, *Poemas* 68)

São poemas que não desejam falar, pelo contrário, desejam se esconder por detrás dos muros, querem se ver solitários, desviar o olhar que se esvai por sob o chapéu. Contudo, a poesia busca um reduto, busca a paz, sair de uma mansidão sorrateira para dar espaço a um discurso poético que recupere a voz lírica de um menino Cabeludinho que emana vida, luz, peraltagens e traquinagens com a palavra.

Notas finais

À luz das leituras que foram propostas, acreditamos que a obra *Face imóvel*, de Manoel de Barros, não pode ser completamente deixada de lado dentro do conjunto das obras do poeta. É uma obra díspar, desconfortante, que não segue o curso das principais características destacadas pela crítica.

Contudo, se tem alguma validade a consolidação de uma lírica de guerra, se há uma tradição dentro da poesia brasileira, como os poetas que aqui foram mencionados, sem deixarmos de lado que há uma tendência bastante forte dessa perspectiva na poesia estrangeira, Manoel de Barros confronta a história, confronta uma tradição e afirma-se, desde cedo, como uma das vozes mais significativas da literatura brasileira. Além disso, abre-se mais uma possibilidade de leitura da obra *Face imóvel*, como uma obra que se enquadra no gênero poesia de guerra.

Além do exposto, haveria a considerar o espaço da inscrição da lírica de guerra no interior das tentativas feitas por intelectuais brasileiros para encontrar os rumos e os sentidos de uma reconstrução de um país que se descobre atravessado pela experiência da guerra. Este pode ser mais um lugar a partir do qual Manoel de Barros merece uma posição de reconhecimento, ao lado de outros poetas que, a seu modo, não apenas interpretam, como banham o Brasil com seu lirismo.

Referências

- Adorno, Theodor. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Traduzido por Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
- Andrade, Mário. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- Andrade, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- Barros, Manoel de. “Face imóvel”. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990, pp. 57-72.
- . *Poemas concebidos sem pecado e Face imóvel*. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2016.
- Carvalho, Bernardo. “Estão apenas ensaiando”. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta, 2000.
- Drummond de Andrade, Carlos. *A rosa do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

———. *José*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

Jabès, Edmond. *Le livre des questions*. Paris, Galimard, 1963.

Lafeté, João Luiz. *A figuração da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

Milliet, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. V. 10, São Paulo, Edusp, 1980.

Mole, Gary D. *Lévinas, Blanchot, Jabès. Figures of Estrangement*. Gainesville, University Press of Florida, 1997.

Moura, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo, Editora 34, 2016.

Ricciardi, Giovanni. “A lesma e o pau-mulato: dois projetos para o uso da natureza”. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

Sanches Neto, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

Selligmann-Silva, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta, 2000.

Villela, Gustavo. “Com ‘Face imóvel’, Manoel de Barros, aos 25 anos, é notícia no Globo em 1942”. *Acervo O Globo*. 13 de novembro de 2014. Web.

Sobre os autores

Paulo Eduardo Benites de Moraes es doctor en Letras-Estudios Literarios por la Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Profesor adjunto del Departamento de Lenguas Extranjeras e investigador de planta de la maestría en Estudios Literarios de la Universidade Federal de Rondônia (DLE-UNIR), Porto Velho, Rondônia. Hace pasantía de posdoctorado en el marco del Programa de Posgrado *Stricto Sensu* Maestría/Doctorado en Desarrollo Local en la Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Investigador del Grupo de Investigación Estudios Críticos del Desarrollo y del Laboratorio de Humanidades (LABUH-UCDB-CNPq).

Josemar de Campos Maciel es doctor en Psicología por la Pontificia Universidade Católica de Campinas y posdoctor en Estudios Culturales por la Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidade de São Paulo (EACH-USP). Docente de planta del Programa de Posgrado *Stricto Sensu* Maestría/Doctorado en Desarrollo Local en la Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Líder del Grupo de Investigación Estudios Críticos del Desarrollo y del Laboratorio de Humanidades (LABUH-UCDB-CNPq).

Pai Poe e teorizações dos contos no continente americano: considerações traçadas a partir das resenhas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe

Maryllu de Oliveira Caixeta
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
maryllucaixeta@yahoo.com.br

Algumas resenhas de Jorge Luis Borges dedicadas a Edgar Allan Poe consideram este último o pai de uma curiosa genealogia das poesias modernas e das vanguardistas. Críticos e contistas também consagraram Poe à posição de pai dos contos modernos e da teorização desses contos no continente americano. Comparando-o aos demais escritores da literatura onírica estadunidense, Borges assinala o pendor dos contos argentinos a um realismo intranscendente. Borges aponta tendências diferentes nos contos dessas literaturas, a partir de considerações sobre críticas feitas por Poe às alegorias metafísicas de Nathaniel Hawthorne. Confirmando essa crítica, Borges chega a perguntar pela possibilidade de uma estratégia retórica heteróclita, como a alegoria, nomear aquilo que Hawthorne se impõe: a inteireza una da fábula. Este artigo propõe um comentário de resenhas de Borges a respeito de Poe e chama a atenção para a prevalência de um realismo intranscendente semelhante, na história da literatura brasileira.

Palabras clave: Borges; Poe; teorizações do conto no continente americano.

Cómo citar este artículo (MLA): Caixeta, Maryllu de Oliveira. “Pai Poe e teorizações dos contos no continente americano: considerações traçadas a partir das resenhas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 195-217.

Artículo original. Recibido: 13/11/18; aceptado: 10/02/19. Publicado en línea: 01/01/20.



**Padre Poe y teorizaciones de los cuentos en el continente americano:
consideraciones establecidas desde las reseñas de Jorge Luis Borges
sobre Edgar Allan Poe**

Algunas reseñas de Jorge Luis Borges dedicadas a Edgar Allan Poe consideran este último el padre de una curiosa genealogía de las poesías modernas y las vanguardistas. Críticos y cuentistas también consagran a Poe la posición de padre de los cuentos modernos y de la teorización de estos cuentos en el continente americano. Comparándolo a los demás escritores de la literatura onírica estadounidense, Borges señala el sesgo de los cuentos argentinos a un realismo intrascendente, además de apuntar tendencias diferentes en los cuentos de estas literaturas, desde consideraciones sobre críticas hechas por Poe a las alegorías metafísicas de Nathaniel Hawthorne. Confirmando esta crítica, Borges se pregunta por la posibilidad de que una estrategia retórica como la alegoría nombre aquello por lo que aboga Hawthorne: la entereza una de la fábula. El artículo propone un comentario de reseñas de Borges sobre Poe y hace énfasis en la relevancia de un realismo intrascendente similar en la historia de la literatura brasileña.

Palabras clave: Borges; Poe; teorizaciones del cuento en el continente americano.

**Father Poe and Theories of the Short Story in the Americas:
Considerations based on Jorge Luis Borges' Reviews on Edgar Allan Poe**

In some of his reviews dedicated to Poe, Jorge Luis Borges considers him the father of a singular genealogy of modern and avant-garde poetry. Critics and short story writers also consider Poe the father of the short story and of theories of the short story in the Americas. Borges points out that, in comparison to Poe and other writers of fantastic literature in the United States, the Argentine short story shows a tendency toward naive realism. He also highlights different tendencies in the short stories belonging to these literatures, on the basis of Poe's criticisms of Nathaniel Hawthorne's metaphysical allegories. Confirming this critique, Borges asks whether it is possible for an unorthodox rhetorical strategy like allegory to name that which Hawthorne advocates: the singular wholeness of the entirety of the fable's unity. The article carries out a commentary of Borges' reviews of Poe and emphasizes the relevance of a similar naive realism in the history of Brazilian literature.

Keywords: Borges; Poe; theories of the short story in the Americas.

COM BAUDELAIRE (51-52), PODEMOS CONSIDERAR que os personagens de Edgar Allan Poe, inclusive os narradores que abusam do “eu” e as mulheres, são um único homem: o próprio Poe. Em seu tempo e lugar, no período do expansionismo americano para o Oeste, parece-me que essa encenação constitutiva do nome do autor —homem de imaginação excitada, nervos aflorados e vontade saliente— anima um conjunto de atribuições diversas que se agrupam na generalidade “Homem do Ocidente” da qual deriva o “Homem estadunidense”. Com o próprio mito de autor e na sua ficção, Poe aproveita retóricas do século XIX quando alegoriza o dito homem, pondo-o em conflito com um outro cultural a ele imediato: do homem do Leste extrai o do Oeste; no do Sul, faz despontar o do Norte; do leitor de jornal apto a se orientar nas escritas da cidade, faz saltar a multidão de marginalizados; do novo leitor de poemas, receptivo a exercícios cerebrais, começa a distinguir o novo leitor de contos, similar ao passageiro dos trens que ligam o subúrbio ao centro; tenta o leitor curioso, concentrado, afeito aos contos humorísticos, filosóficos, a acompanhar um outro inquieto que devora fluidas, descritivas novelas de aventuras nas zonas bárbaras do mundo. No multifacetado homem estadunidense, metonímia do homem do Ocidente que a ficção de Poe desmembra e põe em conflito, confluem todos os povos e fluxos (i)migratórios amplamente destacados nas retóricas constitutivas do Novo Mundo. A ficção de Poe explora versões críticas do novo homem prometido na colonização e, considerando suas cisões estadunidenses, desdobra-as em personagens que encenam conflitos próprios ao processo civilizatório transfigurador do outro cultural do homem ocidental. Estendendo-se nos pressupostos de Poe, um contista perspicaz como Jorge Luis Borges deixou resenhas, nas quais também deduz particularidades do homem sul-americano e de seus modos de contar, de narrar.

Confrontando no estilo traços do que chamam barbárie, a ameaça do outro, Poe sondou modos de sensibilidade simbólica reportáveis ao homem das multidões urbanas —o excomungado, o anônimo multitudinário, o livro espesso adensado de horror e silêncio—, considerando-o um mistério dos mais intrigantes. Cito trechos dos dois primeiros parágrafos do conto “O homem das multidões” e, em seguida, o final, na tradução de Oscar Mendes.

JÁ SE DISSE, judiciosamente, de certo livro alemão que *er lässt sich nicht lesen*— não se deixa ler. [...] De vez em quando, ai!, a consciência do homem suporta uma carga tão pesada de horror que só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevelada.

[...][M]e achava agora convalescente e, voltando-me as forças, encontrava-me em uma daquelas felizes disposições que são tão precisamente o contrário do tédio; [...] quando a membrana da visão mental se parte [...] e o intelecto eletrizado ultrapassa tão prodigiosamente sua condição cotidiana como a vívida embora cândida razão de Leibnitz a retórica louca e frívola de Górgias. Com um cigarro na boca e um jornal no colo [...]. (“O homem” 392)

— Este velho — disse eu por fim — é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o homem das multidões. Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais espesso do que o Hortulus Animae, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen*. (“O homem” 400)

O *Hortulus Animae* (1500) de Johann Reinhard Grüninger contém alegorias de um jardim místico de feitiço gótico. No “The Man of the Crowd”, publicado em *Poetry, Tales and Selected Essays*, há uma nota segundo a qual Poe extraiu a referência àquele livro do século XVI, do *Curiosities of Literature* (1791/1823), de Isaac D’Israeli, para quem o exemplar de Grüninger continha reflexões pueris, supersticiosas e ilustrações indecorosas. O narrador do famoso conto de Poe compara o livro de Grüninger ao mistério de aquém túmulo: um desdobramento das coisas nas coisas cujas mensagens mutuamente responsivas, que o horror destina ao túmulo, o narrador só foi capaz de ponderar em um estado alterado, de convalescença, um estado de inteligência eletrizada, de um calmo interesse por todas as coisas, mesmo as pesarosas. Ao descrever tal estado referindo o livro de Grüninger, Poe também alude à mentalidade gótica que começou a se estabelecer em cidades então “bárbaras”, godas, nas regiões “sertanejas” do norte da Europa durante o ocaso da Idade Média, e se firmou em anos de relativa prosperidade a partir da segunda metade do século XI, tendo vigência nos três séculos seguintes,

além de ter voltado a ter impacto no estilo neogótico do século XIX e no do XX com grande ressonância internacional. Traços daquelas mentalidades, cuja rusticidade granjeou certa desatenção dos historiadores, também despontam em estruturas análogas às da arte gótica e às da corrente escolástica, como se confere no *Arquitetura gótica e pensamento escolástico*, de Erwin Panofsky.¹ Arquitetadas por modos arrebatados de inteligência, aquelas operacionalidades góticas tiveram longa vigência. O narrador do conto de Poe encontrou, na pós-convalescença, um efeito de inteligência eufórica, eletrizada por indícios (Grüninger, Leibnitz, a escrita do não dito ou do interdito) de uma cosmologia neoplatônica, prolífera, que o anônimo multitudinário metaforiza. Tal euforia mental predisps o narrador a observar sem fastio o homem das multidões, a perseguir por zonas obscuras da cidade aquele anônimo, que recusa estar só, repudiando a distância física aproveitada nesse conto filosófico como distância ontológica. Ao vagar sem rumo, encenando o mistério irreduzível de uma passagem ordinária, o homem da multidão ainda difere de seu outro, homem único e individualizado como o leitor moderno, silencioso, soberano de sua biblioteca, e como o narrador excepcionalmente empático no período posterior à convalescença.

A curiosa linhagem de Poe e contos críticos latino-americanos

Nas resenhas que dedicou a Poe, Borges tece considerações bastante distintas de tantas outras assinadas por críticos do século XIX e da primeira metade do século XX. Passando ao lado de valores estéticos predominantes e deslocando esquemas evolucionistas do século XIX, Borges destaca a perspectiva eufórica de escritores como Baudelaire e Mallarmé e os inclui no que estabelece, sem dúvidas com humor, como a linhagem de Poe. Trata-se de uma genealogia da paixão pelo anônimo multitudinário, como aquela

1 Na estrutura mental de um gótico não caberia o racionalismo puramente funcionalista, a ginástica intelectual e oratória que alguns historiadores atribuem à escolástica. Tampouco caberia nela, nem na lógica visual arquitetônica das catedrais, o ilusionismo que conferem à arte pela arte na estética moderna. Para uma mentalidade gótica, a estrutura de uma catedral devia exibir o princípio de sua edificação, do mesmo modo que uma *Summa*, como a de Tomás de Aquino, explicita os numerosos elementos que asseguram sua validade. O gótico exige essa explicitação pressupondo que ela capacita cada um a refazer por conta própria o ponto de vista implicado, a remontar por si mesmo o processo de um pensamento capaz de elaborar a *Summa* ou a catedral (Panofsky 58-60).

que atravessou vanguardistas e escritores modernos, artífices hercúleos de cosmologias cujo foco deslocam para o transitório, para as sombras do contingente, das nonadas: Poe gerou Baudelaire que gerou Mallarmé que gerou Valéry.² O humor está no fato de que a dita linhagem se mostrou bastante prolífera, apesar de seus “patriarcas” terem sido com frequência apontados como escritores decadentes por avaliações críticas que não raro recorreram ao peso da autoridade medicinal, científica, enquanto aplicavam diagnósticos moralizadores do século XIX. Filhos dessa linhagem como Baudelaire, e, por que não, Borges recusaram esses padrões valorativos dedicados à denúncia da decadência do fim do século. Note-se que em um pequeno ensaio biográfico, “O homem e a obra”, Baudelaire inclusive refuta o adjetivo “estranho” do qual abusam os diagnósticos dos críticos de Poe. Além do poeta da modernidade, os demais escritores da linhagem traçada por Borges recusam a tirania das Luzes, como antes o haviam feito os góticos e os neogóticos; rejeitam, portanto, suas derivações evolucionistas, positivistas, as medicinas do espírito e os valores do imperialismo expansionista. Tal recusa confronta avaliações que prevaleceram, por um longo tempo, nas críticas a Poe: em vez do escritor decadente ou do burguês individualista que alarmou a crítica de aporte evolucionista, escritores modernos e vanguardistas encontraram em Poe uma imaginação potente.

Por mais de um aspecto, podemos reconhecer em Poe o “pai” de forças rebeldes que se alastraram: em performances de autor, de escritores modernos; na literatura estadunidense; em *short stories* modernas³ e em teorizações das estórias, dos contos, no continente americano; e ainda naquela genealogia da vanguarda europeia lançada com Baudelaire e traçada por Borges que, quando assumiam essa paternidade de Poe, repeliam o lugar secundário da literatura do continente americano na República das Letras. Multifacetada, a

2 Borges traça essa linhagem em alguns de seus textos, como no pequeno ensaio, “Edgar Allan Poe”, que publicou em 1949 no jornal de Buenos Aires, *La Nación*, pertencente à coletânea *Textos recobrados II*, editada pela Emecé em 2002.

3 Como se sabe, Poe lançou premissas do gênero moderno *short story* ao teorizar sobre ele e ao usá-lo para nomear suas compilações de narrativas curtas em prosa de ficção, apropriada para uma leitura rápida, de uma sentada, como a de jornal. Ao optar por uma categoria diferencial, a *story*, Poe deixava de usar uma outra, a *tale*, que era bastante empregada em língua inglesa, no século XVIII e nas primeiras décadas do XIX, para classificar publicações de narrativas curtas. Com as *tales*, escritores como Hawthorne atingiam o gosto popular que privilegiava narrações estruturadas por marcas de oralidade e veiculava valores de intenção edificante.

figura de Poe pertence à imaginação pública que o conhece, principalmente, como contista canônico, embora conserve dele a imagem canônica de poeta maldito. Poe considerava-se apenas poeta, dedicou-se ao conto por questões circunstanciais e, apesar disso, foi principalmente sua escrita dos contos, das *short stories*, que acabou se tornando canônica. O curioso é que o grande contista ficou registrado na imaginação pública com uma aura de poeta, o que sugere um desdobramento mútuo do contista ao poeta, em um complexo movimento de derivação monadológica também constitutivo de outros aspectos de sua ficção. Mais do que a memória de seus poemas, a posteridade celebra a imagem que Poe sugeriu de si mesmo no ensaio *Filosofia da composição*: a de um poeta indiferente à aprovação do público, dedicado a uma escrita lenta, solitária, e afeito a teorizá-la. Esse artista moderno fez-se artífice à medida que compôs uma ficção crítica em relação aos discursos de verdade de seu tempo, mantendo-se atualizado por publicações de divulgação científica. Como autor de contos, Poe realizou um gesto hercúleo que o tornou um autor intrigante para leitores de gerações sucessivas, marca definitiva do continente americano na literatura mundial do século XIX, e objeto de interesse de Borges, escritor latino-americano de contos críticos que como Poe também obteve grande repercussão em todo o mundo.

Numa resenha a um livro de narrativas curtas de Hawthorne, *Twice-Told Tales*, Poe iniciou, em 1843, sua teorização da escrita das *short stories*, dos contos. Salientava como suas narrações rigorosamente ponderadas encaminham o leitor a efeitos intensos e a um sentido inicialmente insuspeitado. Contos como esses, publicados em jornais populares, estimulavam ao máximo o humor dos leitores com artifícios que incitaram a paixão deles pelo mal e pelas trevas —para tomar emprestada uma expressão de Bataille (29-46) a propósito da literatura—, ativando a febre epidêmica do dito decadentismo, pecha atribuída por alguns críticos a escritores interessados pelo outro da civilização europeia, pelo Oriente, pela América, pela promessa barrada de um homem novo. Como se sabe, uma vasta literatura, muito alimentada por contos e outras narrativas curtas, constituiu o continente americano como um outro da civilização Ocidental cuja feição extraordinária encenou-se desde os primeiros escritos sobre o Novo Mundo, retornando mais tarde nas versões nacionais e neocoloniais das regiões exóticas —extraordinárias, fantásticas, místicas etc.—, na literatura gótica e na de viagem do século XIX, no que a ficção de Poe intervém com perspicácia.

Poe explorou dois efeitos já experimentados separadamente por seu público. Por um lado, os atrativos de humor que singularizam contos populares clássicos, como *tales* e *sketches*, muito publicados no século XVIII e no XIX em periódicos de países ocidentais em processo de expansão da imprensa, de difusão do impresso e de industrialização. Por outro lado, a associação duradoura de narrativas grandiloquentes às realidades misteriosas, perigosas, extraordinárias de um Novo Mundo aberto às aventuras da conquista colonial e neocolonial. A novidade dessa combinatória talvez tenha sido desconfortável para alguns críticos, que não encontraram na teorização do conto —nem na orientação moralizadora das compilações francesas, nem no ideal germânico da organicidade atribuída à prática do povo de contar coisas imaginativas na própria língua castiça— pressupostos suficientemente adequados às narrativas de Poe. Desprevenidos, deparavam-se com esses contos cuja estranha equação aproveitava, por um lado, a retórica superlativa daqueles que escreveram sobre as Américas e, por outro, associava-a a atrativos de contos de consumo massivo, principalmente aqueles publicados em jornais baratos: peripécias, surpresas, blagues, suspense, fantasmagorias etc. Essa combinatória inusitada de coisas amplamente noticiadas, mesmo ao homem das multidões, também ajuda a entender o porquê de críticos, no século XIX e ainda no seguinte, terem persistido em examinar os contos de Poe como um prontuário médico.

Encontro alguns pontos em comum em escritores como os que Borges alinha a Poe, como a recusa de valores estéticos dominantes e presentes naqueles julgamentos empregados pelos que defendiam a decadência de Poe. Além disso, esses escritores, filhos de Poe, ainda compartilham certo gosto por incursões alegóricas. Como uma estranha peça do passado que desconjuntava a reguladíssima máquina moderna, uma figura epistemologicamente alienígena como a alegoria acabou interessando poetas modernos e escritores vanguardistas, com os quais contistas latino-americanos como Borges e Guimarães Rosa mostraram afinidade.⁴ Puderam explorá-la como técnica retórica que impregna o estilo de uma sombra colonial e cria atritos com padrões narrativos dominantes, plenos de luz, valores essenciais,

4 De modo geral, os contos tiveram um espaço relevante na literatura do século XX e a teorização acerca deles, principalmente por parte de contistas, ganhou grande importância na história da literatura Latino-Americana que, com essas peças, pode montar um quebra-cabeças minucioso do período.

estágios evolutivos do humano, medicina corporal e mental. Antipatizada por carregar um histórico importante de críticas e desconfianças, a alegoria oferece à ficção recursos efetivos na crítica a valores estéticos dominantes de teor evolutivo: valores como a condenação do artifício retórico, ou apenas certa desconfiança ante ambivalências como as da ficção. Além do gosto pelo uso de alegorias, os filhos de Poe também compartilharam a indiferença a certa hierarquização de gêneros narrativos, segundo a qual o conto fica aquém do romance, cuja superioridade se costumava atribuir a fatores como a complexidade psicológica de seus personagens e a formação do leitor atento a suas nuances. Os estetas-artífices da linhagem de Poe admitiram as sombras na luz da vigília, ao incorporarem operações alegóricas, artefatos de linguagem estranhos, ruidosos, mesmo espectrais.

Pai Poe

Seguramente, Poe teve impacto significativo, o que se confere na presteza das traduções nas línguas mais lidas da literatura mundial. Os Russos mostraram-se especialmente receptivos aos contos de Poe. Já em 1839, as primeiras traduções de Poe na Rússia o tornaram o escritor mais estimado, até que alguns críticos começaram a acusar nele sintomas de decadência. Nos Estados Unidos, a primeira reação de críticos e biógrafos a Poe desencadeou uma longa polêmica sobre sua moralidade. Mesmo assim, Oscar Mendes chama a atenção para o fato de que o nome do escritor acabou ocupando a posição de pai da literatura estadunidense, depois de ter obtido grande sucesso mundial, façanha até então inédita para um escritor de seu país, que não a dispensaria, pois ainda lutava para se firmar como nação independente, atraindo imigrantes de todo o mundo, e em fase de expansionismo interno, rumo ao *far west* (53, 55). Sua difusão mundial se deu inicialmente em língua francesa, a partir de traduções de Baudelaire reunidas por ele no volume *Histoires extraordinaires* (1856), que estourou na França. As primeiras traduções na Espanha também surgiram em 1857, e tiveram impacto em escritores da América de língua espanhola desde então, e particularmente em Borges no século xx.

Os contos que Poe publicava em jornais e periódicos massivos atritaram com demandas do século XIX por instrumentos sadios de disciplinamento da imaginação pública. Foram censurados por supostamente encorajarem

tendências pouco sadias, que se mantêm no gosto do público e nos gêneros direcionados ao consumo massivo: fantasia, desregramentos, violência, delírio etc. Essa conjectura agrava-se quando se soma a outra generalidade atribuída a Poe pela crítica determinista do século XIX e pela crítica impressionista da primeira metade do século XX: aquelas tendências decadentes davam sintoma e reforço ao que os críticos reputavam ser um dos grandes males de seu tempo, o individualismo burguês. Essa premissa moralizadora prevaleceu na crítica escrita naquele período, que desqualificou escritores da linhagem de Poe considerando-os academicistas, formalistas, esnobes, cosmopolitas, vanguardistas. Uma contrapartida monumental a essas avaliações arquiteta a ficção do pai Poe: “e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen* [ele não se deixe ler]” (Poe 400).

E a literatura brasileira?

Demorou para se publicar a primeira tradução dos contos de Poe, em livro escrito no português brasileiro, o que tem merecido consideração, em teses e dissertações. Farei apenas uma ou outra consideração, para sugerir que essa demora reforça indícios de certo afastamento das linhagens nacionais, constituídas na história da literatura brasileira, em relação às *formas fantasmáticas* ou a gêneros instalados nos limites das convenções realistas que marcam a literatura nas Américas, tanto na transcendência onírica estadunidense (transfiguração de saberes filosóficos, científicos, tecnológicos produzidos principalmente na língua inglesa e na alemã) como na intranscendência latino-americana resultante de um deslocamento ainda maior em relação a esses saberes produzidos nas línguas das nações colonizadoras.

A grande fama mundial de Poe justifica que leitores brasileiros, já no século XIX, tenham tido acesso a publicações de sua ficção — no espanhol, no inglês, no francês e no português de Portugal. Machado de Assis está entre os muitos escritores brasileiros canônicos que traduziram poemas de Poe. Embora a publicação de traduções brasileiras dos contos tenha demorado bastante, *já em 1857 começaram as publicações* portuguesas de seus contos em folhetins. A primeira antologia de contos de Poe, *Historias exquisitas* (1927), traduzida do francês para o português brasileiro, pelo crítico literário e tradutor Affonso de Escragnolles Taunay, foi publicada

quase cem anos depois das primeiras traduções russas em 1839. Bottmann registra o fato de que a tradução dos contos para o público adulto brasileiro, por Oscar Mendes e Milton Amado, saiu junto com as obras completas, apenas em 1944 (91).

Nos últimos anos, têm surgido pesquisas como a de Julio França sobre o fantástico na literatura brasileira escrita a partir do século XIX. Seu ensaio “As sombras do real” demonstra como escaparam ao foco da história da literatura brasileira, ocupada do período que vai do Brasil Império à Primeira República, ficções como as góticas, simbolistas, *noir*, policiais, de ficção científica, e os *westerns* (133). Houve pouco espaço e algumas reservas na literatura brasileira quanto às formas fantasmiais, que considero, em um sentido amplo, resultantes de um tipo de sensibilidade simbólica afetada por experiências de deslocamento em relação a uma concepção prévia de realidade, como aquela novidade constituída na colonização e nos períodos de expansão neocolonial. Assim consideradas, essas formas fantasmiais abrangem muitos efeitos: o insólito, o absurdo, o mágico, o mí(s)tico, o esotérico, o fantasioso, o supersticioso, o maravilhoso, o estranho, o extraordinário etc. Em relação ao continente, o Brasil pareceu, por um longo tempo, um caso à parte, o que pode ter derivado de uma lacuna que pesquisas como a de Julio França cobrem com uma outra atenção a esse tipo de literatura. Veja-se o pouco interesse inicial da crítica por Murilo Rubião, que inaugurou a ficção do insólito absurdo com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), antes mesmo do imenso sucesso da literatura hispano-americana do *boom*. Depois da consolidação desse fenômeno editorial, Rubião apareceu, no ensaio de 1979 “A nova narrativa” (Candido 199-215), como uma exceção na dominante, realista e de vocação nacionalista, da literatura brasileira. Enquanto leitores brasileiros, apenas nos anos 1940, contaram com um livro inteiro de contos de Poe traduzidos para o português do Brasil numa edição destinada ao público adulto, na América Hispânica sua difusão foi mais favorável.

Nos anos 1980, críticos como Haroldo de Campos, Costa Lima, João Adolfo Hansen e Flora Süssekind começaram a chamar a atenção para o fato de que, na história da literatura brasileira e na da crítica, preponderam valores estéticos fixados no Romantismo do século XIX. De modos diversos, questionaram o uso anacrônico dessas valorações e discutiram a historicidade de seus pressupostos. Segundo tais valores estéticos do século XIX, a

evolução das formas literárias começou pelo reconhecimento da necessidade de superar o estágio de transplante de formas estrangeiras, pelo repúdio à cópia delas e pelo comprometimento com a observação do próprio, do orgânico, em que as letras nacionais modernas se fundaram. Esses críticos colocaram em questão o fato de a conquista da autenticidade, na literatura brasileira, ter se tornado o sentido de um caminho evolutivo rumo à consciência do nacional, que tornava prioritário o reconhecimento desse processo, desde suas etapas iniciais, de aprofundamento da observação das matérias locais, imprescindível para uma representação adequada, tal como nos primeiros esforços mais efetivos de estudo e definição das realidades brasileiras por parte dos escritores realistas. A constituição desse sentido evolutivo, civilizacional, considerou a etapa de observação e realismo, da segunda metade do século XIX, um ganho inicial de consciência e disciplina. Essa etapa preparava lugar para a consolidação de uma literatura moderna, autônoma, capaz de superar a atitude inicial de observação, de reconhecimento do próprio, alcançando o poder de transfigurar tanto matérias brutas locais como contribuições estrangeiras, e tornando-as formas próprias a um nacional sob pesquisa.

Toda essa valorização de formas literárias próprias, aquelas adequadas a certos conceitos do nacional, acabou favorecendo a visada mais larga de fundos históricos presentes nos romances. Ficções curtas como os contos, muitas vezes publicados em jornais e revistas, foram encontrando melhor acolhida à medida que aumentou a difusão desses veículos, especialmente com a ampliação paulatina das publicações massivas, como na década de 1940. Além disso, quando alguns críticos consideraram a literatura nacional um invento romântico e moderno, não encontram nela pressupostos da teoria germânica do conto como o valor de formação incluído nessas narrações breves elaboradas na língua mais castiça, enraizada numa linhagem pura chamada espírito do povo. As línguas nacionais na América são orgânicas aos colonizadores; já as formas breves incluem traduções e o folclore de povos primitivos, rudes, que a civilização moderna teria por tarefa estudar, transfigurar em literatura, sublimar. Essas coisas ajudam um pouco a entender a demora de cem anos para se publicar no português brasileiro um livro de contos de Poe, um escritor estrangeiro a quem a pecha de decadente ainda acompanha.

A tradução aconteceu nos anos 1940, quando o modernismo começava a consolidar seu lugar de divisor de águas na história da literatura brasileira que veio a estabilizar concepções da brasilidade estética usadas para avaliar a adequação das formas construtivas por oposição a vanguardismos sintonizados com modas estrangeiras. Mundialmente conhecido como um escritor decadente, Poe ao mesmo tempo provocava imensa curiosidade no público leitor. Se já incomodava críticos do século XIX, isso se manteve no século XX, quando alguns não tiveram de sua literatura uma impressão construtiva, sadia, cristã. Os personagens de Poe, metáforas críticas eficazes do homem do Ocidente, provocaram perplexidade no crítico brasileiro Wilson Lousada, que divulgou a imagem de um Poe decadente no Brasil. Em 1945, Lousada publicava um parecer sobre a poesia e a prosa de Edgar Allan Poe, no periódico *Cultura Política* — encarregado por Getúlio Vargas de divulgar os valores da cultura nacional, de 1941 a 1945, divulgado no Rio de Janeiro e em São Paulo pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Lousada considerava Poe melhor poeta que prosador, pois supunha faltar ao ficcionista o conhecimento da alma humana que julgava indispensável para a criação artística de personagens legítimos e encontrava apenas a presença de um romancista em vez de um romancista. Além do mais, julgava tratar-se de um escritor neurótico, antipuritano, anticonformista, precursor do satanismo baudelaireano, espírito inquieto e inconformado. Lousada não encontrava em Poe nada de cristão, mas sim aquilo que o professor William P. Trent, embora autoridade discutível para Lousada, observa em seu *Littérature Américaine*: Poe optou pelo culto da beleza, quis a arte pela arte. Nessa opção reacionária, conforme Lousada, sobra individualismo burguês, falta sentimento cristão e simpatia pelos pobres, o que o crítico usa para explicar a fraca afinidade de Poe com seus personagens. Lousada considerava Baudelaire um admirador de Poe que havia professado por ele um entusiasmo tão exagerado, na introdução do *Histoires extraordinaires*, como o de Mallarmé. Citou outros críticos americanos que consideravam Poe um grande contista, mas não um romancista nem um novelista. Entre eles, Lousada destacou Richard Burton que, em *Masters of the english novel*, não havia se limitado a considerar Poe um grande contista, tendo chegado mesmo a uma apreciação semelhante à dos exagerados Baudelaire e Mallarmé, ao confirmar os princípios daquela estranha estética literária estendendo seu valor ao de qualquer peça de arte (146-152).

Alegoria moderna ante as luzes

O entusiasmo de Baudelaire por Poe certamente não foi pequeno. No ensaio “O homem e a obra”, Baudelaire (*Ficção completa* 51-52) atribuiu ao modo de Poe narrar um abuso do “eu” que o contista levava adiante com cínica monotonia. Mais até, todos os personagens de Poe o duplicam: nervos relaxados, faculdades superagudas e vontade ardente. Essa *persona* de Poe, descrita por Baudelaire, também me parece uma alegoria do dito homem do Ocidente, e em particular das versões estadunidenses da atuação desse homem na conquista do Oeste que, conformes ao projeto de um imperialismo interno, refazem a retórica civilizatória da colonização.

Em 1843, Poe iniciou uma espécie de teorização do conto escrita na resenha ao livro de Hawthorne, *Twice told tales* (1837). Sob o título “Hawthorne”, conceitua o conto como uma narração verossímil, capaz de produzir uma unidade de efeito, e aponta que as estratégias narrativas responsáveis por aquela unidade precisavam emular, ou mesmo superar, discursos de verdade vigentes. Notavelmente incomodado com a afeição do público de Hawthorne por alegorias frágeis, Poe posicionou-se sobre essas manobras retóricas, sopesando-as e levantando objeções. Atacou principalmente a fixação de Hawthorne pelo tipo de retórica usada por seus antepassados puritanos, pois esse alinhamento aos patriarcas impedia-o de confrontar com efetiva força as questões do presente. A resenha de Borges, intitulada “Nathaniel Hawthorne”, lembra que esse foi um dos primeiros escritores americanos a contar com grande apreço da crítica e do público; também que, em boa medida, essas ressalvas ao estilo de Hawthorne construíram as bases da teorização do conto por Poe (670).

No primeiro conto de *Twice-told tales*, “The Gray Champion”, Hawthorne já assinala a disposição mental que se disseminou nos Estados Unidos com a contribuição dos pioneiros: aquela assertividade dos que carregavam a Bíblia e a espada, as letras e a lei. Discordando de Marshall McLuhan quanto à assimilação por Poe da rivalidade entre um norte gótico e um sul mais humanista, Janine Marchessaut registra que pioneiros do norte, como os antepassados de Hawthorne, valorizavam a habilidade retórica e endossavam a defesa escolástica da livre interpretação das escrituras, o que os humanistas ciceronianos ingleses repudiavam como uma estratégia da mentalidade bárbara dos góticos da Sorbonne (26). Tal como Hawthorne, Poe

também, e com um estilo avaliativo das questões de seu tempo, contribuiu com gestos e recursos “bárbaros”, “góticos”, para adensar aquilo que Borges (1974), no ensaio “Nathaniel Hawthorne”, chama de atmosfera de pesadelo peculiar à ficção americana.

Quando Poe divergia do modo como Hawthorne vinha usando a alegoria, destacava principalmente algo de que o famoso contista de Salem parecia não ter se dado conta. Assinalava que o fundamento metafísico da ordenação clássica do mundo vinha sendo substituído pela ciência, o que também obrigava a ficção a reportar-se às ciências admitindo-as como novas instâncias autorizadas a proferir discursos de verdade, não sem rebeldia e melancolia quanto a essa condição vicária. Veja-se seu soneto “À Ciência”. Quando Hawthorne pretendia desmistificar os discursos de verdade dominantes mantendo o fundamento religioso de seus antepassados, deixava de ver a nova religião que erigia ante seus olhos a nova fábula do mundo, a do discurso científico de braços dados com a moralidade do século XIX.

Poe fazia algumas concessões à alegoria desde que ela não atrapalhasse o bom andamento da ficção, cujo resultado para ele deve, de algum modo, surpreender. Para obter esse fim, através do sentido que a narração explícita, fazia passar despercebida a princípio a sugestão de outra coisa que acabava por emergir e surpreender resultando em um estranho efeito de unidade cuja força, orientada para a própria capacidade de enganar, prova-se ao vencer a perspicácia do leitor. Poe considerava esse efeito vital na ficção e podia usar inclusive a alegoria para obtê-lo. Queixou-se do uso que Hawthorne fez da alegoria, que sacrificava a seriedade e a verossimilhança pela manutenção de um fundo metafísico já destronado. A aversão de Poe às alegorias de Hawthorne devia-se ao fato de elas prolongarem o fundamento metafísico de um estado de coisas cujos ângulos sinistros sua ficção constantemente exibiu.

Poe criticava o uso anacrônico que Hawthorne fazia da alegoria em contos de enorme sucesso, na sociedade industrial americana. Na crítica aos contos de Hawthorne, Poe diverge de um uso específico da alegoria. Em sua ficção, Poe também usa, às vezes, a representação alegórica, o teatro de figuras retóricas, inclusive para uma encenação melancólica como aquela que representa a morte do fundamento metafísico dos saberes e sua substituição pela ciência, no conto filosófico “Colóquio entre Monos e Una”. Ao ver-se

órfã da eternidade, a representação passa a operar por acréscimo, o que coloca como desafio à narração derivar verossimilhanças umas das outras, como quando oferece ângulos intrigantes de um conflito irreduzível, na ficção do contato parcial de mundos incompossíveis.

As metáforas de Hawthorne, destino onírico da literatura estadunidense, e o pendor ao realismo intrascendente da literatura latino-americana

Borges também considerou o fato de que alguns críticos modernos condenam a alegoria, como se confere na conferência “Nathaniel Hawthorne” de 1949, publicada em *Otras inquisiciones* (1952). Borges atribui a Benedetto Croce a melhor objeção à alegoria, que o historiador e filósofo qualifica como um gênero bárbaro, infantil, uma distração da estética. Coteja, com humor, o argumento de Croce e o juízo de Poe, para quem Hawthorne era o contista puritano que mistificava recursos alegóricos com uma insistência na correção moral capaz de tornar a forma falseadora. Borges destaca, nos contos de Poe, concepções artísticas heteróclitas: de um lado, o domínio de técnicas retóricas como a alegoria a serviço da consideração acurada, humorosa, das coisas, mesmo as mais chãs; do outro lado, a imaginação transfiguradora votada a constituir uma unidade monadológica de efeito estético, sem descuidar das marcas de historicidade nas formas (670-685). Tendo praticado tanto a alegoria como a moderna *short story*, Poe reprovava que Hawthorne cobrisse com uma atmosfera gratuita de mistério algumas falhas de raciocínio, na narração. Chamo a atenção para o fato de que Borges também lança, ante a objeção de Poe às alegorias de Hawthorne, uma pergunta. Ao apresentá-la, lembra que a técnica retórica minuciosamente rebordada da alegoria, seu artifício extremo, suscita nos puritanos a suspeita de impronunciáveis volições idólatras. Borges perguntava: podemos considerar alegorias essas metáforas de Hawthorne, cujo espírito de escritor puritano e prolífero viveu assombrado pela própria rotina de quem passava o dia todo escrevendo, sobressaltado pela culpa de cultivar tanto a imaginação, e remediando esse pendor à ficção com o acréscimo de uma função moral a cada conto? (671, 679-681). Hawthorne acabava traindo, com essa propensão à fábula e com um pensamento falho, desatento, o gozo mundano da própria imaginação, cujas ricas metáforas Borges desdobra em exemplos intrigantes, de teor filosófico.

Borges afirma que Hawthorne usava situações metafóricas⁵ de modo inteligente, para raciocinar aos saltos, com a imaginação, com a intuição. Em mulheres de rica imaginação, Borges também encontrava com frequência aquele tipo de inteligência de Hawthorne, refratária à trama cerrada do pensamento (dialético) propriamente dito. Do ponto de vista estético, Hawthorne tinha uma imaginação fecunda; falhava apenas ao submetê-la, anacronicamente, à moralidade falseadora das fábulas, ao arrematar seus contos com lições que os reduziam a uma função da consciência, tornando-os úteis a uma reforma dos costumes. Deformava suas alegorias regulando-as segundo um discurso crítico ao puritanismo de seus antepassados que, com a Bíblia, a lei e a espada, haviam sido notáveis caçadores de bruxas em Salem. Teria alcançado um efeito mais intenso, como o da fantasia pura, se preservasse certa obscuridade no fundo de terror a que induzia o leitor (Borges 672).

Hawthorne inaugurou a literatura estadunidense cujas invenções, segundo Borges, equiparam-se às verdades do sonho e às da imaginação. No caso de Poe, o destino onírico fundado pelo predecessor exaltou-se em pesadelo. Mesmo Faulkner, escritor de um realismo onírico cuja brutalidade às vezes pode equivaler à crueza dos escritores gauchescos do realismo argentino, sustenta um estilo infernal, alucinatório, não terrestre. Certo pendor a um realismo intrascendente distingue a literatura argentina que, nos termos de Borges, é cliente do dicionário e da retórica, não da fantasia; deriva da observação, não dos sonhos da imaginação. Com calmo interesse, Borges atribui uma atitude semelhante à do narrador de “O homem das multidões” ao desembaraço de alguns escritores gauchescos ante as coisas mais sem transcendência, por eles pormenorizadamente observadas. Aqui, o anônimo multitudinário já não é apenas objeto de observação, mas o próprio observador. De modo bastante inusual, Borges pondera que essa destinação à cópia, a formas fantasmáticas, impróprias, parodísticas e equívocas, não está ao alcance dos escritores norte-americanos e produz neles uma curiosa veneração. Apenas em estado excepcional, de pós-convalescença, o narrador de “O homem das multidões” pode alcançar tal estado de profundo interesse

5 No ensaio sobre Hawthorne, Poe definiu a metáfora como embelezamento ou ilustração de um argumento que identificava a verdade com a qual comprometia a ficção dele. Assim, Poe intervinha na definição aristotélica da forma, um correlato da ideia, particularizando-a no estilo estranho, que opõe ao *formosus* clássico, e substituindo a ideia eterna pela historicidade do argumento subdividido em considerações conflituosas (Poe 130-131).

pelas coisas chãs, ordinárias. A literatura estadunidense produziu nomes de um gênio novo como Poe, e seu pendor onírico a tornou atraente aos escritores europeus de sua linhagem. Borges completa a diferenciação ponderando que aquela afinidade onírica também sinaliza uma inclinação imperativa nessas literaturas, uma limitação, um destino. Levando o raciocínio até aí, Borges aplica à literatura de língua inglesa o parâmetro da destinação, muito usado ao se tratar da literatura latino-americana, a uma dominante realista sem maior transcendência. Com muito humor, a paródia borgiana desse padrão avaliativo encena tal caráter intrascendente, equívoco, quando desloca um valor estético do pensamento evolucionista do século XIX, segundo o qual a distância entre aqueles que vivem o atraso e as coisas brutas está mediada por um senso de observação ainda desorganizado. Presos em uma fase infantil do pensamento, ainda despreparados para a ciência e a imaginação transfiguradora do gênio, os latino-americanos estariam em uma fase evolutiva fadada ao intrascendente, ao equívoco, ao gozo verbal, ao paganismo idólatra (cópias falsas do divino), à supervalorização da habilidade retórica e do dicionário. Borges destaca que uma coisa deriva na outra, veneram-se: o intrascendente e o estético, as multidões errantes e as verdades anônimas, a clássica sina do realismo e a moderna destinação aos padrões oníricos (Borges 684).

Poe não podia partilhar a forte adesão popular aos contos de Hawthorne nos quais identificava um uso indefensável da alegoria, no entanto fez um uso crítico e teórico dela. Antes e depois de Poe, alguns escritores modernos a repeliram sumariamente como uma velharia que emperra a comunicação, por pedantismo, por incapacidade de síntese ou por um formalismo reacionário de transcendência vazia. No Romantismo,⁶ recaíram as maiores suspeitas sobre o livro que não se deixa ler, quando a alegoria passou a ser violentamente oposta ao símbolo, oposição que até então não havia ocorrido nem aos poetas antigos nem aos teólogos medievais.

6 Schelling e Goethe a consideraram um revestimento artificial, mecânico, frio, que conduz a uma abstração; um disfarce defeituoso por retardar, à toa, a comunicação. Hegel também deu a entender que julgava a alegoria lenta por acionar um processo combinatório de formas inferiores ao conceito, formas diversas e aquém de uma síntese, que, além de requererem uma escansão das partes com suas temporalidades sucessivas, ao final desse esforço, não premiam o intérprete com uma imagem clara de uma ideia complexa. Já o símbolo, como o definem os românticos, expressa uma ideia geral de modo imediato e descomplicado, comunica um conceito universal em uma imagem particular, considerada simples e transparente (Hansen 17-19).

A alegoria antiga não foi bem recebida pelos românticos, a quem se demandava experiências estéticas ou a produção de imagens capazes de comunicar a identidade da nação. Operando de outro modo, em chave retórica, a alegoria permite uma correlação virtualmente aberta de um termo de designação concretizante *A*, como aquele homem que vaga na multidão no conto de Poe, com sucessivos termos de significação abstrata *B*, que oferecem: versões estadunidenses do homem ocidental; uma aproximação empática ao pensamento gótico contraposta às censuras de D'Israeli a Grüninger; e a metáfora monadológica do anônimo multitudinário.

Os americanos do século XIX: imigrantes e migrantes recém-chegados

No século XIX, a literatura universal fez largo uso do motivo neocolonial da viagem a terras exóticas como as da América do Sul, em ficções que obtiveram grande sucesso de público como a *Narrativa de Artur Gordon Pym* (1837) de Poe, ou como a aventura amazônica “A jangada” (1881), de Julio Verne. Esse tipo de literatura glosava, no século XIX, o tom de grandeza épica e as minuciosas descrições imaginativas do longo repertório da conquista colonial. A narração das aventuras de Pym, por exemplo, usa essa solenidade e estiliza uma curiosidade etnográfica ao modo dos naturalistas; aproveita-as no estilo que oferece uma chave crítica quanto ao discurso civilizatório.

Na artificiosa nota introdutória à *Narrativa de Artur Gordon Pym*, publicada em 1837 no periódico *Southern Literary Messenger*, Poe joga com a exigência clássica de verossimilhança quando faz Pym justificar, nessa nota, a autoria de sua aventura que o contista teria apenas transcrito. Pym termina a nota afirmando que não teme a incredulidade popular ante a evidência dos fatos que, depois, começa a narrar com a minúcia característica das narrativas de aventuras exóticas, abundantes no século XIX. Antes, no entanto, havia avisado que contava de memória coisas maravilhosas às quais ao menos a família e os amigos dariam crédito. Como única testemunha, dispunha de um mestiço de índio que não seria digno nem de assumir a narração do conto, nem de obter a confiança do público (Poe 739).

O narrador oral autêntico da América era o índio, com suas formas milenares e dignas de toda a desconfiança dos leitores de jornais e revistas. Também hostil ao autóctone, o povo americano começava a se constituir

acrescentando rapidamente as contribuições de migrantes e de imigrantes à dos grupos de pioneiros. A Poe, faltava uma teorização americana do conto, do contar, tal como isso se praticava na América, sobre tudo que atravessa a ficção americana, e sobre modos da imaginação autoral participar na imaginação pública. Poe a desenvolveu em resenhas como as que dedicou aos contos de Hawthorne, fazendo objeções a um uso ineficaz da alegoria. Mesmo assim, por um longo tempo depois dessas resenhas, alguns críticos assimilaram preferencialmente as teorizações do conto desenvolvidas pelos franceses, no período expansionista do Império Napoleônico, e a contrateorização do conto desenvolvida pelos germânicos como reação às investidas francesas no campo simbólico de seus vizinhos.

Não foi tarefa simples para Poe impor ao século XIX sua vontade de autor que considerava os hábitos dos leitores e dos veículos de publicações para consumo rápido, com um máximo de proveito, de prazer: o tempo médio de que o leitor contemporâneo dispunha para se sentar, algo em torno de duas horas como numa viagem de trem; o espaço curto dedicado a narrativas breves nos jornais; o gosto difundido por narrativas que produzem perplexidade, como as de horror, as policiais, as humorísticas, as de aventura e as de fundo filosófico, que nos levam a pensar sobre os mistérios da mente humana, a morte, a solidão, a ruína, o futuro da humanidade. Poe estabeleceu uma relação entre sua escrita do conto e os tipos de leitores que o mercado identificava, para servi-los com suportes de publicação apropriados à sociedade industrial do século XIX. Os contos autorais de Poe não provinham de uma genealogia estrita de formas autóctones nem daquela dos pioneiros de Hawthorne; inclusive, Poe também estudou algum tempo e se formou como leitor no Reino Unido e na Escócia.

Se as guerras pioneiras de independência dos Estados Unidos já haviam acontecido nas últimas décadas do século XVIII, o país ainda lutava para manter sua unidade agregando uma população de variedade cultural, formada por grandes levas de imigrantes europeus e asiáticos. Foram principalmente esses povos que empreenderam a conquista do Oeste, onde se fixaram mantendo, principalmente, atividades como a agricultura, a pecuária e a mineração. O perfil de leitor que Poe tinha em mente dispunha de características e hábitos condizentes com os das populações do Leste, industrializado e urbano, cujos pioneiros ingleses haviam sido os ancestrais de Hawthorne. Poe acabou entrando para a história da literatura americana

como o autor de um estilo que atualizou a imagem das tendências industriais do país, de modo originário.

No século XIX, quando se publicavam muitas narrativas breves, algumas em versos, de inspiração popular e que poetizavam o espírito do povo, Poe optou por escrever contos breves, *stories*, sempre em prosa, e por marcar a distância de estilo dessas narrativas em relação a seus poemas, que escrevia em versos. Produziu reflexão teórica, sobre uma coisa e a outra, questionando algumas das noções assentadas em seu tempo acerca do que fosse a prosa e do que fosse a poesia. Os livros de contos, como os conhecemos hoje, começaram a ser publicados nas primeiras décadas do século XIX. Poe já teorizava a escrita do conto quando decidiu diferenciá-lo de outras narrativas comuns em sua época, como o capítulo de novela, as *sketches*, os relatos autobiográficos e as crônicas romanceadas. Cortázar (32-48) notou que Poe separava, de um lado, os verdadeiros contos e, de outro, os contos mais “artísticos”, os contos-poemas que se fazem no território da beleza, com recursos como as múltiplas digressões neoclássicas, ou com o patetismo frouxo disseminado por influência romântica. Apreciava os efeitos eletrizantes de contos como os que publicavam a *Blackwood's Magazine*, as revistas literárias escocesas e as inglesas do começo do século XIX. Poe censurava o habitual descuido editorial quanto à homogeneidade do gênero quando se juntava em livro tanto contos como *sketches* quanto qualquer outro tipo de narrativa, como na republicação do famoso *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne, de 1842.

Poe sabia que não podia narrar da mesma maneira que os contos de antiga divulgação oral, e isso não produziu nele o abatimento do último Romantismo, mas uma melancolia muito ativa de cientista rebelde em um século que afixava a ciência (Baudelaire 51-52). Tão diferente da atmosfera orgânica e vigorosa do conto de difusão oral, a novidade acabou se firmando no gosto do público leitor, com grande sucesso e influência na literatura universal, principalmente a partir das traduções que Baudelaire fez dele para o francês (Mendes 53). A conformação, cada vez mais reticular, das instituições que organizam a produção de narrativas na sociedade da escrita instalara em veículos massivos, como os jornais, a publicação de literatura e de crítica, atividades às quais Poe se dedicava, entre outras ocupações editoriais. Se, com o tempo, e não sem polêmica, o estilo particularíssimo dos contos de Poe justificou-o como um divisor de águas na história da

literatura, e em especial da teorização do conto escrito no continente americano, seu trabalho como crítico no diário *Mensageiro literário* também ajuda a distinguir a historicidade de sua escrita, a de seus contemporâneos e a dos contistas do continente no século xx. E me parece que ainda ajuda muito a pensar o presente.

Referências

- Bataille, Georges. “Baudelaire”. *A literatura e o mal*. Traduzido por Suely Bastos, Porto Alegre, L&PM, 1989, pp. 29-54.
- Baudelaire, Charles. “O homem e a obra”. Poe, *Ficção*, pp. 47-52.
- Borges, Jorge Luis. “Edgar Allan Poe”. *Textos recobrados II*. Barcelona, Emecé, 2002, pp. 263-265.
- . “Nathaniel Hawthorne”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 670-685.
- Bottmann, Denise. “Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil”. *TradTerm*, vol. 22, 2013, pp. 89-106.
- Campos, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed., São Paulo, Iluminuras, 2011.
- Candido, Antonio. “A nova narrativa”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 2003, pp. 199-215.
- Cortázar, Julio. “El poeta, el narrador y el crítico”. Poe, *Ensayos*, pp.13-61.
- França, Julio. “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas”. *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Organizado por Fátima Cristina Dias Rocha e Ana Chiara, Rio de Janeiro, Casa Doze, 2015, pp. 133-146.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século xvii*. Campinas, Ateliê Editorial, 2004.
- Lima, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1983.
- Lousada, Wilson. “Poesia e prosa”. *Cultura Política*, n. 49, 1945, pp. 146-152. Web. 18 de março de 2018.
- Marchessaut, Janine. *Marshall McLuhan: Cosmic media*. London, Sage, 2005.
- Mendes, Oscar. “Influência de Poe no estrangeiro”. Poe, *Ficção*, pp. 53-56.
- Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Traduzido por Julián Ramírez Blanco, Madrid, La Piqueta, 1986.

- Poe, Edgar Allan. “Hawthorne”. *Ensayos y críticas*. Traduzido por Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 125-141.
- . “Narrativa de Artur Gordon Pym”. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Traduzido por Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, pp. 738-872.
- . “O homem das multidões”. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Traduzido por Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, pp. 392-400.
- . “The man of the crowd”. *Poety, tales and selected essays*. New York, Library of America, 1984, pp. 388-396.
- Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

Sobre a autora

Maryllu de Oliveira Caixeta es licenciada en Portugués por la Universidade Federal de Uberlândia (2005). Doctora en Teoría de la Literatura por la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2013). Realizó investigación posdoctoral en la Universidade de São Paulo, con el proyecto “La ficción del nombre del autor en *Tutaméia* de Guimarães Rosa”, financiado por la Fundación de Amparo a la Investigación del Departamento de São Paulo.

“Eldorado, Babel e faroeste”: a Londrina de Rodrigo Garcia Lopes, em *O trovador*

Marilu Martens Oliveira

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paraná, Brasil

marilu@utfpr.edu.br

O norte do Estado do Paraná é uma região brasileira de colonização recente, com pouco material a respeito, principalmente no que tange a obras de ficção. Portanto, este artigo está centrado em *O trovador*, de Rodrigo Garcia Lopes, que, partindo de um poema provençal, delinea um panorama desse período e, precipuamente, da cidade de Londrina. À moda de Umberto Eco, ele escreve um romance histórico-policial no qual literatura e história mantêm um diálogo intenso, erudito e jocoso. Apresenta, criticamente, o espírito colonialista inglês, informando e divertindo o leitor, visto que autentica seu discurso ficcional com elementos da realidade. Assim, este artigo focará a obra em pauta como um novo romance histórico, bem como as características que a inscrevem como tal (seguindo diretrizes apontadas por Esteves, entre outros pesquisadores), e evidenciará o conhecimento da “biblioteca” do autor, conforme Samoyault, além do exame da cartografia londrinense descrita, tanto a humana quanto a geográfica.

Palavras-chave: biblioteca; história e cartografia de Londrina; novo romance histórico; *O trovador*; Rodrigo Garcia Lopes.

Cómo citar este artículo (MLA): Martens Oliveira, Marilu. “Eldorado, Babel e faroeste’: a Londrina de Rodrigo Garcia Lopes, em *O trovador*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 219-242.

Artículo original. Recibido: 30/11/18; aceptado: 26/06/19. Publicado en línea: 01/01/20.



“Eldorado, Babel y wéstern”: la Londrina de Rodrigo Garcia Lopes en *O trovador*

El norte del departamento de Paraná es una región brasileña de colonización reciente, con poca literatura, principalmente en lo que se refiere a obras de ficción. Así, el artículo está enfocado en *O trovador*, de Rodrigo Garcia Lopes, que, a partir de un poema provenzal, establece un panorama de su periodo y, en particular, de la ciudad de Londrina. Al estilo de Umberto Eco, él escribe una novela histórico-policíaca en la que literatura e historia mantienen un diálogo intenso, erudito e irónico. Presenta, de forma crítica, el espíritu colonialista inglés informando y divirtiendo al lector, una vez que autentica su discurso ficcional con elementos de la realidad. Por lo tanto, el artículo enfoca la obra como una nueva novela histórica, así como las características que la inscriben como tal (siguiendo directrices apuntadas por Esteves, entre otros investigadores), y evidencia el conocimiento de la “biblioteca” del autor, de acuerdo con Samoyault, además del examen de la categoría londrinense descrita, tanto humana como geográfica.

Palabras clave: biblioteca; historia y cartografía de Londrina; nueva novela histórica; *O trovador*; Rodrigo Garcia Lopes.

“Eldorado, Babel, and Far West”: Rodrigo Garcia Lopes’ Londrina in *O trovador*

The northern part of the department of Paraná, Brazil is a recently colonized region, with scarce literary production, particularly with respect to fiction. The article focuses on *O trovador*, by Rodrigo Garcia Lopes, which provides an overview of the period, specifically of the city of Londrina, on the basis of a Provençal poem. In the style of Umberto Eco, the author writes a historical-detective novel in which literature and history enter into an intense, erudite, and ironic dialogue. It provides a critical view of the English colonial spirit, in a manner that informs and entertains the reader, while authenticating its fictional discourse with elements of reality. The article addresses the work as a new type of historical novel and discusses the features that make it such (following guidelines suggested by Esteves, among other researchers), discusses the author’s knowledge regarding the “library”, according to Samoyault, and examines Londrina as a human and geographic category.

Keywords: library; history and cartography of Londrina; new historical novel; *O trovador*; Rodrigo Garcia Lopes.

Iniciando a viagem

Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a história.

Sérgio Buarque de Holanda

SOMENTE HÁ UM TEMPO RELATIVAMENTE recente, começou-se a discutir o conceito de originalidade, estando ligados a ele estudos de Bakhtin (dialogismo e polifonia), Kristeva (intertextualidade) e Genette (palimpsesto). A intertextualidade como “um jogo de referências múltiplas a outros textos e contextos —na forma de influências, citações, alusões, paráfrases, reescrituras etc. [...]” (Jobim 47)— firmou-se conceitualmente e até o rapsodo Mário de Andrade, já preocupado com o tema, e como sempre *avant la lettre*, afirmou em correspondência dirigida a Carlos Drummond de Andrade: “Em última análise, tudo é influência” (Drummond 31).

Hodiernamente, Tiphaine Samoyault debruçou-se sobre a intertextualidade, ligando-a à memória da literatura e colocando, de uma forma praticamente borgiana, que “o universo é uma biblioteca” (123). Assim, a literatura está ligada à biblioteca, com a qual “mantém uma relação de repetição”, constituindo esta “um filtro entre o texto e o mundo” (Samoyault 123). Para a autora, há uma relação de repetição da literatura em relação à biblioteca que exerce uma modelização sobre o texto, com o escritor que aciona, ao escrever, seu repertório —sua biblioteca— consciente ou inconscientemente. E, em relação ao modelo, poderá demonstrar diferentes posições —admiração, denegação ou subversão (Samoyault 129), inclusive sentindo o que Harold Bloom (1991) chamou de “angústia da influência”.

Será, portanto, calcado em Samoyault o olhar dialógico a ser lançado sobre *O trovador* que também sofrerá, principalmente, a influência dos estudos literários de Antonio R. Esteves sobre o romance histórico contemporâneo no Brasil e na América Latina. O pesquisador afirma que “houve uma intensificação de publicações de narrativas híbridas, que, rompendo as barreiras dos tradicionais gêneros, privilegiam ações que se desenvolvem no passado

ou tratam diretamente de temas históricos”, havendo, por conseguinte, um “movimento pendular entre tradição e ruptura”, que busca ler os “signos da história” sob suas diferentes “facetas identitárias” (Esteves, “O romance” 53).

Além dos brasileiros Esteves, Trouche e Weinhardt, Hutcheon, Menton, Aínsa e Jameson estiveram na base dos estudos que imbricam literatura e história, aporte teórico para a leitura do romance *O trovador* (corpus deste artigo), escrito em 2014 pelo londrinense Rodrigo Garcia Lopes, sob o viés de romance histórico, com diferentes interfaces. Trata-se de uma narrativa policial do século XXI, sobre a história de Londrina, cidade paranaense e brasileira, que dialoga com o passado recente (século XX) e ficcionaliza eventos históricos acontecidos em 1933. Desse modo, o painel para a trama narrativa é o Brasil do período varguista (Presidente Getúlio Vargas governou o Brasil de 1930 a 1945, após um golpe que depôs o presidente Washington Luís), com seus migrantes e imigrantes, a Guerra Civil espanhola, Hitler e a ascensão do nazismo, o nacional-socialismo na terra verde e amarela, a colonização do norte do Paraná e a Inglaterra de Churchill e do rei Edward VIII.

E, para encarar tanta diversidade, por conseguinte, faz-se necessário um olhar multifacetado. “Os anos 80 consagraram, definitivamente, uma grande abertura no modelo crítico-teórico em direção à interdisciplinaridade e à desconstrução de fronteiras e categorizações” (Trouche 26). Logo, por que não haver a leitura e a apropriação (ainda que indireta) de textos do escritor Ítalo Calvino sobre as cidades, do semiólogo/ficcionista Umberto Eco a respeito de romances históricos, da geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos, a qual afirma que o espaço é um produto histórico, ligado ao modo de produção capitalista, estando sujeito às mudanças por que passa a sociedade? Mas, em especial, textos/documentos (inclusive iconográficos) sobre a cidade de Londrina, provavelmente consultados pelo autor: Tony Hara, José Granado et al., Raimunda de Brito Batista, José Miguel Arias Neto, Carlos Francovig, Ivone Baioni Garcia, Nelson Dacio Tomazi, Paulo César Boni, Rosana R. Unfried e Omeletino Benatto, entre outros.

Para escrever seu livro, Lopes esteve embasado em profunda investigação realizada por ele, tanto em bibliotecas do Brasil quanto dos Estados Unidos da América do Norte, e em diferentes fontes: *sites*, museus, jornais, fotografias antigas, filmes, além de livros sobre a técnica de escrever romances policiais, conforme Portella.

Seria, portanto, sua obra um “novo romance histórico” (Esteves, Menton e Ainsa), ou, ainda: “narrativa de extração histórica” (André Trouche), “metaficção historiográfica” (Hutcheon), “ficção histórica” (Weinhardt), além de “narrativa histórica”, “romance histórico”, “romance histórico pós-moderno”, “romance histórico latino-americano contemporâneo”, conforme outros pesquisadores. Então, como acontece em vários híbridos de literatura e história, há também o cruzamento com a narrativa policial. Acrescente-se que, pelo fato de essa região paranaense ter uma colonização relativamente recente, sua história, sobretudo no veio em que o escritor escolheu (ficcionalizando-a), é pouco publicizada, justificando-se o interesse pelo tema.

Para Esteves, pode-se “traçar uma genealogia” do gênero, “buscando suas origens no romance histórico do século XIX, como fazem vários estudiosos da questão”, a exemplo de González Echevarría, Raymond Souza, Fernando Aínsa, Alexis Márquez Rodríguez, Seymour Menton, Peter Elmore, María Cristina Pons, Celia Fernández Prieto, Gloria da Cunha, André Trouche e Marilene Weinhardt; “ou de se circunscrever o fenômeno diretamente na pós-modernidade, usando o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991)” (Esteves, “O romance” 1).

Na linhagem da tradição brasileira, José de Alencar é um dos precursores do romance histórico (clássico), destacando-se suas obras *As minas de prata* (1862), *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857), *A Guerra dos Mascates* (1873?). Sobressaem ainda Machado de Assis, Paulo Setúbal, Érico Veríssimo, Viriato Corrêa, Jorge Amado, dentre outros. Dessa forma, o “romance ofereceu, pois à literatura a dimensão de sua historicidade. Trata-se de momentos privilegiados em que a ficção assume a consciência política da sociedade” (Chaves 26).

Há, portanto, uma confluência da literatura com a história, como já o haviam feito Walter Scott e Alessandro Manzoni nos primórdios do século XIX, acontecendo então o modelo narrativo conhecido como romance histórico tradicional (ou clássico), após a teorização de Lukács ao analisar a obra scottiana *Ivanhoé* (1819). Essa literatura usava a história e personagens reais como pano de fundo para a ficção, buscando delinear um caráter nacional, procurando dar maior veracidade aos fatos narrados e pintando grandes painéis laudatórios que retratavam determinado momento histórico, de forma cronológica. Em suma, para a existência do romance histórico, dois fatores são essenciais: feitos históricos e ficcionalidade/invenção. É pela união desses dois componentes que a ficção histórica se concretiza (Márquez Rodríguez 24).

Mas há uma reviravolta nesse olhar sobre a história, com o romance *O reino deste mundo*, do argentino Alejo Carpentier, publicado em 1949. Assim, principalmente a partir dos anos 1970, autores da América Latina revisarão e reescreverão acontecimentos históricos, questionando passado, presente e futuro, lançando olhares sobre as culturas ex-cêntricas (periféricas), com destaque para as obras de Isabel Allende, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Márquez, Maria Rosa Lojo, Augusto Roa Bastos, Ana Miranda, Márcio Souza, Luiz Antonio de Assis Brasil e Silviano Santiago. E “não se trata de substituir a história pela ficção, mas possibilitar uma aproximação poética de todos os pontos de vista, contraditórios mas convergentes” (Esteves, “O romance” 18). Trata-se, pois, da combinação de “poesia e verdade”, como dizia Goethe, da realização de “uma arte refinada e discreta, [...] que borra seus vestígios, dissimula seus procedimentos e se torna invisível, uma combinação em que literatura, isto é, a fantasia, mistura-se e se confunde com a lenda histórica corroborada pelo documento e o relato verídico” (citado em Duran 291). As personagens tornam-se, portanto, humanas; deixam de ser marmóreas (Aínsa 85).

É Esteves ainda, no livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, apoiando-se em Menton, que postula como características dos novos romances históricos a impossibilidade de se determinar a verdade histórica pelo discurso, questionando-a e, em consequência, acontecendo a distorção consciente da história; a metaficção; a intertextualidade; a ficcionalização de personagens históricos e, muitas vezes, a dessacralização deles e de eventos reais (via ironia e procedimentos paródicos e carnavalizadores); a ruptura da linearidade temporal.

Assim, “[a]o se valer dos mesmos recursos narrativos que a historiografia o novo romance histórico não [...] fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada — como uma criação humana” (Hutcheon 34). Logo, a narrativa historiográfica não é objetiva e abre-se a múltiplas possibilidades discursivas. E é a mesma autora que afirma sobre trabalhos de White, Veyne, Certeau, LaCapra, Mink, Jameson, Gossman e Said, que esses estudiosos, entre outros, apontaram nos discursos histórico e literário, em diálogo, as questões também apontadas pela metaficção historiográfica, como a forma narrativa e a função da linguagem, as relações intertextuais, as estratégias de representação, a relação entre o fato histórico e o acontecimento

real, além das “consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia —e pela literatura— como uma certeza” (Hutcheon 14).

Mas qual o motivo do escritor londrinense ter optado pelo novo romance histórico? Talvez a resposta esteja em Hutcheon e também em Menton, para quem é bastante difícil a captação da verdade histórica. Dessa forma, a ficção, por meio da recriação livre de fatos históricos, alerta para o que houve, mostra as diferentes facetas dos acontecimentos e dos sujeitos neles envolvidos. Leva o leitor ingênuo (ou distraído) a ficar mais atento e a questionar seu presente, via observação do passado. E isso fica bastante evidente na maneira como Lopes vai desenrolando a trama ficcional, ao efetuar uma releitura crítica da história, aguçando a curiosidade do leitor que se vê compelido a procurar saber mais sobre o que está lendo.

Assim, apenas a título de exemplos, Lopes assinala que houve atividades do partido nazista no norte paranaense e a “operação triangular” aconteceu. Explica-se: ao vir se estabelecer no Brasil, o alemão —que não poderia sair da sua pátria com muito dinheiro— pagava para a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), inglesa, um título —cartas de terra— que lhe daria direito à propriedade no novo país. Como a CTNP, empresa colonizadora, precisava de material para a construção de ferrovias no Paraná (ela era uma das acionistas da estrada de ferro), comprava o que necessitava da Alemanha (Castilho 33). Mas, infelizmente, nem sempre ao chegar o germânico recebia seu pedaço de terra, tornando-se empregado de alguém já proprietário de um chão para plantar. Também Anderson teoriza sobre a retomada e o *boom* do romance histórico contemporaneamente, “fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis” [...] numa “tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela” (219).

Em suma, utilizando diferentes autores de diferentes áreas, será alvo de análise, no *corpus* apontado, a questão do espaço e da historicidade. O foco maior será, por conseguinte, estudar *O trovador* como novo romance histórico que se vale também da narrativa policial, uma junção bastante proveitosa desde o clássico *O nome da rosa*, estabelecendo o feitiço daquele gênero, bem como seus diálogos intertextuais. Ressalve-se que o veio policial ficará para outro momento, aqui sendo abordado apenas *en passant*.

Já em terras vermelhas: o trovador Rodrigo Garcia Lopes, seu canto, sua cidade

Figura poliédrica, Rodrigo Garcia Lopes é poeta, ficcionista, tradutor, foi professor (mestrado em *Interdisciplinary Humanities*; doutorado em Letras), cantor, violonista, compositor, editor, roteirista, curador e autor consagrado pela academia, com inúmeras premiações. E, ao escrever seu romance, Lopes teve como painel principal os primórdios do antigo Patrimônio Três Bocas, cuja colonização começou por volta de 1904-1908, quando paulistas e mineiros vieram para a região de Cambará, enquanto os fazendeiros “do chamado Paraná tradicional” partiam do Sul, segundo Hara (21). Assim, em 1919, foi fundado o Patrimônio de São Roque (atual Tamarana), que serviu de base para os avanços sobre o local onde foi instalado o Patrimônio, região na qual vivia o grupo indígena Kaingang e por onde, já em 1910, circulavam caboclos que viviam em ranchos de palmito, criavam porcos e eram conhecidos como “safristas”, porque também plantavam milho, abóbora e batata-doce (Hara 22). Desse modo, as florestas da região aos poucos foram derrubadas pelos “machadeiros” para o plantio de subsistência, na terra fértil, de forte coloração (Hara 24).

Portanto, a partir do Três Bocas, surgiu a cidade de Londrina, que data de 1929, tornada município em dezembro de 1934, situada no norte do Estado do Paraná, e conhecida também como “pequena Londres” (Prefeitura de Londrina; Lopes 22). Sua fundação está unida ao escocês Simon Joseph Fraser, o 14º Lord Lovat, 1871-1933 (Lopes 16), ligado à Paraná Plantations Limited e sua subsidiária — a CTNP —, colonizadora da região (Lopes 22, 14; Arias Neto 4), e que é uma das principais personagens do livro focado.

Londrina, a exemplo de outras “cidades-jardim” planejadas (Lopes 57), do norte e do noroeste paranaense, seguiu o modelo inglês de pequenas cidades, não muito distantes umas das outras, com um cinturão verde protegendo as nascentes, desenvolvendo-se às margens da estrada de ferro, como informa Motta Araújo (citado em Melo). O trem foi avançando pelas grandes extensões de terra, antes pertencentes a Antônio Barboza Ferraz Júnior e adquiridas pela Companhia de Lovat, sendo, então, vendidas em pequenos lotes a agricultores que se dedicaram, posteriormente, ao cultivo do café, chamado, por muito tempo, de ouro verde, visto a riqueza que proporcionou às regiões em que crescia, atraindo aventureiros de inúmeras

espécies. Alexandre Razgulaeff, também personagem do livro de Lopes, e Ludovic Surjus, agrimensor francês cujos diários foram resgatados em obra importante de Batista, significaram bastante, como técnicos, para o traçado urbanístico e mapeamento da cidade e da região.

Assim, a urbe, hoje a segunda do Paraná em população, teve sua colonização iniciada nas primeiras décadas do século xx, quando ainda era uma região de mata espessa, chamada de sertão, destacando-se a vinda da famosa Missão Montagu, liderada por Edwin Samuel Montagu, para verificar se o país poderia responder ao empréstimo solicitado aos cofres ingleses de acordo com informações de Abreu, de Arias e da CTNP.

No romance de Lopes, com a vinda do tradutor Adam Blake à *terra brasilis*, que se surpreende com o cenário que encontra, também a terra roxa (chamada pelos italianos colonizadores de *rossa* —vermelha), “livre de saúvas” (como anunciava a propaganda), torna-se personagem destacada, dando origem —por razões óbvias— ao epíteto “pés vermelhos” àqueles que nela nasceram ou a adotaram. Como destacou na orelha do livro de Lopes o escritor Joca Reiners Terron: “O cenário importa tanto a esta trama quanto seus personagens”. É de Terron, ainda, os vocábulos “Babel”, “faroeste” e “Eldorado” em referência à Londrina de então, “babelizada” por diferentes etnias (aproximadamente 33), terra que seduzia pela promessa de se tornar um novo Eldorado, visto seu solo fértil e muita madeira — perobas, figueiras, guapuruvus, cedros, paus-d’alho (Lopes 117, 91) — que incitavam ao trabalho e à sua extração (Lopes 355). Mas essa mesma riqueza era chamariz de aventureiros, pequenos e grandes malandros, que a tornavam um faroeste caboclo. Em função disso, também o índice de homicídios cresceu: “Além do mais, os homens usavam armas nas ruas como se fossem pentes” (Lopes 46).

Assim, dessa terra de *cowboys* e de sua matriz (a grande Londres), pularam para as páginas de Rodrigo Garcia Lopes, além de ingleses bastante conhecidos (Edward VIII, Lord Lovat e sua família, os políticos Winston Churchill, Walter Monckton e Stanley Baldwin), o escocês Adam Blake (figura ficcional); os japoneses (Ikoma Udihara, agente da Companhia de Terras para os imigrantes nipônicos e cineasta amador, que realmente fez os primeiros registros da cidade e seus moradores, assim como o fotógrafo Haruo Ohara também figura londrinense; a família do lavrador Sadao Suzuki; um japonês gordo, jogador de baralho, que usava tapa-olho); os alemães (o fotógrafo Hans Hoffman —quase homônimo do verdadeiro Hans

Kopp—, o casal que morou em Londrina Magdalene e Kurt-Peter Müller, Hans Henning Von Cossel chefe-geral do partido Nacional-Socialista no Brasil, o intelectual de origem judaica Emil Levy —autor real de um dicionário provençal-francês— e sua sobrinha Sarah, o padre Helmut Braun, a hoteleira Frieda Flöringer, a costureira Anna Wolkof, o fazendeiro Ernest Günter e sua filha Angelika, Max —o guarda-costas conhecido como o Sombra, a cafetina Lorinda— nome de guerra de Martha Shröeder, o austríaco Erick Nussbaum (contador e dublê de trovador); os italianos Giuseppe Giuliani e sua esposa Antonella (ele inspirado em José Juliani, que registrou com suas lentes a cidade incipiente) e a família do colono Victorio Mancini; o vizinho espanhol de Miranda; o russo Razgulaeff; os americanos Wallis Simpson (que se casou com o rei inglês) e Booker Pittmann (1909-1960), músico chamado pelos amigos de Buca, que morou em inúmeras cidades paranaenses (por uma década, aproximadamente: de 1949 a 1957) e tocava em prostíbulos (Lopes 108), dos quais pintava também as paredes, recebendo moradia ou alguns trocados.

Dentre os brasileiros, são destaques os políticos paranaenses Manoel Ribas e Mário Tourinho, e Getúlio Vargas, assim como personagens ficcionais, possivelmente inspiradas em pessoas da região: o delegado Ubirajara Silva (lembrando que seu nome, oriundo do tupi, significa “senhor da lança”, um guerreiro), a meretriz Regina —mais conhecida como Miranda, a afável cozinheira Glória, e Nilson Garden, filho de mãe brasileira e pai inglês, prefeito e diretor da CTNP (ficção que remeteu a fato real acontecido na cidade no período aventado, indagando-se se haveria conflito de interesses, devido às funções que ele exercia na área pública e na vida particular e profissional).

Mas o *leitmotiv* de *O trovador*, para prender o leitor, é um assassinato que remete a fato verídico: o primeiro caso de homicídio registrado na delegacia de Londrina, cometido pelo médico alemão Kurt Müller contra um compatriota (Júlio von Schütz), com motivação passional (Oberdiek 69; Lopes 77). Outros crimes virão a seguir, todos ligados a um poema creditado ao poeta provençal Arnaut Daniel (de Ribérac), trovador dos séculos XII e XIII, que escreveu sua obra em occitano. A palavra-chave? *Noigandres*, que, segundo Antonio Risério (citado em Miranda), “seria uma denominação poética para a invenção”, para aquele que inaugura algo, um certo tipo de fazer, como o que foi realizado por Daniel. Vale ressaltar a vivência de Rodrigo Garcia Lopes como poeta e tradutor, o que talvez tenha

sido o estopim para o desenvolvimento da trama e para essa invenção, por alguém que nunca havia escrito um romance, mas que lidava há muito com o labor poético e a tradução, tendo inclusive traduzido o poema “Treze”, de Daniel, ora em pauta.

Entretanto, a explicação dada por Risério não é a única. Para outros pesquisadores, trata-se de um trocadilho e *noigandres* seria a flor que espanta o tédio (*ennui*); ainda uma flor com olor à noz-moscada, usada como especiaria afrodisíaca na comida; e também um fruto da moscadeira (*myristica fragrans*), que, em alta dosagem, teria efeito alucinógeno, podendo mesmo ser mortal, quando consumido de forma excessiva (Hower 161-163).

Dessa forma, Nussbaum, o trovador criado por Lopes, utiliza a polissemia do vocábulo: assassina Lovat com a *myristica fragrans*, deixa a noz-moscada como assinatura, também usa a palavra *noigandres* no seu contexto poético (versos deixados nas vítimas ou enviados a alguém) e ainda para denominar uma operação delituosa: “*Noigandres* é o nome de um esquema secreto, uma operação criminosa internacional envolvendo desvio de dinheiro da Paraná Plantations e remessas de madeira e dos lucros para a Alemanha?” (Lopes 354). E ele seria o “trovador” —criminoso apaixonado pela “dama” (Wallis) casada com o “nobre” (dentro do espírito da “vassalagem” trovadoresca), mistério só revelado nas páginas derradeiras do romance, policial bem escrito (Lopes 372-375).

Logo, em face de tantos conflitos, justifica-se a presença do tradutor Blake —indicado por Lord Lovat— que veio trabalhar para a Paraná Plantations Limited e teve um delegado brasileiro a auxiliá-lo a desvendar os crimes, a exemplo do célebre Sherlock e seu companheiro Watson, criados por Arthur Conan Doyle, e de Guilherme de Baskerville e Adso de Melk, personagens de Umberto Eco.

No palco dessa Londrina dos anos 1930, descoberta com olhos espantados por Adam, e que crescia a olhos vistos graças à madeira e depois ao café (Prefeitura Municipal citada em Arias Neto xii), estavam aventureiros de todos os quilates: fazendeiros de chapéus na cabeça, com seus ternos brancos respingados de lama e armas na cintura; matadores de aluguel sem escrúpulos; madames proprietárias de bordéis e suas meninas; donos e trabalhadores de serrarias e de propriedades agrícolas; pequenos comerciantes e seus funcionários; proprietários de pensões e hotéis; “picaretas” vendendo terrenos “grilados” ou não; além de estrangeiros —intelectuais e pessoas de

profissões variadas — fugidos das guerras na Europa e na Ásia. A se destacar, pois, a participação de imigrantes das mais variadas nações, muitos com um passado obscuro o qual queriam esconder e também esquecer.

Enfim, um caldeirão que irá ferver, volta e meia, e também alimentará o progresso e as histórias contadas ao pé do ouvido sobre o Príncipe de Gales — que se tornaria o rei inglês Edward VIII — e sua vinda ao norte paranaense, para cuidar de interesses pessoais ligados à Paraná Plantations, e que o excesso de chuva impediu de chegar a Londrina, o que não acontece no romance. Sua amada Wallis estará também envolvida na trama, a qual se desloca de Londres para Londrina e vice-versa, e liga o nobre e sua Companhia às mortes que ocorrem, relacionando o casal aos nazistas da Alemanha e do Brasil, e ao fornecimento de madeira para uso na guerra.

São figuras reais, históricas, entrelaçadas com personagens fictícias que lhes dão uma outra dimensão, marcadas pela natureza (Lopes 117) — vento que sopra, canto dos pássaros e gritos dos macacos na mata, calor úmido —, pela poeira e pela lama, pelo som das serrarias, pelos insetos que atazanam (Lopes 237), pelas danças e músicas e brigas dos lupanares (Lopes 108-115), pela algaravia dos mascates (Lopes 60) e pelo ranger das rodas de charrete e relinchos dos cavalos pelas ruas (Lopes 60).

Narrativa sensorial, que faz das cidades e suas adjacências (em especial Londres, Londrina, Rolândia, Nova Danzig/Dantzig depois conhecida como Cambé, Jathay/Jataizinho) elementos indispensáveis, impregnando-se tal atmosfera naqueles que por elas circulam. Dessa forma, a história e a literatura estão imbricadas na trama do romance escrito pelo londrinense que questiona a história oficial de maneira espirituosa, iluminando fatos desconhecidos ou pouco conhecidos, levando o leitor a repensar o passado de sua região, e também indicando direções teóricas a serem percorridas pelos estudiosos de ambas as áreas.

Literatura e história: águas da mesma fonte?

Esteves realiza um levantamento minucioso, do ponto de vista de diferentes estudiosos, sobre o profícuo diálogo entre literatura e história, mostrando que ambas estão calcadas na memória, portanto, intimamente ligadas no novo romance histórico que se caracteriza pela dessacralização da história oficial, procedimento realizado por Lopes, que coloca em situações

nada ortodoxas importantes figuras históricas (17-43). Essa modalidade de romance está marcada pela intertextualidade e “distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros, associada à utilização de metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação” (Esteves e Milton 17-18).

Há, então, distorções conscientes de certos fatos, como a ida de Edward a Londrina, em primeiro de abril (dia da mentira). Trata-se de uma *boutade* do escritor, posto que o nobre nunca lá esteve (por cansaço ou devido a fortes chuvas na região que dificultavam a travessia do rio, em Jataizinho), assim como a casa da cafetina Diana (sucesso nos anos 60-70 do século XX), citação anacrônica como a de Pittman, que encantava a todos com seu saxofone, mas esteve na região nos anos 1950.

Observa também Le Goff a importância da memória coletiva, que, além de conquista, é “um instrumento e um objeto de poder” (435). E é pela via da memória que se busca um elemento essencial do que se convencionou chamar de identidade, individual ou coletiva. Assim, Lopes mostra as origens da “identidade pé vermelha”, com seus diversos “bandeirantes”, os chamados pioneiros —louvados em discursos ufanistas— que desbravam corajosamente a terra dos perobais, e estabelece um diálogo contrapontístico com fontes distintas. Muitas vezes, isso se faz de forma paródica e exagerada, marca do novo romance histórico, com o propósito de criticar e desconstruir uma imagem criada pelo *marketing* das empresas colonizadoras, como quando descreve a mata e dá à seção o título de “Inferno Verde” (Lopes 117), epíteto em geral ligado à Amazônia. E ainda quando Lord Lovat enumera as maravilhas da Pequena Londres para Blake, recém-chegado à região: “—Apenas no Canadá vi tamanho potencial, meu jovem. Isso aqui é a nova Califórnia. O novo Eldorado!”. Comentário recebido com um olhar cínico, e logo depois com uma resposta mordaz, aludindo ao livro de Joseph Conrad: “Direto da Escócia para *o coração das trevas*”¹ (Lopes 35). Lembramos que essa obra enfoca a selva africana e as atrocidades da exploração colonialista por parte do branco europeu: o assassinio, a mutilação e a escravização dos semelhantes em troca de riqueza. “O horror! O horror!”. Logo, é somar e concluir: aconteceu o mesmo com a terra roxa brasileira, mas em muito menor grau de carnificina.

1 Grifo nosso.

Vale ressaltar a consulta efetuada aos escritos de Nelson Dacio Tomazi, nos quais o pesquisador estabelece a oportunidade de se repensar o chamado discurso Norte do Paraná (que recupera vozes e silêncios), edificado a partir da (re)ocupação/exploração da região norte paranaense, construção que mostra um paraíso terreal —Éden, Eldorado, Canaã— bastante atrativo, para nacionais e estrangeiros. “[A] Paraná Plantations já colhia os frutos de seu empreendimento, o que significava mais dinheiro circulando na ‘Nova Canaã. A Terra da Promissão’” (Lopes 57).

São essas as imagens divulgadas por jornais e folhetos de propaganda que entrelaçam riqueza, abundância, prosperidade, ocupação planejada e pacífica, terra de trabalho e pioneirismo, tendo a mata virgem e, posteriormente, as plantações de café como cenário demarcado pela fértil terra roxa. Tal discurso, conseqüentemente, para Tomazi, é pleno de “fantasmagorias” com o apagamento dos problemas, como as mortes acontecidas durante a construção da ferrovia e as derrubadas da mata, não só por acidentes, mas pela “malária, ou ‘maleita’, que, segundo alguns, ‘dava até em árvore’” (Lopes 57).

E a esse discurso ufanista, Sonia Maria Sperandio Lopes Adum chama de discurso da felicidade, que é de exaltação da terra e do progresso e também da ocupação pacífica (4-5). Segundo essa autora, o foco de tal alocução está na satisfação daquele que compra, depreciando o lucro de quem vende, ou seja, as vantagens auferidas pela CTNP. E Adum encontrou esse discurso tanto nos álbuns comemorativos da cidade como em crônicas escritas sobre Londrina. Essa visão jactanciosa somente sofrerá transformações, de forma tímida, a partir das décadas de 1970 e 1980 com os escritos de Marinósio Filho, sobre o submundo londrinense e os fatos policiais, e de Edison Maschio sobre os “escândalos da província” (em livro homônimo). Maschio inclusive cita uma placa que foi, a título de brincadeira ou de provocação na entrada da cidade —“Igual a você já temos 10 mil. Volte”— que crescia tão rapidamente que não conseguia absorver os que chegavam. Tal episódio também será reportado por Lopes (76) em seu romance: “Volte! Igual a você já temos 30 mil”.

A respeito do “discurso oficial”, ainda coloca Arias Neto que ele se esquece das brigas pela terra, dos conflitos entre posseiros, grileiros, safristas que viram seus títulos de posse invalidados com a compra das terras pela CTNP. O autor é secundado por Tomazi o qual cita o uso de força, de jagunços chamados de limpa-trilhos ou quebra-milhos para expulsar os caboclos,

que passaram a ser considerados invasores. Isso fica evidente no discurso do fotógrafo italiano Giuseppe Giuliani (calcado no verdadeiro José Juliani, fotógrafo da CTNP): “Não concordei com certos métodos usados. Esse negócio de ‘limpa-trilhos’ e ‘quebra-milhos’, por exemplo, para convencer posseiros a sair das terras, não é justo. Pelo menos eu não chamaria de cortesia britânica” (Lopes 273). Quando o detetive Blake indaga o significado de limpa-trilho, Juliani esclarece:

É o nome que dão à polícia particular da Paraná Plantations. [...] —Tem o problema dos que se apossam das terras que eles consideram sem dono. Para espantar esses posseiros e avançar a ferrovia, a companhia adota o terror, a estratégia de terra devastada. Pior que tem gente da elite desta cidade que já prestou esse tipo de serviço sujo. Uma barbaridade. Claro que não se pode falar no assunto. *Boca chiusa*. (Lopes 273)

Também Chies e Yokoo apontam a ação desenvolvimentista impulsionada pelas companhias colonizadoras, quando muitas famílias puderam comprar seu pedaço de terra. Entretanto, pontuam negativamente as questões ecológica (queimadas, dizimação da floresta, contaminação da água e do solo) e social: “conflitos entre nativos e ‘capangas’ das empresas colonizadoras, grilagem de terras, exploração do trabalho e lucros exorbitantes com a venda das terras pelas companhias colonizadoras” (28). Assim é que personagens do romance comentam sobre a vinda do antropólogo Lévi-Strauss, que percorreu a cavalo a região para estudar os indígenas, antes de ir para o Mato Grosso, e sobre algo apontado por Joffily: o extermínio dos índios Coroados “que armaram uma emboscada para cima dos ucranianos ali em São Jerônimo da Serra. Dizem que estão no direito, que estão em suas terras. De vez em quando encontram umas ossadas por aí” (Lopes 113).

Caibem aqui as palavras de Esteves e Milton: “A memória é frágil e as formas de registrá-la são permeadas pela linguagem e, certamente, pela imaginação” (12). Logo, toda construção discursiva é impregnada pela subjetividade e o discurso oficial em geral “esquece” vozes que não são importantes, que não têm força para se fazerem escutar. E a sua reprodução (a da história oficial), geralmente com as brechas preenchidas pela imaginação, tende a repetir o que foi dito, e no mesmo tom. Daí a importância do novo romance histórico e da sua ação demolidora em relação ao propugnado pelo *establishment*.

E um outro recurso lembrado ainda pelos pesquisadores unespianos, em relação ao novo romance histórico, é “a utilização de metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação” (Esteves e Milton 17), o que acontece quando há a explanação —que informa o leitor, mas não o aborrece— sobre o trovadorismo, as cantigas, a sextina, a questão da tradução literal ou da transcrição, os anagramas, enfim, tudo que envolve o trovador Arnaut Daniel e o seu poema “Treze”, bem como o professor Emil Levy, também tradutor, autor do *Petit Dictionnaire Provençal-Français* e que auxiliará Blake em suas buscas intelectuais que o conduzirão à resolução dos mistérios.

O trovadorismo foi um movimento literário que floresceu no século XII, na Provença, região meridional da atual França (que fez parte da Occitânia), na qual se falava a *langue d’oc*. Ele foi bastante importante e estendeu-se a outras regiões da Europa, sendo que o professor Spina explicita que, no norte francês, se fazia poesia épica, guerreira, e que, no sul, o trovador (*troubadour*) produzia a lírica, cortês e refinada, voltada ao amor —*fin’amors*. Havia, por conseguinte, a lírica amorosa (*cançon/canso*), caso do poema “Treze”, e também a poesia satírica (*siventês*). Arnaut Daniel foi um representante do *trobar ric*, conforme Spina: caracterizado pela riqueza de vocabulário e de rimas difíceis; de ornamentos e imagens em excesso; tendendo ao sensorial, com preocupação pela sonoridade e pelos efeitos sugestivos. Ainda, para os estudiosos portugueses Saraiva e Lopes (1969?), o trovador não poderia ultrapassar certos limites (a *mesura* ou autodomínio), para não expor a dama fulcro de sua atenção. A mulher era um ser idealizado, assim como o amor a ela dedicado.

Ressalte-se que Arnaut Daniel foi bastante admirado por poetas e críticos, como Dante Alighieri, Petrarca, Ezra Pound e Augusto de Campos. Desse modo, Rodrigo Garcia Lopes, tradutor premiado, parece ter sido inspirado pelo poema “Treze” (ou *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, guocs*), de Daniel, a escrever seu romance. O poema original, em occitano, aparece na página 7 de *O trovador*, lembrando uma epígrafe, e a tradução feita pelo londrinense dos versos de Daniel está presente nas páginas 22-23 do romance. O próprio escritor pé vermelho reflete sobre o ofício do tradutor, comparando-o ao do detetive: ambos buscam algo. O detetive busca a resolução do enigma; e o poeta busca a palavra certa, aquilo que os franceses denominam de *le mot juste*.

E a narrativa, centrada em mistérios e crimes, envolve o leitor e faz com que ele deixe de ser um *voyeur* e se torne cúmplice de Adam, o tradutor-detetive, esmiuçando as pistas lançadas discretamente, muitas tão sutis que somente em uma segunda leitura da obra serão percebidas. Se houvesse uma reflexão maior sobre um chiste lançado por Alexandre Dumas — “*cherchez la femme...*” / “procure a mulher” (Lopes 104)—, metade do mistério estaria desfeito. A sra. Simpson é o pomo da discórdia: o rei inglês e o trovador assassino são por ela apaixonados. Além disso, tudo gira em torno do poema escrito por um trovador, uma cantiga de amor na qual há também um triângulo.

Lopes recupera a teoria trovadoresca, discorrendo sobre o *senhal*, a senha secreta para o compromisso assumido pelos envolvidos na “operação *noigandres*” e reforça que se trata de uma *cantiga de amor*, nela presente a *vassalagem amorosa*, própria das cantigas medievais (com a dama: *Wallis*; o nobre/suserano: *Edward*; e o vassalo enamorado/o trovador: *Nussbaum*); sobre a construção poética, na qual é utilizada a *sextina*, sistema estrófico dos mais difíceis e raros, atribuída sua criação a Daniel; e ainda há o *envoi* ou *tornada*: versos dirigidos ao jogral, pelo trovador, que interpretará suas cantigas, quando ele mesmo não puder fazê-lo. E, às vezes, o trovador neles se revela, mostra quem é (Lopes 213-219, 232-236).

Ressalte-se ainda que, por se tratar de uma obra escrita por alguém muito letrado, também do leitor é exigido um repertório bastante razoável para que melhor possa usufruir das alusões presentes no texto, que remetem a inúmeros autores. Assim, explícita ou implicitamente, há referências a Umberto Eco, Arnaut Daniel, Arnaut de Mareuil, U. A. Canello, Joseph Conrad, Conan Doyle, G. K. Chesterton, Sinclair Lewis, Agatha Christie, Levi-Strauss, Emil Levy, William Blake, Ezra Pound, Augusto de Campos, Rainer Maria Rilke, Dante Alighieri, J. M. Rayounard, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Marx, Nostradamus, entre outros.

Tudo isso é embalado por excelente trilha sonora, que leva o leitor a ter vontade de cantar, dançar e sonhar: “Night and Day”, de Cole Porter (Lopes 101); “Oh Susana”, em versão jazzística de Booker Pittman (Lopes 108), “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense e provavelmente de João Pernambuco (Lopes 111); sucesso de Carmen Miranda (Lopes 115); os saraus de Frau Flöringer (Lopes 74); óperas (Lopes 253); “A última estrofe”, de Cândido das Neves (Lopes 291-292). E o pano de fundo para essas melodias é a Londrina vermelha, de pó e de barro, de paixão e de crime.

Cartografando Londrina

A “Pequena Londres” hoje tem uma nova feição, bem diferente da retratada por Lopes. Numa área de aproximadamente 1.651,809 quilômetros quadrados, há uma população estimada de 558.439 habitantes de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que têm à sua disposição áreas verdes e um lago, o Igapó. Possui como distritos administrativos Espírito Santo, Guaravera, Irerê, Lerroville, Maravilha, Paiquerê, São Luiz e Warta, tendo se tornado um polo bastante atrativo nas áreas da educação, cultura, saúde, indústria, comércio e serviços, com destaque para os festivais internacionais de teatro, música, dança e corais. Mas e seu início?

Lopes efetuou um levantamento precioso tanto geográfico quanto histórico, para efeitos de verossimilhança, ainda que use da licença poética, e sua obra instiga ao estudo e à busca das fontes reais. A antiga Capital do Café expandiu-se a partir do alto de um espigão, com nascentes de vários córregos e a construção de dois ranchos de palmito, numa clareira aberta com a derrubada de árvore sob a liderança do português Alberto Loureiro, que veio na expedição de colonos comandada pelo paulista descendente de ingleses George Craig Smith. A data fundadora é 21 de agosto de 1929 e o local hoje conhecido como “marco zero” foi estabelecido por Razgulaeff, como informa Paulo Briguet.

A mata cercava esse pequeno núcleo de civilização e, segundo Hoffmann, logo foi construído o escritório da CTNP, o Hotel Campestre (em 1930) para abrigar os trabalhadores, pequenos comércios surgiram nas avenidas Paraná, Duque de Caxias e Pernambuco, assim como passaram a existir o Hospitalzinho da Companhia (em 1933, e dirigido pelo Dr. Kurt Müller), a agência dos Correios (em 1934), a estação ferroviária (em 1935), a primeira jardineira (a Catita, dos Garcia: caminhão Ford adaptado para transportar passageiros, em 1934), a agência da Caixa Econômica Federal (em 1936).

E, no céu azul, voavam os aviões, marcando o progresso, observados com encanto pelos alunos das primeiras escolas: a alemã do Heimtal, em 1931, e a japonesa, em 1933. Ainda é a mesma pesquisadora, Hoffmann, que conta sobre a diversão de então: o Clube Redondo, fundado em 1934 ou 1935 e frequentado pelos ricos (que faziam os ternos na Alfaiataria Luppi), e o Clube Quadrado frequentado pelos pobres e negros, o que evidenciava a distância social já existente naquela época; além das casas das madames e dos cinemas, muito populares.

Claude Lévi-Strauss comentou, em sua obra *Tristes trópicos*, a ação da CTNP que determinava o modo de vida ordenado da população, devido aos traçados dos seus projetos (as cidades-jardim), que, entretanto, desordenavam a mata, com as derrubadas. E deixou a interrogação sobre a consequente destruição da fertilidade da terra, dali a dez, vinte, trinta anos.

Nessa Londrina que vai se expandindo, é que as personagens de *O trovador* irão viver suas aventuras, realizando compras nas Casas Catharinenses e Fuganti; buscando medicamentos nas Farmácias Maria Izabel e São João; adquirindo o pãozinho quente e o cigarro *Yolanda* na Padaria Esmeralda, parando para um cafezinho no Bar Líder. Poderiam trabalhar nas Serrarias Mortari e Siam, que contribuíam para o desenvolvimento da urbe, assim como na Cerealista José Bonifácio e Cia. Ltda. Portanto, é desse período, considerado heroico, que o livro focalizado tratou. E retratou. Retrato de uma terra molhada pelo suor do trabalho incessante, mas também pela cachaça e pela cerveja vertidas prazerosamente no chão poeirento. Terra molhada pelo sangue de muitos e pelo whisky bebido por poucos. Terra que foi paraíso, mas também inferno.

Finalizando a saga londrinense

Nos relatos sobre Londrina, a cidade é lembrada como o Eldorado paranaense, sendo comparada ao oeste americano e o que ele representou para os estadunidenses. Pioneiros, considerados novos bandeirantes, foram louvados em prosa e verso, e essa saga, essa etapa da história paranaense, precisava de alguém que levantasse o véu que a cobria para que as novas gerações se inteirassem dos fatos passados, mas de uma forma leve, atraente, divertida.

E Rodrigo Garcia Lopes, em seu livro, valendo-se de acurada pesquisa histórica, cria um enredo policial que prende o fôlego do leitor até o desfecho. Ele foi bastante hábil ao optar pela escritura de um novo romance histórico, que cumpre bem tal papel, desconstruindo mitos, fazendo uso de procedimentos paródicos, dialogando com diferentes obras, em uma teia intertextual que instiga a buscas e descobertas sobre a região e sobre quem era o trovador misterioso, mescla de amante e assassino.

No mosaico criado por Lopes, as peças, por mais esdrúxulas que pareçam, vão se conectando e dando forma ao passado de uma região rica em fantasmagorias, narrativa em que há uma rememoração de eventos do

passado esclarecidos por outros fatos, decorrentes de outras motivações, como lembra Hutcheon. Assim, o rei Edward, com grandes interesses econômicos na região paranaense, não abdica do trono inglês devido à pressão sofrida em função do seu amor por Wallis, americana e divorciada. O motivo é bem mais forte: seu envolvimento em negócios escusos e aproximação com a Alemanha nazista, o que, se divulgado, seria considerado alta traição ao Império Britânico, segundo Churchill e Mr. Monckton (Lopes 382-390).

Esse, portanto, é o olhar sobre a Londrina revivida pelos escritos de Lopes, que não se esqueceu da balbúrdia do dia a dia laborioso, nem daquela dos bordéis, das casas onde o divertimento começava cedo e terminava tarde. Portanto, de forma crítica, o escritor paranaense identifica o branco europeu com a civilização, expondo os senhores ingleses e o colonialismo exploratório em relação aos capiaus brasileiros, realizando reflexões éticas e sociais inseridas no discurso das personagens, o que seria monótono se saíssem da boca do narrador.

Em suma, numa narrativa de 403 páginas, recheada de verdades e mentiras bem-elaboradas e bem-conduzidas, descobrimos muito sobre a terra vermelha paranaense e seu passado, mergulhando naquilo que Isaías Pessotti chamou de turismo temporal: muita aventura em um tempo distante, nos anos de 1930, época do *far west* londrinense.

E é valendo-se de uma narrativa sensorial que esse faroeste pé vermelho é recuperado e mostrado: os ruídos, os odores e as percepções da mata molhada; os perfumes baratos e os risos das prostitutas; a poeira e a lama das ruas e das estradas; o cheiro forte da serragem; o café em floração; o “Luar do sertão”, entoado melancolicamente, tão bonito quantos os versos provençais de Arnaut Daniel. A Londrina de Lopes é tudo isso e muito mais, marcando indelevelmente a memória do leitor, com os ecos nostálgicos do passado.

Referências

- Abreu, Alzira Alves de. “Missão Montagu”. *Cpdoc. FGV*. Web. 2 de agosto de 2017.
- Adum, Sonia Maria Sperandio Lopes. “Historiografia norte paranaense: alguns apontamentos”. *Temas e questões: para o ensino de história do Paraná*.
- Organizado por Regina Célia Allegro et al., Londrina, Eduel, 2008, pp. 1-26.
- Aínsa, Fernando. “La nueva novela histórica latinoamericana”. *Plural*, n. 240, 1991, pp. 82-85.

- Anderson, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. *Novos Estudos*, n. 77, 2007, pp. 205-220.
- Arias Neto, José Miguel. *O Eldorado: representações da política em Londrina (1930-1975)*. 2ª ed., Londrina, Eduel, 2008.
- Batista, Raimunda de Brito. *Ludovic Surjus: história, histórias*. Londrina, Atrito Art, 2005.
- Bloom, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Traduzido por Arthur Nestrovski, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- Boni, Paulo César, Rosana Reinieri Unfried, e Omeletino Benatto. “Residência de Kurt Peter Müller”. *Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina*. Londrina, Midiograf, 2013, pp. 23-24. Web. 18 de fevereiro de 2017.
- Briguet, Paulo. “O nascimento de uma cidade”. Blog História de Londrina by Farina. 29 de julho de 2013. Web. 10 de agosto de 2016.
- Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Traduzido por Diogo Mainardi, Rio de Janeiro, O Globo, 2003.
- Carlos, Anna Fani Alessandri. “A cidade e a organização do espaço”. *Revista do Departamento de Geografia*, vol. 1, 1982, pp. 105-111. Web. 20 dezembro de 2016.
- Castilho, Marcos Ursi Corrêa. *Entre dois mundos: etnicidade, identidade e finitude entre os refugiados da Shoah em Rolândia-PR a partir da década de 1930*. Tese de mestrado, Universidade Estadual de Londrina, 2010.
- Chaves, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre, UFRGS, 1988.
- Chies, Cláudia, e Sandra Carbonera Yokoo. “Colonização do norte paranaense: avanço da cafeicultura e problemas decorrentes deste processo”. *Revista de Geografia, Meio Ambiente e Ensino GEOMAE*, vol. 3, n. 1, pp. 27-44, 2012.
- Drummond de Andrade, Carlos. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- Duran, Manuel. “Notas sobre la imaginación y la narrativa hispano-americana”. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Compilado por Robert González Echeverría, Caracas, Monte Ávila, 1984, pp. 287-296.
- Eco, Umberto. *O nome da rosa*. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade, Rio de Janeiro, Record, 1986.
- Esteves, Antonio R. “Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI)”. *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 4, n. 4, 2008, pp. 54-66.

- . *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo, Unesp, 2010.
- . “O romance histórico brasileiro no final do século xx: quatro leituras”. *Letras de hoje*, vol. 42, n. 4, 2007, pp. 114-136.
- Esteves, Antonio R., e Heloísa Milton. “Narrativas de extração histórica”. *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. Editado por Ana Maria Carlos e Antonio R. Esteves, Assis, Unesp, 2007, pp. 9-28.
- Francovig, Carlos. *Ouro verde e café quente: 50 anos de literatura em Londrina*. Londrina, Carlos Francovig, 2005.
- Garcia, Ivone Baioni, organizadora. *Atlas histórico e geográfico da cidade de Londrina*. Londrina, Vale Verde, 2002.
- Granado, José Granado, et al. *Saga de Londrina*. Londrina, Jornal de Londrina, 2004.
- Hara, Tony. *Oitenta vezes Londrina: cotidiano, história e trajetórias de vida*. Londrina, Kan, 2014.
- “História da cidade”. Prefeitura de Londrina. Web. 30 de janeiro de 2017.
- Hoffmann, Maria Luisa. *Fragmentos da história: o uso da fotografia para a recuperação e a preservação da memória de Londrina*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2015.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Livro dos prefácios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 43.
- Hower, Alfred. “O mistério da palavra *noigandres* — resolvido?”. *Discurso*, n. 8, 1978, pp. 160-168. Web. 20 de dezembro de 2017.
- Hutcheon, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Traduzido por Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- Jameson, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”. Traduzido por Hugo Mader, *Novos Estudos*, n. 77, 2007, pp. 185-203.
- Jobim, José Luís. “A intertextualidade e os estudos literários”. *Revista de Anpoll*, n. 6, 1999, pp. 47-55.
- Joffily, José. *Londres-Londrina*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Traduzido por Bernardo Leitão et al., 7ª ed., São Paulo, Editora da Unicamp, 2013.
- Lévi-Strauss. *Tristes trópicos*. Traduzido por Rosa Freire d’Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- “Londrina”. IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Web. 20 de novembro de 2017.

- Lopes, Rodrigo Garcia. *Rodrigo Garcia Lopes* – Site. Web. 30 de janeiro de 2017.
- Lopes, Rodrigo Garcia. *O trovador*. São Paulo, Record, 2014.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Melo, João. “A história da Paraná Plantations Ltda”. *Jornal GGN*, 19 de fevereiro 2014. Web. 10 novembro 2016.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. México, FCE, 1993.
- Miranda, Antonio. “Noigandres: origem e significado do termo em pesquisa de Antonio Risério”. *Antonio Miranda*. Web. 8 agosto de 2017.
- Oberdiek, Hermann Iark. *Responsabilidade e compromisso: serviços médicos em Londrina e as relações de médicos com estes serviços — 1933-1971*. Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista, 2008.
- Portella, Cláudio. “Entrevista. Rodrigo Garcia Lopes”. *Candido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, 23 de junho de 2013. Web. 20 de outubro de 2016.
- Prefeitura Municipal de Londrina. “Eis aqui sua Londrina... só para ter uma ideia. Londrina. Março, 1958, p. 1”. Arias Neto, pp. xii.
- Samoyault, Tiphaine. *A intertextualidade*. Traduzido por Sandra Nitri, São Paulo, Hucitec, 2008.
- Saraiva, Antonio José, e Oscar Lopes. *História da literatura portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Editora, 1968.
- Spina, Segismundo. “O movimento trovadoresco occitânico”. *A lírica trovadoresca*. 4ª ed., São Paulo, Edusp, 1996, pp. 17-85.
- Tomazi, Nelson Dacio. “*Norte do Paraná*”: *discursos e fantasmagorias*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná, 1997.
- Trouche, André. *América: história e ficção*. Niterói, Ed. UFF, 2006.
- Weinhardt, Marilene. “Considerações sobre o romance histórico”. *Revista Letras*, n. 43, 1994, pp. 49-59.

Sobre a autora

Profesora titular en la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) y profesora jubilada de la Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Docente en el programa de maestría profesional de la UTFPR, Londrina. Doctora y posdoctora en Letras (Literatura y vida social), máster en Letras (Literaturas vernáculas), con especialización en Lengua Portuguesa: descripción y enseñanza. Graduada en Letras Franco-Portuguesas, en Derecho y em Pedagogía. Líder del Grupo de Investigación Editec — Educación en diálogo: sociedad, arte y tecnología.

Experiencia en las áreas de Letras, Pedagogía, Arte, con énfasis en Literatura y Enseñanza, con actuación, principalmente, en los temas: formación docente; incentivo a la lectura y formación del lector; literaturas (brasileña, portuguesa, comparada, infanto-juvenil), historia y memoria; teatro; interartes; cine *noir*/novela *noir*; música popular brasileña; Gil Vicente; Ariano Suassuna; Chico Buarque de Hollanda.

Sobre o artigo

Minha gratidão ao prof. dr. Antonio R. Esteves pela leitura generosa e acurada de meus artigos sobre Literatura e História, bem como pelas sugestões apresentadas.

Gratidão também ao amigo Jair Ferreira dos Santos, o qual me apresentou o romance *O trovador*.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82299>

El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés como obra ectópica

Jorge Orlando Gallor Guarín

Universidad de Alicante, Alicante, España

joggi@alu.ua.es

El presente artículo analiza el *Diálogo de la lengua*, del escritor Juan de Valdés, de Cuenca, España, teniendo en cuenta la teoría que han expuesto Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico sobre literatura ectópica. Los elementos propios, tanto de la cultura de origen como de la cultura de llegada, presentes en el conuense y utilizados en las diferentes operaciones retóricas de manera consciente y con propósitos perlocutivos, influyen directamente en la construcción de la obra y confirman que es una creación con un marcado carácter ectópico, pues en su construcción se observa cómo el autor conocía muy bien el nuevo espacio de acogida, se “sumergió” en él y adecuó su obra conforme al *aptum* retórico.

Palabras clave: *Diálogo de la lengua*; Juan de Valdés; literatura ectópica; retórica cultural.

Cómo citar este artículo (MLA): Gallor-Guarín, Jorge Orlando. “El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés como obra ectópica”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 243-270.

Artículo original. Recibido: 04/02/19; aceptado: 19/07/19. Publicado en línea: 01/01/20.



Juan de Valdés' *Diálogo de la lengua* as an Ectopic Work

The article analyzes the *Diálogo de la lengua* (*Dialogue on Language*), written by Cuenca native, Juan de Valdés, on the basis of the theory of ectopic literature set forth by Tomás Albaladejo and Francisco Chico Rico. The typical elements of both the culture of origin and the culture of destination, present in the author's work and used deliberately in different rhetorical operations with perlocutionary purposes, influence directly the construction of the work. They also confirm the work's marked ectopic character, since its construction shows that the author was very familiar with the new space of reception, immersed himself in it, and adapted his work according to the rhetorical *aptum*.

Keywords: *Diálogo de la lengua*; Juan de Valdés; ectopic literature; cultural rhetoric.

O *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés como obra ectópica

Este artigo analisa o *Diálogo de la lengua*, do escritor Juan de Valdés, de Cuenca, Espanha, considerando a teoria que Tomás Albaladejo e Francisco Chico Rico expuseram sobre literatura ectópica. Dos elementos próprios, tanto da cultura de origem quanto da cultura de chegada, presentes no escritor conquire e utilizados nas diferentes operações retóricas de maneira consciente e com propósitos perlocutórios, influenciam diretamente na construção da obra e confirmam que é uma criação com um marcado carácter ectópico, já que, em sua construção, é observado como o autor conhecia muito bem o novo espaço de acolhida, como se “submergiu” nele e adaptou sua obra conforme o *aptum* retórico.

Palavras-chave: *Diálogo de la lengua*; Juan de Valdés; literatura ectópica; retórica cultural.

Introducción

FRANCO MEREGALLI CONSIDERABA A JUAN de Valdés “el único, acaso, que ejerció una profunda atracción sobre no pocos y no irrelevantes italianos de su época” (620) y Juan Bautista Avallé-Arce pensaba, sobre el *Diálogo de la lengua*,¹ escrito en 1535 y publicado por primera vez en 1737, que fue “uno de los pocos casos en la historia de la literatura española en que la crítica se presenta unánime y unívoca: el *Diálogo de la lengua* es una verdadera joya de las letras áureas peninsulares” (57). Estos son elogios que, en un medio tan poco dado al aplauso y al reconocimiento fácil, permiten intuir, tanto del autor como de su obra, atributos que vale la pena explorar. Sería presuntuoso dar una explicación profunda a dichas apologías en el presente estudio, pero lo que estas sí hacen es animarnos a contribuir, con este trabajo, a una mejor comprensión tanto del autor como de la obra citada.

Juan de Valdés nació en Cuenca, pero vivió, a causa de la persecución religiosa que sufrían los heterodoxos en aquella época, los últimos dieciséis años de su vida en Italia, lugar y tiempo durante el cual escribió la mayor parte de su obra literaria. Teniendo en cuenta lo anterior, en este artículo se estudia el espacio cultural hispano-italiano del autor, específicamente su influencia en el *Diálogo*, con el propósito de construir una estructura de explicación de la obra que proporcione un entendimiento de la complejidad del desplazamiento geográfico, cultural y lingüístico que vivió el autor. Esto permitirá, si procede, catalogar a Valdés como uno de los autores de literatura ectópica² de comienzos del Siglo de Oro español.

El presente artículo consta de cuatro partes: en la primera, se revisa el concepto de literatura ectópica; después, en un segundo apartado, se examina tanto la época en la cual Juan de Valdés vivió en Italia como las circunstancias que le rodearon al escribir el *Diálogo*; en tercer lugar, se exploran las condiciones que rodearon la creación del hecho retórico y, por último, se presenta un breve análisis de las operaciones retóricas utilizadas

1 En el presente estudio se acude, principalmente, a la octava edición del *Diálogo de la lengua* de Cristina Barbolani (2006), en adelante citamos únicamente el número de página.

2 Para profundizar en la literatura ectópica, se recomienda revisar Albaladejo, “Sobre la literatura”; Amezcua, “Vivir en la traducción”, “La noción” y “Literatura ectópica”; Hellín, “Literatura ectópica” y *Literatura ectópica como propuesta analítica*; Luarsabishvili, “Literatura ectópica y literatura de exilio”.

por el autor, examinando los elementos culturales que las componen e intentando descubrir cuáles proceden de la cultura de origen, la castellana (el escritor tenía raíces hebreo-españolas o judeoconversas),³ o de la cultura de llegada, la italiana (más exactamente la napolitana), y cómo incidieron directamente en la construcción del hecho retórico.

En un primer planteamiento, se esperaba establecer, de manera taxonómica, los elementos de una u otra cultura, pero una conversación con Fernando Rodríguez Mediano⁴ me hizo ver que es una empresa difícil separar, como se pretendía, los elementos culturales de un grupo étnico de comienzos del siglo XVI, debido a la multiplicidad y complejidad de las relaciones entre etnia, lengua, creencia religiosa y erudición. Por esta razón, se fijan los elementos que, claramente, permiten descubrir la presencia de la cultura de acogida en el proceso retórico seguido por el autor para la elaboración de su obra.

Literatura ectópica

La definición de literatura ectópica⁵ ha sido propuesta por el profesor Tomás Albaladejo de la siguiente manera:

Literatura ectópica es una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es literatura elaborada fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su tópos propio y se sitúa en otro

3 Para un estudio de la situación de los judeoconversos en el tiempo de Juan de Valdés, ver los trabajos de Alcalá (*Inquisición española*, “El mundo converso”, *Judíos, Literatura y ciencia* y, especialmente, *Los judeoconversos*).

4 Conversación del día 14 de noviembre del 2017 en su despacho situado en las instalaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid. El libro que escribió con Mercedes García Arenal está articulado en torno a las ideas citadas, a partir del caso de los moriscos y la lengua árabe.

5 Aunque la definición del término es reciente, existe literatura ectópica desde tiempos antiguos. Se encuentra, por ejemplo, la Biblia, en la que sus cinco primeros libros fueron escritos por Moisés —un hebreo nacido en Egipto— en el desierto, o el libro de *Daniel*, escrito por un judío del mismo nombre, en Babilonia.

tópos, que también es lugar, espacio, pero distinto al previsible. (“Sobre la literatura ectópica” 3)

Para entender mejor el concepto, Albaladejo da varios ejemplos, entre ellos, el poema árabe escrito por Abderramán I, cuyo *tópos* propio era Siria y España —más exactamente Córdoba—, donde se encontraba en el siglo VIII, y que es el *tópos* de acogida. Escritores ectópicos son, por ejemplo, José Blanco White, emigrado de España a Inglaterra, Edward Said o Elías Canetti. Se consideran literaturas ectópicas porque, a falta de su tierra o lugar de origen, encuentran otra.

En el mismo artículo, Albaladejo nos presenta diferentes posibilidades de literatura ectópica, las cuales se pueden resumir de la siguiente forma: 1) obras escritas por autores ectópicos en la lengua del país de acogida —por ejemplo, Elías Canetti, “quien llegó a coleccionar hasta cinco patrias” (Hellín, “Literatura ectópica” 1), aunque su lengua materna era el judeo-español, escribió sus obras en alemán mientras estuvo en Austria o en la Suiza de lengua alemana—; 2) obras escritas por autores ectópicos en su propia lengua en países cuya lengua es la misma, por ejemplo Gabriel García Márquez, quien escribió *Cien años de soledad* en México; 3) obras escritas por autores ectópicos que mantienen su propia lengua como lengua de escritura en un país cuya lengua es distinta. Ejemplo de ello es Juan de Valdés, quien escribió el *Diálogo* en Nápoles, o Gabriela Mistral, quien para escribir siempre utilizó su lengua nativa mientras vivía en países con idiomas diferentes (Italia, Brasil, Estados Unidos); 4) obras escritas por autores ectópicos en una tercera lengua (ni la lengua materna del autor ni la lengua del lugar en el que escribe). Por ejemplo, nuevamente, Canetti, quien escribe *Party im Blitz* en alemán mientras estuvo en Inglaterra, siendo su lengua, como ya señalamos anteriormente, el judeoespañol, o Vladimir Nabokov, quien hablaba ruso y escribió su primera novela en inglés mientras vivía en París.

Hoy es fácil constatar la producción de obras de literatura ectópica, pues “las migraciones están presentes en el mundo actual en todos los continentes y permiten el establecimiento de relaciones entre diferentes culturas, diferentes lenguas y literaturas” (Albaladejo, “Sobre la literatura ectópica” 3). Sin embargo, no era el mismo caso hace algunos cientos de años, por lo que es necesario trasladarse a los inicios del Siglo de Oro con el fin de analizar este tipo de literatura en un autor que, a causa del *Diálogo de doctrina cristiana*,

tuvo que huir de España. La obra mencionada fue prohibida por carta del Consejo de la Suprema de 27 de agosto de 1529⁶ y Juan de Valdés, acusado de herejía, debió abandonar discretamente la Península.

Juan de Valdés como autor ectópico

Desde agosto de 1531 hasta su fallecimiento, Juan de Valdés vivió en Italia.⁷ Llegó primero a casa de Juan Ginés de Sepúlveda quien en ese entonces vivía en Roma. En ese momento Juan de Valdés ya era un filólogo maduro, preparado para realizar la mayor parte de su producción literaria, así como un teólogo con las ideas más claras, para dar un sello propio a su pensamiento espiritual, que tenía como fundamento la interioridad de la vida moral. Su periplo por Italia comenzó desempeñando un cargo oficial en la corte del Papa Clemente VII, todo ello gracias a la mediación de su hermano Alfonso, influyente secretario de Carlos V. El conquisense usó Roma como centro de operaciones e hizo cortos viajes a diferentes lugares de la península italiana.⁸ Posteriormente, viajó a Nápoles, donde ocupó el cargo de archivero, pero regresó nuevamente a la capital, en la que permaneció hasta la muerte de Clemente VII, acaecida en 1534. Después de varios viajes y de una corta estancia en Mantua, se instala en el reino de Nápoles,⁹ en una villa de Chiaia

6 El libro pasó a figurar en los *Índices* que prohibían leer en lengua vulgar desde las primeras ediciones de tales catálogos en el siglo XVI (Venecia 1549, núm. 150; Venecia 1554, núm. 15 y 346; Roma 1559 y 1564, núm. 46 y 568; España 1583 (Quiroga), núm. 30 y 1068 (Vian et al., *Diálogo y censura*).

7 Las relaciones entre España e Italia gozaban, en ese momento, de buena salud. Según Meregalli, después de que los Reyes Católicos lograron pacificar y unificar España. Al continuar la política aragonesa en Italia, “favorecieron también la reanudación de los contactos culturales con Italia. Humanistas italianos fueron a enseñar a España, y señores y literatos españoles, viajando por el Mediterráneo y Europa, se detenían particularmente en Italia” (610). Para Gruber, citando a Oesterreicher, “la presencia española en los territorios ‘italianos’ en los siglos XVI y XVII fue tan intensa que resulta obvio suponer que el contacto cultural haya dejado algo más que huellas secundarias. Los españoles trasladados a Nápoles, “el virrey y las familias de la nobleza española, clérigos y miembros de órdenes religiosas, juristas, funcionarios y banqueros, oficiales y soldados españoles con su infraestructura de infantería y armada, negociantes, representantes comerciales y transportistas españoles de mar y tierra”, llevaron consigo también su lengua. De ello resultaron “efectos sistemáticos tanto en el ámbito de la inmediatez comunicativa como en el de la distancia comunicativa” (281).

8 Cabe destacar uno de ellos, el realizado a Bolonia, para reunirse con la corte imperial.

9 La ciudad había sido conquistada por Alfonso V en 1442. Desde el siglo XV estuvo en poder de Aragón, de Francia, de España y de Austria, hasta lograr su independencia en 1734 y ser incorporada a la Italia unificada en 1860.

de cara al mar, hasta su muerte en 1546. En esta ciudad, Valdés obtuvo los cargos de preceptor de las significatorias y veedor de los castillos, empleos administrativos que le garantizaron estabilidad económica, le permitieron desarrollar actividades evangelizadoras y, principalmente, implicarse en la traducción y comentario de los textos sagrados, así como meditar sobre la aplicación de las Escrituras en la conducta del creyente.¹⁰

Se puede decir que la vida del autor giraba alrededor de lo espiritual, lo lingüístico-literario y, por un breve tiempo, de la política.¹¹ En todo momento fue un educador apasionado por la lengua castellana y la renovación espiritual de la sociedad en la que vivía, primero en Alcalá, luego en Roma y, finalmente, en el reino de Nápoles.

El Diálogo de la lengua

De las diferentes posibilidades de literatura ectópica señaladas por Albaladejo, el *Diálogo* se encuentra entre las obras escritas por autores ectópicos que mantienen su propia lengua como lengua de escritura en un país cuya lengua es distinta (“Sobre la literatura ectópica” 5). La reflexión sobre la lengua fue un tema que Juan de Valdés cultivó a lo largo de toda su

10 Pronto se convirtió en el líder espiritual de un distinguido e influyente grupo de italianos y españoles de variada condición y rango social y político, función que desempeñó hasta su muerte: “El recuerdo napolitano de Juan de Valdés queda para siempre vinculado al de un selecto grupo de *‘persone nobile e illustri’* que su indudable atractivo supo captar de su entorno, tanto italianas como españolas, incluso de la corte del virrey, como Segismundo Muñoz y Juan de Villafranca. Los nombres de cuarenta de ellas, que en su tiempo recogió Cione, han ido aumentando por las investigaciones de Pasquale López y otros, con base en los procesos que la Inquisición romana (instaurada el 21 de julio de 1542) instruyó tardíamente a algunas, incluida Giulia Gonzaga, más de veinte años después de la muerte de Juan de Valdés, varias de las cuales acabaron en la hoguera: el caso de Carneseccchi, quemado en Roma en octubre de 1567, es el más famoso, pero no el único. No eran una iglesia ni una secta, sino espíritus ansiosos de otro tipo de Iglesia, en el desesperantemente largo intermedio entre el comienzo oficial de la Reforma con la rebelión de Lutero en 1517 y la convocatoria del Concilio no en Mantua, como Ercole sugirió, sino en Trento, ya en 1545. [...] Instalado en una villa de Chiaia, cara al mar, le visitan los domingos damas y caballeros de rimbombante apellido: Breseña, Carafa, Caracciolo, Cibo, Colonna, D’Avalos, D’Aragona, Gonzaga, Manrique, Piccolomini, Sanseverino, Ursine son algunas de ellas” (Alcalá, *Obras completas* xxix).

11 Poco se ha dicho sobre la faceta política de Juan de Valdés, pues esta se desarrolló principalmente en su tiempo en Italia, dado que, en España, estuvo siempre bajo la sombra y amparo de su hermano Alfonso. Véase, al respecto, el estudio de Daniel Crews, quien presenta esta época en la vida de Juan de Valdés y sus implicaciones en la creación de sus dos obras principales escritas en Italia.

vida e hizo de ella uno de sus temas principales, razón por la cual se podría suponer que, si Juan de Valdés hubiese permanecido en España, seguramente habría creado este diálogo, pero siguiendo un proceso retórico diferente, de acuerdo con la manera en que el *decorum* lo exigiera. Al encontrarse el autor en un nuevo espacio, emplea elementos de las dos culturas, según el *aptum* se lo requería, como bien lo expresa la profesora Cristina Barbolani en el *Diccionario biográfico español*:

Afloran en esta obrita de carácter misceláneo conceptos importantes para la época sobre la lengua castellana, su origen y evolución diacrónica; asimismo, se perfila un primer esbozo de la historia de la literatura, con juicios valorativos que reconocen la producción italiana como modélica, pero también reivindican la autonomía y originalidad de la tradición castellana.¹² (924)

El *Diálogo* es la primera obra que escribe Juan de Valdés en Italia. Un texto, como casi todos los trabajos de este autor, con una historia ciertamente curiosa,¹³ pues fue ilocalizable durante varios siglos. El *Diálogo* se difundió en copias manuscritas, lamentablemente ninguna de mano del autor, de las cuales han llegado tres hasta nuestros días.¹⁴ La fecha en que terminó su creación fue 1535,¹⁵ cuatro años después de haber llegado a la península

12 Mientras el italiano tenía escritores modélicos a los cuales seguir (Boccaccio, Dante, Petrarca), el castellano buscaba un modelo lingüístico propio, el cual tenía dos posibles líneas a seguir: la primera, la oficial, propuesta por Nebrija y su *Gramática castellana* (1492) y, la segunda, la presentada en nuestra obra objeto de estudio. Para más información, véase Gallor Guarín, *El diálogo de doctrina*, en especial las páginas 86-90.

13 Como lo es el de su autoría. El *Diccionario biográfico español* lo explica de la siguiente manera: “le fue negada a Juan de Valdés por el padre Miguélez, que la atribuyó a Juan López de Velasco, dando lugar a una conocida polémica con Cotarelo; y más recientemente ha sido de nuevo puesta en duda, junto con las otras obras, a favor de Juan Luis Vives; autoría, en realidad, poco plausible para los estudiosos” (Barbolani, “Juan de Valdés” 923).

14 Para conocer toda la tradición manuscrita véase el apartado III. 2 de la introducción a la edición que hace Cristina Barbolani al *Diálogo de la lengua* (98-100) y el apartado III. 2 de la introducción a la edición que hace Ángel Alcalá a las obras completas de Juan de Valdés en el tomo uno (xxxvii-xlii).

15 George K. Zuker intenta ser muy preciso: “A pesar de que es imposible fijar con exactitud la fecha en que fue escrito, es posible que haya sido entre abril de 1534 y septiembre de 1536. Valdés se refiere a la traducción de *Il Cortegiano* de Boscan, que fue completada en abril de 1534. Él también menciona a Garcilaso de la Vega como una de las figuras activas del mundo literario. Garcilaso murió en septiembre de 1536” (iv) (traducción propia). El libro permaneció inédito hasta 1737, año en que Mayáns lo sacó a la luz en el

itálica y “un año antes de que Carlos V pronunciara en Roma su discurso en español (7 de abril de 1536) delante del Papa, de varios embajadores y cardenales franceses” (Terracini 52), en pleno apogeo del imperialismo lingüístico inaugurado por Nebrija. El tiempo invertido en el taller para elaborar el manuscrito, por medio de todas las operaciones retóricas, según se colige en la obra, fue por lo menos de dos años. Para Ana Vian el *Diálogo* se ha estudiado, principalmente, con el propósito de resaltar “el valioso elemento informativo del texto”, descuidando, lamentablemente, la excelente estructura artística no solo de este texto, sino, “en general, de la prosa valdesiana” (“La mimesis conversacional” 46).

Proceso retórico en la construcción del *Diálogo de la lengua*

Un primer argumento que confirma la hipótesis que planteamos es el hecho de que Juan de Valdés llevaba aproximadamente cuatro años residiendo en Italia y que le tomó cerca de dos años escribir el *Diálogo*. Faltaría analizar hasta dónde o cuánto hay de la cultura de acogida en esta obra para confirmar nuestra tesis, por lo cual conviene revisar el proceso retórico seguido por el autor para escribirla.

Siguiendo los preceptos de la retórica clásica, la creación de una obra literaria se desarrolla en varias etapas, las cuales, a su vez, se subdividen en varias fases de elaboración que van desde la obtención de las ideas, hasta la presentación del discurso u obra. Las *res* son objeto de tratamiento por parte de la *intellectio*, la *inventio* y la *dispositio*; las *verba* lo son de la *elocutio*. Nos concentramos, a continuación, en algunos elementos procedentes tanto de la cultura de origen como de la cultura de llegada, presentes en las diferentes operaciones retóricas que siguió Valdés para crear el *Diálogo*.

tomo II de sus *Orígenes de la lengua española*, tomándolo del único manuscrito hasta la fecha conocido, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con la marca 8629 (Marcelino Menéndez Pelayo lo registra como x-236). El *Manual de retórica literaria*, de H. Lausberg, señala que toda obra consta de *res* y *verba*, siendo la primera la síntesis del contenido de ideas o pensamientos, la *materia* a tratar, la cual define o limita por medio de la *intellectio* y, la segunda, la formulación por el lenguaje de esas ideas, el desarrollo de la *materia* que constituye la obra literaria (99).

Intellectio

En este apartado seguimos a Albaladejo y a Francisco Chico Rico.¹⁶ El primero de ellos define la *intellectio* como una operación retórica que no es constituyente de discurso y es previa a la serie compuesta por las tres operaciones que sí lo son —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*—. Según Albaladejo, la *intellectio* es “el examen de todos los elementos y factores del hecho retórico por el orador antes de comenzar la producción del texto retórico” (*Retórica* 58). Esta es la primera de las operaciones retóricas y precede a todas las demás. Albaladejo y Chico señalan algunos elementos que hacen de esta operación retórica un punto capital en todo el proceso retórico, de los cuales solo se tendrá en cuenta el que tiene relación con el *decorum* o *aptum*. La *intellectio* es importante para la estructura retórica del discurso y para su contenido. Además, juega un papel muy importante no solo en todo el proceso retórico, proveyendo un conjunto de instrucciones que hacen posible la creación, organización, producción y posterior actividad comunicativa del discurso retórico, acordes con el principio del *decorum*, sino también facilitando un nivel instructivo en la organización del hecho retórico, “[...] que abarca tanto el discurso retórico como las relaciones que dicho discurso mantiene con el orador, el público, el referente y el contexto en el que tiene lugar la comunicación” (Albaladejo y Chico Rico 346). La *intellectio* es muy importante en la obra que se trabaja aquí para comprender en su verdadero y más rico sentido lo que el escritor, Juan de Valdés, quería comunicar a su entorno, a su público.

En el caso de la *materia* a tratar, el tema de la lengua era algo que le entusiasmaba y la discusión estaba vigente en el tiempo y en el lugar que ahora era su patria de acogida. Valdés se encontraba en medio de las polémicas sobre la *Questione della lingua*, transversal a toda la literatura italiana que, originalmente, fue una confrontación entre el latín y las lenguas vernáculas, y luego “se convirtió en un debate sobre una elección entre formas más antiguas o más nuevas del habla florentina, cuyos aspectos colaterales incluían el asunto de la imitación” (LaRusso 72). Estamos de acuerdo con

16 El profesor Chico Rico llama la atención sobre un hecho “excesivamente llamativo: ninguno de los grandes teóricos de la retórica llega a mencionar explícitamente dicha operación retórica y, con ello, a reconocer su existencia y a asumir su especificidad en el tradicional sistema de las *partes artis*” (“La *intellectio*” 493-494).

Antonio Prieto, quien afirma que Juan de Valdés “sigue a Bembo en su defensa codificada del toscano, con sus cuestiones gramaticales, pero más a Castiglione por su eclecticismo y elevación de una lengua cortesana como modelo” (172).

El escritor inicia un proceso creativo en el cual examina, escoge y desarrolla las ideas que favorecen la *causa* que quiere defender, por lo cual los argumentos que selecciona deben ser indiscutibles para el público receptor. Sin embargo, antes de examinar los argumentos elegidos, es necesario revisar el enfoque persuasivo utilizado en la obra para lograr el convencimiento de sus oyentes.¹⁷ Juan de Valdés elige, principalmente, el *ethos*, pues por medio del Valdés-personaje establece su autoridad, su carácter y su buena fe en cuanto a que es un hablante nativo de la lengua en cuestión, así como alguien que tiene un amplio dominio de esta lengua en relación con los otros participantes. Todos sus interlocutores, tanto italianos como españoles, lo reconocen digno de confianza y legitimado para hablar sobre el tema. El Valdés-autor tiene cuidado de que el Valdés-personaje¹⁸ nunca asuma un papel superior, sino uno igual a los otros, con idénticos intereses.

El *Diálogo* fue escrito en castellano —como todas las obras de Juan de Valdés—, aunque conocía el hebreo, el latín y el italiano. Una de las razones para ello es que,

[q]uizás aquella idea de Cartagena, Mena o Lucena, que en el siglo xv consideraban el castellano como lengua apta para tratar cualquier tema, es la que Valdés retoma en Nápoles influido por los autores italianos, y frente a la predicación en latín usa el castellano. [...] La finalidad que persigue Valdés es que su círculo de amigos entienda sus palabras, habladas o escritas, y pueda escribirlas o leerlas como él cree que deben ser escritas o leídas. (Martínez 920-921)

Coincidimos con Antonio Martínez en que otra razón para que Juan de Valdés se apartara del latín era que lo consideraba impuro y poco fiel con el contenido de los textos sagrados. También estamos de acuerdo en que, al

17 Aristóteles en su *Retórica* distinguía tres enfoques persuasivos: *ethos*, *logos* y *pathos*.

18 El autor participa en la conversación con su nombre verdadero, como era normal en la tradición italiana del género.

usar el castellano, sigue a Pietro Bembo, partidario del uso de una lengua vulgar cuidada (Martínez 920).

Por otro lado, la elección de Juan de Valdés de utilizar el diálogo como género literario para la creación del *Diálogo*, una obra de ficción, se debe a una influencia italiana, aunque este curso de acción era algo que ya conocía desde su cultura de origen y que había utilizado en la creación del *Diálogo de doctrina cristiana*.¹⁹ Otra razón para usar este género es presentada por Antonio Martínez, quien propone que Juan de Valdés usa el género dialógico para hacer en esta obra una demostración teórica y estética del lenguaje hablado, del discurso cotidiano (919).

Inventio

Esta etapa en el proceso retórico era para Juan de Valdés el momento en el que “el ingenio halla qué decir” (*Diálogo de la lengua* 245) y ese *hallar* los argumentos para construir la obra se daba en las cosas, los personajes, los autores o las fuentes que manejaba el autor.

Argumentos con procedencia en las cosas

Para el caso particular, los argumentos tienen su procedencia en las cosas. Este tipo de argumentos podía tratar de una realidad verdadera o imaginada como verdadera. En esta obra se trata de una realidad verdadera y pudo haberla motivado dos circunstancias. Para Ángel Alcalá, la primera de ellas tiene relación con dos sucesos históricos:

La enorme afluencia de españoles en Nápoles con motivo de la estancia de Carlos V en el otoño de 1535 e invierno del 36 como causante de la consiguiente pululación de interés por el español entre las clases cultas, y la visita oficial

19 Véase Jorge Gallor (*Juan de Valdés* 214-217). En ese trabajo se describen cinco razones por las cuales el conque se escogió el diálogo, las cuales se repiten ahora en el *Diálogo*: 1) hacer distendida, placentera y liviana la lectura; 2) sugerir al destinatario *conversación, plática, propuesta abierta* de un tema desarrollado por varios interlocutores y no un *tratado* en el que se comunicaba una *propuesta cerrada*; 3) por motivos pedagógicos; 4) prefiguraba el modelo de discipulado, que ya estaba ejerciendo en su ministerio espiritual; y 5) porque las primeras traducciones de diálogos al castellano se hicieron a través de una primera traducción hecha al italiano (sigue aquí a Ana Vian 1995). El italiano era una lengua por la que Valdés sentía una particular atracción y que llegó a dominar perfectamente.

de inspección que al virreinato giró a partir de esa segunda fecha con Pedro Pacheco, obispo entonces de Mondoñedo desde 1529 y luego de Ciudad Rodrigo, Pamplona, Jaén. (Juan de Valdés xxxviii)

Antonio Martínez considera que la segunda circunstancia tiene que ver con la actividad espiritual desarrollada por Valdés en Nápoles:

La relación con los alumbrados españoles y con Erasmo empujó a Valdés a vivir el Evangelio como los cristianos primitivos. Impregnado por estas nuevas ideas, crea en torno a sí en Nápoles un círculo en el que se discutían temas religiosos. Para este grupo, bastante numeroso, formado por eclesiásticos y personas cultas, escribió sus obras y realizó unas traducciones de los Salmos, el evangelio de san Mateo, y de algunas epístolas de Pablo, entre ellas la dirigida a los romanos, cuya lectura había empujado a muchos al erasmismo y al luteranismo. El hecho es que Valdés, un español, se convierte en guía espiritual de un grupo de italianos (y de algunos españoles), y surge entonces el problema de la fidelidad al texto sagrado y de la lengua elegida para la predicación.

Preocupado por la exactitud y por no inducir a error a nadie, Valdés opta por hablar en castellano, su lengua materna que dominaba perfectamente, y por utilizar, igualmente, esta lengua en sus traducciones y escritos. [...] acuciado por las preguntas de quienes no dominaban completamente el castellano y de quienes conociéndolo querían disipar algunas dudas acerca de la escritura de frases y palabras de predicación o en las obras de Valdés, este recurre a un diálogo para dar respuesta a todos y, al mismo tiempo, exponer sus ideas acerca del uso y la norma de la lengua. (915-916)

Sea una de estas razones, o las dos, al ser los italianos el público objetivo, interesados en aprender el romance castellano, el autor se vio obligado a elaborar toda su obra de acuerdo con esa realidad. Esto lo corroboran las diferentes operaciones retóricas constituyentes de discurso, nos referimos a la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

Un yo-autor que se convierte en un yo-personaje

En los argumentos o ideas que utiliza Juan de Valdés para desarrollar los personajes (*loci a persona*), observamos la creación de cuatro de ellos que

van más allá de cumplir solamente funciones dialógicas, razón por la cual los define de manera individual. En este proceso se nota su gran capacidad de creación ectópica, pues tiene en cuenta tanto la cultura de origen como la de acogida para caracterizar a cada uno de los interlocutores desde sus respectivas culturas, tanto italianas como españolas. Para Albaladejo el diálogo es una unidad lingüística fundamental. Como estructura comunicativa primaria, refiere la comunicación lingüística en grado pleno, algo contrario al monólogo, unidad secundaria y derivativa de la comunicación. Sin embargo, el diálogo establece una relación entre dos o más comunicantes y, por tanto, una expresión con carácter monológico forma parte de una cadena de monólogos que, alternativa y sucesivamente, se ofrecen respuesta unos a otros. Este proceso lleva a examinar cómo el autor, de manera intencionada, se extiende y habla consigo mismo, respondiéndose. En el caso del *Diálogo*, el yo-autor no solo se convierte en yo-personaje, sino en otros personajes, dos de los cuales deben ser caracterizados con elementos de la cultura de llegada, la cultura italiana. El autor se divide en voces disímiles y nace la polifonía discursiva. Dramatiza un discurso monocorde: un diálogo. Por medio de su ingenio se multiplica en varias voces, que son usadas como instrumentos para expresar su opinión y dar a conocer, de manera expositiva e informativa, las características de la lengua castellana desde diferentes aspectos.

Como se mencionó algunas líneas atrás, intervienen cuatro interlocutores, de los cuales dos son caracterizados por elementos de la cultura italiana (Marcio y Coriolano) y dos por la española (Pacheco y el propio Valdés-personaje). La relación entre ellos es descrita por Barbolani de la siguiente manera:

Las relaciones entre los personajes son más complejas; el tema común de la lengua implica amplias zonas culturales, afectando grosso modo al contraste entre el ámbito italiano y español, y a los correspondientes mundos de las letras y de las armas [...] Valdés está en el centro, capacitado para situarse en uno u otro campo. Entre italianos y españoles, es ciudadano de Europa [...], aunque cuando quiere diferenciarse de los italianos, lo hace a través de rasgos que considera característicos españoles. [...] aunque es nativo, como Torres, no ignora *el arte* de la lengua y puede dar respuestas de las que Torres, conocedor del *uso*, no sería capaz. No está Valdés como el arzobispo

de su anterior diálogo, en una posición superior, sino privilegiada en cuanto ocupa la intersección de dos campos. No es que posea la verdad absoluta, que no existe en materia tan opinable y resbaladiza como es la lengua, sino que, por su condición de bilingüe y su particular circunstancia histórica de exiliado, está capacitado para dirimir y aclarar las grandes-pequeñas cuestiones lingüísticas y fijar unas normas; [...] Valdés puede entender la perspectiva de Coriolano, simple *curioso* (o sea aficionado), que no conoce el español, como también la de Marcio,²⁰ *novicio* de la lengua (la entiende y sabe hablar, pero no escribir),²¹ como la de Torres (es natural de la lengua, pero ignora el *arte*). (*Juan de Valdés* 59)

Completa el grupo Aurelio, introducido para establecer el artificio literario que hace posible la formación de la obra literaria al escribir a hurtadillas, pero poniendo todo en buen orden (*dispositio*), “haciendo hablar español aun a los que han dialogado en italiano” (Barbolani, *Juan de Valdés* 59 y 262). Algunos estudiosos han visto en los dos interlocutores italianos, Marcio y Coriolano, a los personajes históricos, respectivamente, Marco Antonio Flaminio (1498-1550) y el obispo Coriolano Martirano (1503-1558).²²

Argumentos con procedencia del autor

La presencia de la cultura de acogida en el *Diálogo* es tratada de manera extensa en el apartado II de la introducción a la edición de Barbolani (*Juan de Valdés* 45-92), en la que se da a conocer la comprensión e influencia de la cultura y, en especial, de la literatura italiana en el autor y su interacción con ella. Estas influencias son usadas en el desarrollo de la obra. En este trabajo, para no redundar en el tema, nos limitamos a presentar solamente algunos ejemplos.

20 Es el responsable de desarrollar la misma labor que Eusebio en el *Dialogo de la doctrina cristiana*.

21 Tanto en la descripción como en el esquema hay que corregir dos erratas: el curioso es Marcio y el novicio Coriolano (Barbolani, *Juan de Valdés* 120).

22 Véanse las introducciones a sus respectivas ediciones tanto de Alcalá (*Obras completas I xxxviii*) como de Barbolani en el apartado II: 3 (*Juan de Valdés* 62-74). Otro excelente trabajo que dedica un apartado, a la elaboración de los personajes es “La mimesis conversacional” de Vian.

Literatura italiana

Prieto considera que el artificio literario por medio del cual el autor se constituye en un personaje con autoridad en la materia que se va a tratar, además de ser una práctica frecuente en el Renacimiento, lo acerca a Bembo (166). El personaje Marcio, por ser italiano, también da a conocer otro argumento tomado de la literatura italiana: “[...] que todos los hombres somos más obligados a ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres” (122). En nota a pie de página, Barbolani nos explica, aportando mayor luz a lo que quiere decir el escritor: “Imagen usada por Dante en su *De vulgari eloquentia* (recogida por Bembo y Castiglione) que, en Valdés, conecta con la doctrina del *lacte spirituale*” (*Juan de Valdés* 122).

Geografía italiana

El Valdés-personaje introduce un lugar físico que quiere fijar para crear verosimilitud y conexión con el lector local: “No se haría más en el monte de Toroços’ o, como acá dezís, ‘en el bosque de Bacano” (128).

A pie de página, la editora explica la relación:

[...] El bosque de Bacano es el correspondiente italiano del monte de Toroços (“como acá dezís”). Bacano es un pueblo del Lacio que está en los montes Sabatini, que en el siglo XVI era famoso por los bandidos que lo infestaban. (*Juan de Valdés* 128)

Además de Nápoles, ciudad a la que cita en varias ocasiones, encontramos la ciudad de Roma:

V. Pues mirad agora quán gentilmente jugó deste vocablo en una copla don Antonio de Velasco; y fué assí: Passava un día de ayuno por un lugar suyo, donde él a la sazón estava, un cierto comendador que avía ido a Roma por despensación para poder tener la encomienda y ser clérigo de missa [...]. (Valdés 128 [1976])

Un poco más adelante añade:

V...Y avéis de notar que en aquel Roma stá otro primor, que aludió a que la reina doña Isabel, que tenía las narizes un poco romas, aunque mostrava favorecer al comendador, al fin no le favorecería contra la voluntad del rey su marido. (Valdés 128 [1976])

Dichos y refranes italianos

El autor utiliza algunas frases como muletilla: “-V. La vida me avéis dado” (136). Barbolani, al respecto, dice: “Expresión muy frecuente en Valdés, también en *Alfabeto cristiano*, cit. 27r: ‘Con questo m’havete data la vita interamente, perché mi tenevate molto impaurita’; 51v: ‘G. Con questo mi date la vita...; 58r: ‘G. La vita m’havete dato con questo...’” (136).

La primera cita que se transcribe a continuación es muy significativa porque establece expresiones que Valdés cree de procedencia italiana:

M. ¿Ay algunos vocablos deduzidos de la lengua italiana?

V. Pienso yo que *jornal*, *jornalero* y *jornada* an tomado principio del *giorno* que dezís acá en Italia; es verdad que también se lo puede atribuir a sí Cataluña. (37 [1976])

Los siguientes ejemplos son tomados de una posible contaminación de la sintaxis italiana: “V. Pero mirad que, si alguno querrá dezir [...]” (136 [1976]). Para Barbolani, se trata de una construcción sintáctica normal en italiano: “V. Yo tanto” (136). De igual manera que “Yo tanto”, “en cuanto a mí” y “por mi parte”. A continuación, un ejemplo muy significativo: “V. Que voy siempre acomodando las palabras castellanias con las italianas, y las maneras de dezir de la una lengua con las de la otra, de manera que sin apartarme del castellano sea mejor entendido del italiano”²³ (146 [1976]).

Barbolani cree que Juan de Valdés no está seguro de dónde proviene el vocablo: “*Jornada* es provenzalismo; Valdés no asegura (‘pienso yo... es verdad que...’) la proveniencia italiana” (143).

23 La cita la hemos tomado de la edición de Montesinos siguiendo el *Índice de materias en el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés* de Zucker.

De cómo los italianos pronunciaban el castellano

Normalmente, cuando se habla una segunda lengua, se tienen algunos problemas al pronunciar ciertos sonidos; con los italianos sucedía con la “s” final: “V. [...] esto digo por la superstición con que algunos de vosotros hablando castellano, pronunciáis la s” (148). Barbolani considera que “[...] A Valdés, como es obvio, le chocaba la poca naturalidad con que los italianos pronuncian la s final de palabra” (148).

De cómo usar la lengua de acogida para explicar la lengua que se aprende

Valdés usa el italiano, la lengua de acogida, para dar mayor claridad y explicar mejor lo que quiere decir del castellano; también usa elementos y situaciones de la cultura que le ha acogido:

M. Pésame oíros dezir esso. ¿Cómo? ¿Y paréceos a vos que el Bembo perdió su tiempo en el libro que hizo sobre la lengua toscana?

V. No soy tan diestro en la lengua toscana que pueda juzgar si lo perdió o lo ganó; séos dezir que a muchos he oído dezir que fue cosa inútil aquel su trabajo. (122)

Otros ejemplos son: “C. ¿Qué quiere decir escombrar en castellano? V. Casi lo mesmo que SGOMBRARE en italiano” (173). Y “V. [...] De la lengua italiana desseo poderme aprovechar para la lengua castellana destes vocablos [...]” (221).

Rivalidad entre las dos culturas

La presencia de italianos y españoles no estaba exenta de ocasionales disputas entre ellos, la mayoría de las veces solo de tono dialéctico. Los españoles gobernaban el reino de Nápoles y algunas de las ciudades-estado y reinos de la península itálica veían con una actitud de superioridad a los que creían invasores, al calificarse superiores culturalmente,²⁴ considerando tal

24 Es muy interesante, sobre este tema, el capítulo seis, “La oposición de la cultura italiana frente a la bárbara invasión española”, en el libro de Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento* (149-177).

invasión bárbara, lo cual hacía que muchos italianos, siguiendo a Benedetto Croce, “prorrumpieran en deprecaciones contra la nueva Edad Media que resurgía con nuevas fuerzas sobre el sacro suelo de Italia, contra la cultura antigua y el humanismo” (161). En el diálogo, Juan de Valdés nos recrea algunas de las escaramuzas que, en algunas ocasiones, aparecían entre españoles e italianos:

C. Según esso, hurtado nos avéis este vocablo.

M. Sí, por cierto, hallado os avéis la gente que se anda a hurtar vocablos.

C. Tenéis razón, no supe lo que me dixes.

V. Siempre vosotros estáis armados de spada y capa, para herirnos quando nos veis algo descubierto; pues, ya sabéis que “donde las dan, allí las toman”. (173)

Más adelante, se encuentra otro rifirrafe, esta vez desde la otra cultura: “M. Dexad estar esas vuestras cerimonias españolas para los que se comen las manos tras ellas [...]” (188). Debemos acotar que la tensión entre las dos culturas no era una rivalidad que hiciera llegar la sangre al río, pues, como bien reconoce el mismo Croce,

los italianos acostumbraban a encontrar en los españoles admiradores y discípulos, y hasta discípulos humildes, como el mismo rey Alfonso tanto otros señores, prelados y humanistas quienes aprendían de ellos el buen latín y los buenos estudios, procurando de esta suerte despojarse de su bárbara aspereza para llegar alguna vez a convertirse de guerreros en doctos y poetas. (159)

Cotejo de las dos lenguas vulgares en uso

En el *Diálogo*, se comparan el castellano y el toscano en diferentes ocasiones:

M. ¿Cómo no? ¿No tenéis por tan elegante y gentil la lengua castellana como la toscana?

V. Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los cuales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scriver buenas cosas, pero

procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante; y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiese aprovechar de su autoridad. (123)

Otro ejemplo se encuentra en la siguiente cita: “V. [...] vosotros me parece que lo usáis, y si bien me acuerdo, lo he leído en vuestro Petrarca” (199). Barbolani escribe a pie de página la referencia bibliográfica: “En Petrarca, *Rime* I, son. 25, v. 6; son. 96, v. 7; *Trionfo della fama*, 2,53” (199).

Atributos de los hechos

En *los atributos de los hechos* se puede observar que el *lugar* donde se desarrolla el diálogo es Nápoles;²⁵ el de *tiempo* está marcado por un “después de comer”;²⁶ el de *ocasión* es dado en el satisfacer una “honesta curiosidad” de los amigos italianos sobre algunos “punticos y primorcicos de lengua vulgar” (122 [2006]), que ellos habían notado en las cartas enviadas por el Valdés-personaje desde Roma durante dos años; y el de *modo*, que indica la forma en que se lleva a cabo la acción, a saber, una tertulia, típica de las culturas mediterráneas, después de la comida. El autor recrea las circunstancias para que se pueda entablar una conversación que, al concluir a Torres, le solicita en la ficción “poner todo por buena orden y en buen estilo castellano” y que el Valdés-personaje promete meditar: “dexadme pensar bien en ella, y si me pareciere cosa hazedera, y si viere que puedo salir con ella razonablemente, yo os prometo hacerla” (263).

25 “Marcio: Y aún aquí en Nápoles hallaréis muchos epitafios de españoles que comienzan ‘Aquí yaze’” (202). Más exactamente, un lugar de cara al mar: “mandad que los moços se passen a jugar hazia la parte de la mar” (131), a las afueras de la ciudad, según se colige por las palabras del Valdés-personaje al final de la obra: “[...] Agora ya es hora de ir a Nápoles. Hazed que nos den nuestras cavalgaduras y vámonos con Dios” (260).

26 Las primeras palabras del diálogo son de Marcio: “Pues los moços son idos a comer y nos an dexado solos” (117); y al final de la obra es el personaje Valdés quien dice: “[...] que a mí tanto cara me ha costado la comida; podré dezir que ha sido pan con dolor” (260). Como en el *Diálogo de doctrina cristiana*, la conversación concluye, no porque se haya agotado el tema, sino porque el tiempo expira.

Dispositio

Esta fase retórica es llamada por Juan de Valdés “ordenación” según “el juicio”:

El ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de star; de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere dezir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio, y la segunda al juicio. (245)

El conuense concentra sus esfuerzos en usar recursos que le permitan “crear en el lector de una obra escrita la impresión de familiaridad de una conversación distendida que transcurre en el espacio y en el tiempo del receptor” (Vian, “La mimesis conversacional” 46). Para lograr este efecto recurre, entre otras cosas, a producir un texto con abundantes rasgos dramáticos.

Llama la atención que, a diferencia del *Diálogo de doctrina cristiana*, el *Diálogo de la lengua* no tiene tabla de contenido, prólogo ni epílogo. Prieto plantea que el autor quiere transmitirnos, con esta estructura, la sensación de que el diálogo se irá haciendo, se irá escribiendo, mientras los interlocutores hablan, para dar un ejemplo práctico del “escribo como hablo” (233), que fue, en cuanto al estilo, su marca registrada. También sostiene, y en eso estamos de acuerdo, que otra posible razón es el desconocimiento del Valdés-personaje sobre la presencia del escribano Aurelio, quien está fijando el texto.

Los atributos de los hechos se encuentran diseminados en la conversación entre los personajes. Unas “continuas cartas” que los amigos del Valdés-personaje han estado recibiendo por espacio de dos años (119) son las que hacen posible el desarrollo de la obra, pues “en el mundo ficticio —perfectamente autónomo— que Valdés crea es la prosa castellana de sus cartas lo que desata la curiosidad de sus interlocutores” (Gastañaga 213).²⁷ Se trata de cartas familiares, enviadas desde Roma, en las que, además de dar una “lición”,²⁸ se mantenía la relación de manera entrañable, con anécdotas y chistes que adornaban dichas cartas. Los amigos en Nápoles se reunían para intercambiar impresiones y habían tomado nota del estilo utilizado

27 Gastañaga analiza toda la influencia de la carta familiar en esta obra.

28 No se sabe si la “lición” era sobre la lengua romance o sobre temas espirituales.

por su preciado amigo al escribir las cartas, lo cual siempre les daba de qué hablar y ahora, estando él presente, deseaban satisfacer su curiosidad pidiendo explicaciones sobre algunas particularidades observadas en las cartas. Inicialmente, Valdés se niega a ello, aduciendo que lo solicitado por sus amigos son “punticos y primorcicos de lengua vulgar” (122), por lo cual no vale la pena perder el tiempo en ello. Coincidimos en este apartado con Avalle-Arce, quien afirma:

el desprecio es solo aparente, ya que basta colocar estas palabras en su contexto europeo para apreciar las verdaderas dimensiones de la nueva e imponente corriente dignificadora de las lenguas nacionales que sacudía el espíritu de los hablantes de entonces: Pietro Bembo en Italia (*Prose della volgar lingua*), Joachim Du Bellay en Francia (*Défénce et illustration de la langue française*), João de Barros en Portugal (*Diálogo em louvor da nossa linguagem*). (66 [1978])

La protesta solo es un artificio literario, pues Juan de Valdés era partidario del uso y dominio de la lengua vulgar. Todo el desarrollo de la obra se centra en explicar esos “punticos y primorcicos de la lengua vulgar” que se dividen en siete unidades retóricas. La lista con las inquietudes sobre algunos aspectos del castellano que tienen los amigos del Valdés-personaje es la que da estructura al diálogo y cumple la función de tabla de contenido. En total son siete temas y cada uno de ellos es una unidad retórica. Cada tema está sazonado con notas de humor, alusiones a Nebrija, burlas a los frailes (algo muy de Erasmo), anécdotas y chistes lingüísticos, para dar alegría y hacer amena una conversación entre iguales sobre un tema que de por sí solo puede ser seco y aburrido para quienes no están interesados. El diálogo es cerrado por el Valdés-personaje y, como en el *Diálogo de doctrina cristiana*, queda abierto a continuar en un futuro no muy lejano:

V. Pues yo os dexo pensar hasta de oy en ocho días que, plaziendo a Dios, nos tornaremos a juntar aquí y concluiremos esta contienda. Agora ya es hora de ir a Nápoles. Hazed que nos den nuestras cavalgaduras y vámonos con Dios, que a mí tanto cara me ha costado la comida; podré dezir que ha sido pan con dolor. (260)

Barbolani considera que esta forma de estructurar el diálogo es una influencia italiana: “la estructura general de la obra se nos presenta abierta no solo según la tradición hispánica de algo que puede continuarse o mejorarse, sino también en la línea del Renacimiento italiano” (60). A diferencia de su primera obra, ahora no se encuentran epílogo ni anexos; la obra se cierra con lo que Prieto, siguiendo a Lore Terracini, denomina “*cornice* narrativa” (168). El propósito de hacerlo así lo explica algunos renglones más adelante:

Quando el *cornice* termina comienza el tiempo de Valdés como autor que escribirá el *Diálogo* que podemos leer. Pero el tiempo del *Diálogo* que nosotros vivimos, que vamos haciendo, es el tiempo narrativo del Valdés personaje que ignoraba el ocultamiento de Aurelio que nosotros sí sabíamos, y el Valdés autor tiene especial cuidado de que nos sintamos en ese ir formándose el diálogo. (Terracini 169)

Elocutio

La lengua usada para escribir el *Diálogo* fue el castellano de la corte y tiene como particularidad que el tema desarrollado sea teorizar sobre el mismo instrumento que usa para comunicarse. Es una obra escrita en el reino de Nápoles para italianos y el autor no duda en usar la lengua de la cultura de acogida, si lo considera necesario, en el momento de exteriorizar sus ideas (*perspicuitas*):²⁹ “*qualque*, del italiano *qualche*, ‘alguno, alguna’. *Ora sus*, del italiano *orsù*, ‘*ea pues*’” (118). Expresiones explicadas a pie de página por Barbolani: “del resto, por otra parte, además, italianismo” (151). “- gastaréis,

29 *Perspicuitas*: claridad. Se define como “la comprensibilidad intelectual del discurso” (Lausberg, *Elementos de retórica* 75). El hablante, o escritor en nuestro caso, debe intentar expresar de la manera más clara posible lo que quiere decir, de modo que el oyente o lector entienda el mensaje y, por medio de ello, presuponiendo verosimilitud en el discurso, sea convencido o persuadido. La *perspicuitas* tiene dos esferas de realización: la primera tiene que ver con la claridad de los pensamientos y la segunda con la claridad de la formulación lingüística. De la primera ya traté en la *inventio* y la *dispositio*, pues examiné no solo el origen de los pensamientos, sino también cuáles fueron las ideas escogidas por el autor y la forma en que las ordenó para presentarlas de manera clara, ordenada y verosímil; esto lo hizo Juan de Valdés con el propósito de que no solo fuera creíble, sino que también diera lugar a la persuasión.

italianismo, ‘echaréis a perder,’ ‘estropearéis’” (152). “- *dexad hazer a mí* parece italianismo sintáctico en la época de Valdés” (161).

En esta sección no se evalúa la corrección de los dos idiomas por sí mismos (gramática), sino el éxito de la persuasión en el discurso (retórica). Tampoco se puede valorar la influencia del italiano en la variante elocutiva del joven escritor. Juan de Valdés tomó en préstamo todas las palabras del italiano que consideraba necesarias para que le ayudaran a transmitir, de la manera más clara y entendible, su mensaje: “V. Que voy siempre acomodando las palabras castellanas con las italianas, y las maneras de dezir de la una lengua con la de la otra, de manera que, sin apartarme del castellano, sea mejor entendido del italiano” (227).

Veamos algunos ejemplos: “y *potage* llaman a lo que acá llamáis MINESTRA” (206); “un *quillotro* dezían antiguamente en Castilla por lo que acá dezís UN COTAL” (206); “A los que acá llamáis *gentiles hombres* en castellano llamamos *hidalgos*” (210); “*Correr*, demás de su propia sinificación que es CURRERE” (211); “*Tocar* es lo mesmo que TANGERE y que PERTINERE” (213); “*Yervas* llamamos en Castilla a lo que acá llamáis TOSSICO” (215); “*Tacha* es lo mesmo en castellano que en italiano” (218).

El autor utiliza algunos italianismos como artificio literario para dar la impresión al lector de que realmente, durante el desarrollo de la obra, se ha usado el italiano. Prieto lo explica del siguiente modo:

Con el italianismo “os prometo” por “os aseguro” de Marcio, como con tantos otros anteriores pronunciados por los personajes italianos, se sugiere el haber estado hablando en italiano de Marcio y Coroliano que Torres indica en el final de la *cornice*: “...que estos señores os dan licencia que les hagáis hablar en castellano, aunque ellos ayan hablado en italiano”. (168)

Conclusión

Analizada la presencia de algunos elementos procedentes tanto de la cultura de origen como de la de llegada en Juan de Valdés que utilizó para la creación del *Diálogo de la lengua* —pues están presentes en las diferentes etapas del proceso retórico—, se puede afirmar que esta es una obra con un marcado carácter ectópico. En su construcción se usan la lengua y la cultura

de acogida tanto para satisfacer la curiosidad de los interesados en la lengua castellana como para enriquecer y hacer más entendibles los conceptos que, sobre el castellano, el autor enseña.

Para Juan de Valdés aprender una lengua es un proceso complejo, que implica mucho más que interiorizar una serie de reglas o dominar un vocabulario,³⁰ algo que siempre defendió, muy de acuerdo “con la prédica de una educación de la lengua que no responda a las artes o manuales sino al uso concreto de ella” (Gastañaga 221). Este proceso implica el conocimiento de la cultura de la lengua que se adquiere.

Se encuentra suficiente evidencia en la presente investigación para afirmar que Juan de Valdés conocía el nuevo espacio de acogida, se sumergió en él y adecuó su obra conforme al *aptum* retórico. Juan de Valdés entretejió los diferentes elementos de su cultura de origen con los de la de acogida para producir el hecho retórico que lleva por nombre *Diálogo de la lengua*.

Obras citadas

Aijón Oliva, Miguel Ángel. “Sobre indicaciones diafásicas en el *Diálogo de la lengua* de Valdés”. *Res Diachronicae*, núm. 2, 2003, págs. 9-17.

Albaladejo, Tomás. “Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario”. *Anales de Literatura Española*, núm. 1, 1982, págs. 225-248.

———. *Retórica*. Madrid, Síntesis, 1991.

———. “Sobre la literatura ectópica”. *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Editado por Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou y Natalia Shchyhlebtska, Dresden, Thelem, 2011, págs. 141-153.

Albaladejo, Tomás, y Francisco Chico Rico. “La *intellectio* en la serie de las operaciones retóricas no constituyentes de discurso”. *Retórica Hoy: Teoría/ Crítica*, núm. 5, 1994, págs. 339-352. Web. 15 de enero de 2017.

Alcalá, Ángel. “El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro”. *Manuscripts*, núm. 10, 1992, págs. 91-118.

———. *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*. Madrid, Laberinto, 2001.

———. *Los judeoconversos en la cultura y sociedad españolas*. Madrid, Trotta, 2011.

30 Sobre este aspecto, véase el trabajo de Miguel Ángel Aijón Oliva.

- , coordinador. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona, Ariel, 1984.
- , coordinador. *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias: ponencias del Congreso Internacional celebrado en Nueva York en noviembre de 1992*. Valladolid, Ámbito, 1995.
- , editor. “Introducción”. Juan de Valdés, *Obras completas*, I. Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1997.
- Álvarez García, Manuel. “Consideración de la modalidad lingüística andaluza en el *Diálogo de la lengua* y en la actualidad”. *Cause*, núm. 27, págs. 27-34.
- Amezcuza Gómez, David. “La noción de tercer país en *Borderlands / La frontera* como metáfora de la escritura transfronteriza de Gloria Anzaldúa”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, núm. 0, 2016, págs. 1-18.
- . “Literatura ectópica: la traducción como *tópos* en ‘Out of Place’ de Edward Said”. *Revista académica LILETRAD*, núm. 2, 2016, págs. 709-715.
- . “Vivir en la traducción: *Lost in Translation* de Eva Hoffman”. *Dialogía*, vol. 8, 2014, págs. 71-87.
- Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Dintorno de una época dorada*. Madrid, Turanzas, 1978.
- . “Juan de Valdés”. *Diccionario biográfico español*. Tomo XLVIII. Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, págs. 923-928.
- , editor. *Juan de Valdés. Diálogo de la lengua*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Crews, Daniel. “De armas y letras: el *Cursus honorum* de Juan de Valdés”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Integral de Hispanistas*. Tomo IV, 1998. Web. 15 de enero de 2017.
- Croce, Benedetto. “La oposición de la cultura italiana frente a la bárbara invasión española”. *España en la vida italiana del Renacimiento*. Sevilla, Renacimiento, 2007, págs. 149-177.
- Gallor Guarín, Jorge Orlando. *El Diálogo de doctrina christiana de Juan de Valdés. Retórica cultural, discurso y literatura*. Alicante, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2019.
- . *Juan de Valdés y el Diálogo de doctrina cristiana. Un estudio de Retórica cultural*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2017.
- Gastañaga, José. “Un diálogo sin fin. Las cartas familiares en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés”. *Bira*, núm. 25, 1998, págs. 213-218.

- Gruber, María Teresa. “El Diálogo de la lengua y la comunicación en el Reino de Nápoles”. *Cuatrocientos años de la lengua del “Quijote”: estudios de historiografía e historia de la lengua española: actas del v Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española*. Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität, 2004, págs. 279-289.
- Hellín, Lucía. *Literatura ectópica como propuesta analítica: la narrativa de Emine Sevgi Özdamar. Estructura y función de los mecanismos metafóricos*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- . “Literatura ectópica: *Party im Blitz* de Elías Canetti”. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, núm. 28, 2015. Web. 10 de marzo de 2018.
- LaRusso, Dominic. “La retórica en el Renacimiento italiano”. *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. Editado por James Jerome Murphy, Madrid, Visor, 1999, págs. 53-73.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Traducido por Casero Marín, Madrid, Gredos, 1975.
- . *Manual de retórica literaria*. Tomo III. Traducido por Casero Marín. Madrid, Gredos, 1990.
- Luarsabishvili, Vladimir. “Literatura ectópica y literatura de exilio: apuntes teóricos”. *Estudios de literatura*, núm. 4, 2013, págs. 19-38.
- Martínez González, Antonio. “Sobre el estilo de Juan de Valdés”. *Serenísima palabra. Actas del x congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Editado por Ana Bognolo et al., Venecia, Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing, 2014, págs. 913-922.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2003. Web. 15 de enero de 2017.
- Meregalli, Franco. “Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento”. *Thesaurus*, vol. 1, núm. 3, 1962, págs. 606-624. Web. 25 de marzo 2018
- Prieto, Antonio. *La prosa española del siglo XVI*. Madrid, Cátedra, 1986.
- Terracini, Lore. *Lingua como problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*. Turín, Stampatori, 1979.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Editado por Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra. 2006.
- . *Diálogo de la lengua*. Editado por José F. Montesinos, Madrid, España-Calpe, 1976.

Vian, Ana. “El diálogo en España en la época de Cisneros”. *La hora de Cisneros*.

Editado por Joseph Pérez, Madrid, Editorial Complutense, 1995, págs.

97-107.

———. “La mímesis conversacional en el ‘Diálogo de la lengua’ de Juan de Valdés”.

Criticón, núm. 40, 1987, págs. 45-79.

Vian, Ana, María José Vega, y Roger Friedlein, editores. *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*. Madrid, Iberoamericana, 2016.

Zucker, George. *Índice de materias citadas en el Diálogo de la lengua*. Iowa, States University of Iowa, 1963.

Sobre el autor

Jorge Orlando Gallor Guarín es doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante y Colaborador Honorífico en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura. Ha dedicado un libro y una monografía a la retórica cultural aplicada a un diálogo renacentista y varios artículos científicos al análisis de obras señeras de las literaturas del Siglo de Oro, hispanoamericana y chicana, contribuyendo claramente al afianzamiento y validación del mencionado instrumento teórico-metodológico.

Sobre el artículo

Agradezco a Cristina Barbolani, Francisco Chico Rico y José María Ferri sus revisiones y comentarios a este trabajo. Todos los posibles errores son de mi responsabilidad.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82300>

El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*

Heraclia Castellón Alcalá

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Almería, España

heracliacastellon@gmail.com

El análisis de algunos relatos breves de Haruki Murakami, incluidos en el volumen *Hombres sin mujeres*, permite descubrir ciertos rasgos específicos que van desde el propio estilo elocutivo a la construcción metanarrativa, la creación de imágenes sugestivas, así como las múltiples referencias culturales (musicales y cinematográficas) o intertextuales que caracterizan la obra de este autor. Aunque Murakami considera que sus cuentos son un trabajo menor, resultan una muestra significativa de toda su riqueza literaria. Para analizar esto, se parte de las consideraciones del autor ante la dicotomía novela-cuento y se atiende a la cronología y a las ediciones de los cuentos traducidos al español.

Palabras clave: cuentos; Haruki Murakami; narrativa; novela contemporánea.

Cómo citar este artículo (MLA): Castellón Alcalá, Heraclia. "El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 271-305.

Artículo original. Recibido: 26/03/19; aceptado: 11/06/19. Publicado en línea: 01/01/20.



Haruki Murakami's Narrative Universe as Displayed in the Stories of *Men without Women*

The article analyzes some of the short stories included in *Men without Women*, in order to identify certain specific features ranging from the characteristic elocutionary style to the metanarrative construction, the creation of suggestive images, and the multiple cultural (music and film) or intertextual references typical of the author's work. Although Murakami considers his short stories a minor work, they are a significant example of his literary richness. The article starts out from the author's considerations regarding the novel-short story dichotomy and takes into account the chronology and editions of the stories translated into Spanish.

Keywords: narrative; short stories; contemporary novel; Haruki Murakami.

O universo narrativo de Haruki Murakami em alguns contos de *Homens sem mulheres*

A análise de alguns relatos breves de Haruki Murakami, incluídos na obra *Homens sem mulheres*, permite descobrir certos traços que vão do próprio estilo elocutivo à construção metanarrativa, à criação de imagens sugestivas, bem como às múltiplas referências culturais (musicais e cinematográficas) ou intertextuais que caracterizam a obra desse autor. Embora Murakami considere que seus contos sejam um trabalho menor, são uma demonstração significativa de toda sua riqueza literária. Para a análise, parte-se das considerações do autor ante a dicotomia romance-conto e atende-se à cronologia e às edições dos contos traduzidos ao espanhol.

Palavras-chave: contos; Haruki Murakami; narrativa; romance contemporâneo.

Mis cuentos son como sombras delicadas que he puesto
en el mundo, huellas borrosas que han dejado mis pies.

Murakami, *Sauce ciego, mujer dormida*.

EL UNIVERSO NARRATIVO DE HARUKI Murakami, en su identidad propia e inconfundible, está constituido por una serie de elementos habituales que se destacan con facilidad. Entre ellos, como marca esencial constituyente, se podría señalar la ligereza y sencillez elocutiva. Dado que esta es una señal inequívoca de su identidad —entre otras características—, puede ser de especial interés, inicialmente, analizar cómo surgió y en qué forma el autor creó su propia voz. En su obra *De qué hablo cuando hablo de escribir*, Murakami relata cómo afronta su oficio y cuáles sus materiales narrativos, entre estos sus experiencias, aficiones o creencias. El título de este breve ensayo autobiográfico proviene de un libro de cuentos de Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love*, autor admirado por Murakami y a quien ya había parafraseado en su anterior *De qué hablo cuando hablo de correr*, aparecida en 2007 y traducida al español en 2010. Al referirse a sus primeras divagaciones literarias, Murakami cuenta que el resultado de su primera obra no le satisfacía, “no dejaba ningún poso en el corazón” (*De qué hablo* 48), por lo que determinó cambiar el procedimiento de escritura.

Con esa intención de búsqueda, Murakami probó a escribir en inglés una nueva historia y fue precisamente la decisión de narrar en otro idioma, aprendido y no materno como el japonés, lo que lo llevó a encontrar su propia voz literaria, su acento personal:

Mi capacidad para escribir en inglés era, obviamente, limitada. Podía escribir frases cortas con una estructura gramatical más bien simple. Por muchas emociones complejas que albergase, no podía expresarlas tal cual. Me servía de las palabras más sencillas posibles para transmitir contenidos no tan sencillos. (*De qué hablo* 49)

Paradójicamente, el conocimiento más limitado de una lengua extranjera le proporcionó su patrón expresivo, la tonalidad y el ritmo con el que se identifica:

El lenguaje debía ser simple, las ideas estar expresadas de un modo fácil de entender, debía eliminar todo lo superfluo en las descripciones hasta transformar el contenido en algo compacto que cupiera en un recipiente limitado. El resultado era considerablemente tosco, pero avanzar con esas dificultades dio lugar a una especie de ritmo en las frases que constituía un estilo. (*De qué hablo* 49)

Así mismo, la fluidez de su prosa se manifiesta a partir de la experiencia de autotraducción: al pasar su texto al japonés de nuevo, encontró su propio estilo, “un estilo neutro y dinámico que me permitiese moverme con libertad y en el que todo lo superfluo quedase eliminado. No quería escribir en un japonés ‘desvaído’, sino desarrollar un lenguaje propio” (Murakami, *De qué hablo* 51). Esa experiencia puntual coincide con la que rodeó su decisión de dedicarse a escribir. El autor lo relata como una decisión repentina, fulminante, que le sobrevino en un momento concreto, en medio de un partido de béisbol:

El golpe de la pelota contra el bate resonó por todo el estadio y levantó unos cuantos aplausos dispersos a mi alrededor. En ese preciso instante, sin fundamento y sin coherencia alguna con lo que ocurría a mi alrededor, me vino a la cabeza un pensamiento: Eso es. Quizá yo también pueda escribir una novela. Aún recuerdo la sensación. Fue como agarrar con fuerza algo que caía del cielo despacio, dando vueltas. Desconozco la razón de por qué cayó aquello entre mis manos. (46)

En este mismo sentido, Murakami explica en una entrevista cómo concibe su molde expresivo, vehicular, que sintetiza básicamente con las premisas de claridad y metáforas: “Empleo algunas imágenes y combino las piezas, así surge la trama para el lector. [...] Términos claros y buenas metáforas; buena alegoría. Eso es lo que hago. Me expreso cuidadosa y claramente”¹ (Citado en Wray).

Para comprobar la fluidez y ligereza de su prosa podemos revisar algunas líneas iniciales de los cuentos, en las que, en efecto, la redacción se desgrana

1 Traducción propia. El original dice: “I get some images and I connect one piece to another, that’s the story line to the reader. [...] Easy words and good metaphores; good allegory. So that’s what I do. I explain very carefully and clearly”.

fácil y airosamente, y se crea el tono literario con una marcha suave, sin rimbombante trompetería verbal, con construcciones breves y sueltas que van alimentando una secuencia de clara elocución: “Al cerrar los ojos percibí el olor del viento. Un airecillo de mayo con turgencias afrutadas. Ahí estaba la piel, y la pulpa, blanda y jugosa, y las semillas”. (“Sauce ciego, mujer dormida” 9); “Hay un hombre que, desde hace más de diez años, tiene la costumbre, bastante extraña, de encaminar sus pasos hacia el zoológico cada vez que hay un tifón o llueve torrencialmente. Es un amigo mío” (“La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” 34); “Al pie de la angosta escalera nació un largo corredor que se extendía en línea recta hasta el infinito. Era muy largo” (“Somorgujo” 96).

Y con similar sencillez y garbo Murakami cierra los relatos. Véanse las líneas finales de algunos de estos cuentos, sucintas y ligeras, tal vez como modalidad expresiva acorde con los respectivos finales abiertos: “Como uno más de los hombres sin mujeres, lo ruego de corazón. Parece que lo único que puedo hacer es rogar. Por ahora. Quizá” (“Hombres sin mujeres” 267) o “Izumi no estaba en ninguna parte. La música tampoco se oía. Ya debían de haber dejado de tocar” (“Los gatos antropófagos” 118).

En cuanto a su idiosincrasia cultural y literaria, aunque se le ha considerado un autor poco japonés, hay voces muy autorizadas que, por el contrario, consideran que la entidad de su raíz cultural y de su sustrato referencial es indudablemente nipona. Si atendemos a las influencias y motivos que en sus páginas se puedan detectar, es posible señalar motivos narrativos que se encuentran en el imaginario japonés, en su cultura y cosmología. Carlos Rubio reconoce la poderosa tradición de la mitología fantástica japonesa en la obra de Murakami y encuentra que la filiación de su universo de fantasía procede y es fruto de una tradición japonesa muy antigua, “un universo dentro del cual la vida de los japoneses está, todavía hoy, pautada por actos mágicos” (“Haruki Murakami” 11:51-11:60). A esa raíz mitológica se remonta la aparición del elemento fantástico, la presencia de la irrealidad, la entrada de lo sobrenatural en sus historias, enmarcadas temporalmente en un presente inequívoco, y geográficamente, en lugares reconocibles (Tokio, Kobe, u otros espacios) o, al menos, verosímiles.

Según Rubio, otro de los recursos reconocibles en Murakami es un aire sutil “que envuelve toda su ficción, en novelas y en relatos, que permite vivir ese universo mitológico con acentos profundamente japoneses” (Rubio,

El Japón 148). Este *aire sutil* de sus relatos es el que impulsa “uno de los propósitos del mito, que es transmitir verdades existenciales” (148). Son mayoría los cuentos en los que este contenido es claramente constatable. Para Rubio, ese “aire sutil de fragancias míticas” se configura también a través de lo que él denomina “espontaneidad de las causas” (148), es decir, que los personajes de Murakami no parecen responsables de su acontecer. Lo anterior tiene que ver con una noción profundamente oriental, según la cual lo realmente importante es el efecto y no la causa. Señala, pues, que no es casualidad que en japonés, a diferencia de las lenguas occidentales, se omita el sujeto. La identidad japonesa de esta obra, al margen de las referencias a creaciones y productos occidentales, por las fuerzas que mueven a los personajes, queda claramente categorizada: “Los personajes de Murakami beben güisqui, pero están reproduciendo arquetipos mitológicos profundamente japoneses” (Rubio, “Haruki Murakami” 0:49:12-0:50:01). El autor concluye que Murakami, al margen de técnicas narrativas, terminologías o influencias literarias de autores occidentales,

es un autor profundamente oriental, tal vez incluso más que Kenzaburo Oé, y lo son sus personajes también, profundamente japoneses, por mucha hamburguesa que coman, en lugar de tofu, por mucha cerveza y güisqui que beban, en lugar de sake. (Rubio, “Haruki Murakami” 1:12:12- 1:13:07)

Rubio llega a ponderar que Murakami no es menos japonés que Kawabata, el primer escritor japonés galardonado con el Nobel en 1968, que solía vestir kimono. Murakami tiene, en esta interpretación, una deuda sustancial con una tradición secular, la de los mitos, y es fiel a este subconsciente mitológico pese a que él confiese que no lo haya leído. La apreciación de la absoluta entraña japonesa de Murakami es ratificada con rotundidad por Rubio:

Ahí estaba Japón: en cada párrafo y en cada página; estaba en las palabras, los gestos, los valores y los sentimientos de cada personaje; estaba sobre todo en las flores de las soledades y en las raíces de las búsquedas de sus protagonistas. [...] Este país, el país donde Murakami nació, creció y vive seguía ahí [...]. Ahí estaba con más vitalidad e intensidad todavía que si sus novelas trataran de temas típicamente japoneses. (“Haruki Murakami”)

Por su peripecia generacional, Rubio identifica a Murakami como el “escritor del Zenkyoto” (97), un movimiento universitario de protesta en el Japón de los años sesenta, “expresión colectiva de la insatisfacción sentida por una juventud con el modelo de rápido desarrollo económico y ajustes sociales experimentados en aquella época” (87), un movimiento contracultural y de clamor por las libertades individuales que ejerció, según Rubio, profunda influencia espiritual en Murakami (95). En la misma línea, reconociendo su actitud distante y crítica hacia el modelo de país del Japón actual, Aurora Echeverri señala que el escritor no se siente identificado con el modelo social japonés:

Murakami utiliza la escritura como un medio para reflejar su inconformismo a través de sus personajes, los cuales, así como él, tienen una personalidad contracorriente o fuera de lo común y por esta razón, son los únicos poseedores de una visión más amplia y compleja de la situación política y social japonesa. (104)

Desde una perspectiva de análisis diferente, Michael Seats postula que la literatura de Murakami se yergue como un simulacro en el que subyace una multiplicidad crítica hacia el Japón contemporáneo:

El paradigma narrativo de Murakami apunta a la creación de un simulacro de la autoelaboración japonesa contemporánea: una particularidad y singularidad tal vez anhelada, pero aún no totalmente reconocida o reconocible en su relación con el universo de Occidente. Este planteamiento busca, por lo tanto, cuestionar la idea de la globalización desenfrenada de la producción cultural y, en cambio, defiende la semántica de la particularidad cultural en las trayectorias narrativas de Murakami.² (67)

Queda así proclamada la idiosincrasia nipona de Murakami, aunque la mayoría de las citas literarias, la música que acompaña a los personajes o

2 Traducción propia. El original dice: “Murakami’s narrative paradigm points to the operation of a simulacral rendering of contemporary Japan’s self elaboration: a particularity and singularity perhaps longed for, but not yet fully bestowed or bestowable in its relation to the universe of the West. This discussion seeks, therefore, to contest the idea of unbridled globalization of cultural production and instead, argues for the semantics of cultural particularity in Murakami’s narrative trajectories”.

los guiños cinematográficos, deportivos o gastronómicos que emplea sean occidentales. Incluso en el breve relato en el que explica cómo, de manera fulminante, mientras era espectador de un partido, emergió su propósito de dedicarse a escribir, se aprecia la mentalidad oriental, lo que Rubio denomina “espontaneidad de las causas”; las cosas ocurren, no es necesario indagar racionalmente su razón, su agente:

No lo entendí en aquel momento y sigo sin entenderlo ahora. Fuera cual fuese la razón, simplemente sucedió. No sé cómo explicarlo, fue una especie de revelación. En inglés existe la palabra *epiphany*, epifanía. Traducida al japonés adquiere un significado difícil de entender que hace referencia a la aparición repentina de una esencia o a la comprensión intuitiva de determinada verdad. Expresado con mis propias palabras, diría que un buen día se me apareció algo de repente y eso lo cambió todo. Es justo lo que me sucedió aquella tarde. Después de eso, mi vida se transformó por completo. (*De qué hablo* 46)

Cuentos versus novelas

Centrar la observación en los cuentos de Murakami, atender a sus notas textuales, a su haz de coordenadas esenciales, permite explorar lo que él mismo entiende como campo de prácticas, como zona de entrenamiento donde medir las posibilidades de lo que más tarde, a gran escala, puede ser un relato largo, una novela: “Para mí, las novelas largas constituyen una línea de vida; y los relatos o novelas cortas, un campo de entrenamiento donde ejercitar los pasos que me llevan a ellas” (*De qué hablo* 137). Es cierto que dentro del género narrativo, sus preferencias se inclinan por la novela, pues se considera más novelista que cuentista:

En esencia me considero un escritor de novela larga al que también le gusta escribir obras de una extensión breve o media y que cuando se pone a ello, lo hace en cuerpo y alma. Siento el mismo apego y dedicación por todo lo que he escrito, pero entiendo que mi terreno de lucha fundamental es la novela larga. Mis principales características, mi provecho como escritor, me parece que se plasman en ellas de una manera más eficaz y evidente. (*De qué hablo* 136)

El autor admite que hay quienes creen lo contrario, pero a los que no piensa rebatir. Del mismo modo, asocia esa preferencia por la novela a sus características físicas, a estar más dotado para el esfuerzo largo, sostenido: “Para que las cosas se estructuren y se levanten en el espacio tridimensional que les corresponde y en el medio ambiente que les corresponde, necesito una distancia determinada y también un tiempo determinado” (*De qué hablo* 136). En este autoanálisis de su proceso creativo, Murakami confiesa que los relatos cortos le ofrecen tanteos experimentales, pruebas de fórmulas, pero también advierte de lo que carecen, frente a la variada oferta de la novela:

Las novelas cortas, los relatos, son vehículos rápidos y muy eficaces a la hora de tratar detalles y aspectos que se escapan a las largas. Permiten ser audaz, probar fórmulas, frases, argumentos y usar materiales aptos solamente para esas extensiones breves. De algún modo, al escribirlas tengo la sensación de que puedo dar forma a ciertas cosas que habitan en mi corazón, como si atrapase delicadas sombras con una red. (*De qué hablo* 136)

La elaboración de relatos breves le resulta rápida, este tipo de obras, para Murakami, no reclaman un lento proceso constructivo:

No me hace falta dedicarles mucho tiempo para concluirlos y, con la motivación adecuada, soy capaz de dejarlos listos en unos pocos días sin preparación previa. Hay momentos en los que necesito esa forma ligera y flexible más que ninguna otra cosa. (*De qué hablo* 137)

Sobre la dicotomía cuento-novela, Murakami había expuesto cómo se planteaba en cada caso el proyecto de redacción y cómo el cuento era para él notablemente menos exigente y arduo que la tarea de novelar. Así lo formula en el prólogo del volumen *Sauce ciego, mujer dormida*:

No es como la total entrega física y mental que se requiere durante el año o los dos años que tardas en redactar una novela. Entrás en una habitación, terminas tu trabajo y sales. Eso es todo. Para mí, al menos, escribir una novela puede parecer una tarea que nunca acaba y a veces me pregunto si voy a salir vivo del empeño. Así que encuentro que escribir cuentos es un cambio de ritmo necesario. (7)

De ahí que Murakami celebre las ventajas de escribir cuentos, que le permiten una mayor simplicidad en el proceso, le demandan menos tiempo y un esfuerzo menos sostenido: “Uno de los placeres de escribir cuentos es que no se tarda tanto tiempo en terminarlos. Generalmente me lleva alrededor de una semana dar a un cuento una forma presentable” (*Sauce ciego* 7).

Otra característica con la que cuenta el relato corto es su carácter dúctil, es decir que para desarrollarlos casi todo es válido, su elaboración libera y no genera insatisfacción o sentimiento de fracaso: “Otra cosa agradable de escribir cuentos es que puedes crear un argumento a partir de los detalles más nimios..., una idea que brota en tu mente, una palabra, una imagen, cualquier cosa” (*Sauce ciego* 7). Esa libertad o amplitud de márgenes se activa fecundamente en los cuentos de perceptible sesgo surrealista (“La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” o “Somorgujo”, por ejemplo). Por no hablar de que esa liberación de las pautas lo conduce a experimentar algo que Murakami estima sin medida, la música, y en particular, el jazz. El autor establece esa analogía entre improvisar en el jazz y escribir cuentos sin un rumbo fijado: “En la mayoría de los casos es como la improvisación en el jazz, y el argumento me lleva a donde a este le plazca” (6).

En relación precisamente con esa flexible creatividad que Murakami asocia al jazz, se puede recordar a Cortázar, cuyo pulso narrativo se acomodaba a este género musical:

Para Cortázar el jazz simboliza la libertad; la espontaneidad; la negación de cualquier estructura [...]. Así la narración, con sus avances y retrocesos se asemeja a una improvisación jazzística en la que Bix, Armstrong, Bessie, Hawkins y tantos otros nos acompañan en el viaje de la lectura. El jazz es también para Cortázar una puerta de acceso a otra realidad y a otro tiempo y sus intérpretes; los “intercesores”, los que le muestran el camino. (Peyrats)

El mismo Cortázar así lo reconocía:

La música en general, y el jazz, en particular, es para mí una especie de presencia continua, incluso en lo que yo escribo. Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo [...], una especie de latido, de swing, como dicen los hombres del jazz, que, si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo, y volver. (“El jazz de Cortázar”)

Esa especie de despreocupación, o casi desinhibición, hacia los cuentos lleva a Murakami incluso a no inquietarse si no resultan un logro, si no alcanzan el nivel deseado:

Y otra cosa buena es que en el caso de los cuentos no tienes que preocuparte por el fracaso. Si la idea no sale como esperabas, te encoges de hombros y te dices que no todas pueden salir bien. Incluso en el caso de maestros del género como F. Scott Fitzgerald y Raymond Carver —hasta en el caso de Antón Chéjov— no todos los cuentos son obras maestras. Para mí esto es un gran consuelo. (*Sauce ciego* 8)

Sus referentes en el relato breve son los tres citados, aunque en este caso la mención le valga a Murakami como justificación para el supuesto de que algún cuento resultara fallido. No solo en el cuento, sino en toda su obra, son bien conocidas las referencias a estos autores junto con Dickens, Kafka, Hemingway, Manuel Puig, entre otros.

No obstante las ventajas que supone el cuento, al autor le resulta, de algún modo, una fórmula incompleta, en la que no cabe todo lo que su creación puede alcanzar; se queda en una estación anterior sin completar la aventura narrativa: “Sin embargo, y esto es una manera muy personal de entender las cosas, en la novela corta no puedo dejar de sentir una limitación evidente de espacio para plasmar con todas mis fuerzas cuanto quiero” (*De qué hablo* 137).

Por tanto, Murakami adopta una postura abierta en la que compagina ambos géneros, sin renunciar a ninguno de los dos, aunque los cuentos parezcan más personales:

Me considero esencialmente novelista, pero muchas personas me dicen que prefieren mis cuentos a mis novelas. Eso no me preocupa y no intento convencerlas de lo contrario. De hecho, me gusta que me lo digan. Mis cuentos son como sombras delicadas que he puesto en el mundo, huellas borrosas que han dejado mis pies. Recuerdo con exactitud dónde puse cada uno de ellos y cómo me sentí en aquel momento. Los cuentos son como postes que indican el camino para llegar a mi corazón, y me siento feliz, como escritor, de poder compartir estos sentimientos íntimos con mis lectores. (*Sauce ciego* 6)

Murakami acude gustoso a la duplicidad de formas, cuya rotación es reclamada, deseada por su trabajo; de hecho, aventura que cada una de ellas

puede requerir distintas competencias creativas, por proceder de distintos procesos cerebrales:

Desde el comienzo de mi carrera de escritor de obras de ficción en 1979 he alternado con bastante constancia entre escribir novelas y escribir cuentos. Mi pauta ha sido esta: una vez termino una novela, siento el deseo de escribir algunos cuentos; una vez he hecho un grupo de cuentos, entonces me entran ganas de concentrarme en una novela. Nunca escribo cuentos mientras estoy escribiendo una novela, y nunca escribo una novela mientras estoy trabajando en unos cuentos. Bien puede ser que los dos tipos de género hagan funcionar partes distintas del cerebro y se necesite cierto tiempo para pasar de uno a otro. (*Sauce ciego* 6)

Murakami, pues, se mueve por propia elección entre las dos formas narrativas, el relato corto y la novela. Las define en términos de vegetación una (la novela) y otra como fórmula (el cuento), y distingue a la novela como la que requiere mayor empeño y exigencia, y al cuento como el más accesible y cercano, una más sutil y delicada obra de jardinería, frente a la empresa arriesgada y ambiciosa de la novela:

Por decirlo de la forma más sencilla posible, para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente. (*Sauce ciego* 6)

La cronología del corpus de cuentos

La producción cuentística de Murakami traducida al español registra hasta la fecha cuatro volúmenes: el más reciente, *Hombres sin mujeres*, publicado en 2015 en español —un año después de su edición en japonés—,

en traducción de Gabriel Álvarez Martínez. Los tres libros anteriores, en un cierto orden cronológico de escritura, son: *El elefante desaparece*, aparecido en Japón en 1993, traducido por Fernando Cordobés González y Yoko Ojihara, publicado en español en 2016; *Después del terremoto*, editado en japonés en el año 2000, traducido por Lourdes Porta Fuentes al castellano en 2013; y *Sauce ciego, mujer dormida* que se publicó en Japón en 2005 —solo publicación parcial, con el título *Cuentos extraños de Tokio*—, traducido al español también por Lourdes Porta Fuentes en 2008. Un artículo de Mori Naoka permite rastrear el orden y las fechas de las publicaciones originales en Japón, y su ulterior traducción hispana. Según esos datos, *Sauce ciego, mujer dormida* contó allí con otra edición en 2009 (5).

Murakami ha fijado en el tiempo el periodo en el que se inició en la escritura de cuentos, que fecha en la primera mitad de los ochenta, después de sus dos primeras novelas:

En 1973 empecé mi carrera literaria con dos novelas cortas, *Oíd cantar el viento* y *Billar eléctrico*; y fue después, de 1980 a 1981, cuando comencé a escribir cuentos. Los tres primeros fueron *Un barco lento a China*, *La tía pobre* y *La tragedia de la mina de carbón de Nueva York*. (*Sauce ciego* 6)

Ese periodo iniciático le permitió dotarse de su propia horma para el cuento y de su propio ritmo creativo entre novelas y cuentos:

En aquel tiempo, poca idea tenía yo de cómo escribir cuentos, así que me resultó difícil, pero la verdad es que encontré la experiencia realmente memorable. Sentí que las posibilidades de mi mundo ficticio aumentaban en varios niveles [...]. Ese fue mi punto de partida como autor de cuentos y también el momento en el que creé mi sistema de alternar novelas y cuentos. (*Sauce ciego* 6)

En *El elefante desaparece* se reúnen diecisiete cuentos, y entre ellos, uno de los tres primeros que escribió, *Un barco lento a China*. También incluye el cuento que será el germen de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, que inicialmente fue el cuento *El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes*. Murakami mismo aclara cómo, en algún caso, el cuento da el salto y pasa a ser novela, como relatos que siguen en su mente

y terminan convertidos en narraciones largas. Esa metamorfosis se ha dado con distintos cuentos:

Muchas veces he reescrito cuentos y los he incorporado a novelas. “El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes” (incluido en *El elefante desaparece*) se convirtió en el modelo del principio de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. [...] Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. (*Sauce ciego* 10)

Sobre *Después del terremoto* Murakami señala que sus componentes están concebidos como algo unitario, como una unidad claramente definida: “Lo escribí con la esperanza de que los seis cuentos formasen una imagen unificada en la mente del lector, así que tenía más de colección monográfica que de colección de relatos cortos” (*Sauce ciego* 8). Estos seis cuentos, advierte su autor, están de una u otra forma relacionados con el terremoto de 1995 que sufrió Kobe. El autor no llega a considerarlos una “colección” de cuentos.

Los dos últimos volúmenes son *Sauce ciego, mujer dormida*, que integra veinticuatro relatos, así como *Hombres sin mujeres*, constituido por siete cuentos. El primero de estos dos volúmenes da cabida —además de dos de sus tres primeros cuentos—, a algunos cuentos escritos también en su primera época:

“El espejo”, “Un día perfecto para los canguros”, “Somorgujo”, “El año de los espaguetis” y “Conitos” formaron parte de una colección de relatos breves que escribí de 1981 a 1982. “Conitos”, como pueden ver fácilmente los lectores, revela en forma de fábula mis impresiones del mundo literario cuando me publicaron por primera vez. (*Sauce ciego* 7)

Y tras la publicación de *El elefante desaparece*, en 1993, Murakami escribió algunos cuentos, como “La chica del cumpleaños”, “Los gatos antropófagos”, “El séptimo hombre” y “El hombre de hielo”, entre otros:

Escribí “La chica del cumpleaños” a petición del editor cuando me hallaba trabajando en una antología de historias sobre cumpleaños escritas por otros autores [...]. “El hombre de hielo”, por cierto, se basa en un sueño que tuvo mi esposa, a la vez que “El séptimo hombre” tiene su origen en una idea que

se me ocurrió cuando era aficionado al surfing y estaba contemplando las olas. (*Sauce ciego* 8)

“Los gatos antropófagos” más tarde se incorporaría a la novela *Sputnik, mi amor*, publicada en 1999, traducida al español en 2002:

Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en mi casa en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: “¡Eh, que este no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!”. Impulsado por esa voz, me encontraba escribiendo una novela. (*Sauce ciego* 11)

A diferencia de su dedicación en los ochenta, en la última década del siglo pasado Murakami abandonó en algún sentido el cuento, en beneficio de la novela:

Desde comienzos de 1990 hasta comienzos de 2000 escribí muy pocos cuentos. No porque hubiera perdido el interés por ellos, sino porque estuve tan ocupado escribiendo varias novelas que no tenía tiempo. No tenía tiempo para cambiar de género. Es cierto que escribía algún cuento de vez en cuando si no había más remedio, pero nunca me concentré en ellos. En lugar de eso escribía novelas. (*Sauce ciego* 11)

Por ello, *Sauce ciego, mujer dormida* viene a ser el reencuentro con esta forma narrativa, cuando Murakami retoma el interés por el formato corto, cuya factura no le toma más de unos días:

En 2005, sin embargo, por primera vez en mucho tiempo sentí un fuerte deseo de escribir una serie de cuentos. Un poderoso impulso se adueñó de mí, podríamos decir. Así que me senté ante mi escritorio, escribí a razón de un cuento por semana, aproximadamente, y terminé cinco en no mucho más de un mes. Francamente, no podía pensar en nada más que en esos cuentos y los escribí casi sin parar. (*Sauce ciego* 9)

Los cinco cuentos que menciona —“Viajero por azar”, “Hanaley Bay”, “En cualquier lugar donde parezca que esto pueda hallarse”, “La piedra con

forma de riñón que se desplaza” y “El mono de Shinagawa”— se publicaron originalmente en japonés como libro independiente, con el título *Cuentos extraños de Tokio*, y después pasaron a engrosar el volumen *Sauce ciego, mujer dormida*. Advierte que en todos ellos se reconoce su carácter “extraño”, aunque se puedan leer por separado. En el fondo, Murakami asume que esa etiqueta de “extraño” es aplicable a todas sus obras: “Pensándolo bien, sin embargo, todo lo que escribo es, más o menos, un cuento extraño” (*Sauce ciego* 9). Hay algunos cuentos que difieren considerablemente de su versión original en japonés, que han sido relaborados para ser publicados en este libro (“Cangrejo”, “La tía pobre”, “El cuchillo de caza” y “Sauce ciego, mujer dormida”).

Tras este libro, transcurre de nuevo alrededor de otra década para la publicación del, por ahora, más reciente volumen de cuentos, *Hombres sin mujeres*, aparecido en 2014, editado en español en 2015. Cada una de las siete historias que componen el libro es independiente, aun cuando el título deja claro el motivo temático, argumental, al que se avienen. En la edición original japonesa constaba solo de seis relatos, pues el cuento “Samsa enamorado” se había publicado en 2013, como parte de una antología de cuentos de amor de autores estadounidenses traducidos al japonés por Murakami. Los otros seis relatos se recopilaron tras haber sido publicados en diferentes revistas. Murakami ha explicado que lo primero fue el título, tomado de un libro de cuentos de Hemingway, y luego vinieron las historias.

Entre ambos volúmenes, *Sauce ciego, mujer dormida* y *Hombres sin mujeres*, apareció en 2014 en español la publicación de tres relatos con ilustraciones de Kat Menschik y traducción de Lourdes Porta: “Sueño” (2013), “La biblioteca secreta” (2014) y “Asalto a las panaderías” (2015). “Sueño” y “Asalto a las panaderías” se habían incluido en *El elefante desaparece*, con distinta traducción a la de la edición ilustrada, de Fernando Cordobés y Yoko Ogihara (y distinto título para el último, “Nuevo ataque a la panadería”).

Los dos últimos conjuntos de relatos cortos escritos por Murakami son, pues, *Sauce ciego, mujer dormida* y *Hombres sin mujeres*. En el primero hay una mayor variedad de temas y formas, al tiempo que una considerablemente menor extensión de los relatos, si bien es cierto que engloba un mayor número de cuentos y que entre la redacción de ellos ha transcurrido un prolongado intervalo temporal (Castellón Alcalá 548). Si en *Hombres sin mujeres* se espera encontrar en cada cuento una historia de desamor, de desencuentro, de no plenitud en la relación de los protagonistas hombres con

el otro sexo, en *Sauce ciego, mujer dormida* cada cuento se abre a explorar múltiples posibilidades temáticas y constructivas, desde el surrealismo más galopante de “La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” o “Somorgujo”, a la crónica desencantada de la evocada juventud en los agitados sesenta de “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo”, pasando necesariamente por las historias con un determinante componente fantástico, como “El espejo” o “La chica del cumpleaños”. Los dos volúmenes tienen un tratamiento similar en la identidad psicológica de algunos personajes que, como se consigna en la presentación de la nota editorial que acompaña la publicación, son “personajes inolvidables, enfrentados al dolor o al amor, o vulnerables y necesitados de afecto” (*Sauce ciego* s.p.). En esta compilación, cada cuento brinda una nueva opción, casi siempre sorprendente, que en muchas ocasiones suele acercarse al mundo de lo invisible. En cambio, en *Hombres sin mujeres* hay una sólida línea maestra que sostiene el conjunto de los siete relatos.

Hombres sin mujeres

Hombres sin mujeres reúne siete relatos sobre historias personales, que coinciden entre sí (salvo, quizá, “Samsa enamorado”, de pura referencia kafkiana), de hombres que rememoran una relación que pudo haber sido y no fue, o que se malogró. En eso también coincide el relato “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo” del volumen *Sauce ciego, mujer dormida*, en el que se pueden reconocer unas fuerzas temáticas y una arquitectura constructiva similares a las que configuran los asuntos y desarrollos de *Hombres sin mujeres*.

En *Hombres sin mujeres* se comprueban las marcas constitutivas de la narrativa de Murakami, su atmósfera particular, la gama de personajes y actitudes reconocibles, y su manera de construir las historias, con el inestimable recurso a sorprendentes imágenes y deslumbrantes metáforas. Es, en cambio, menos patente la aparición del elemento fantástico, que tan poderosamente envuelve la acción en sus novelas, así como en algunos cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida*. Por el contrario, en estos relatos —salvo, nuevamente, “Samsa enamorado”— el factor fantástico no interviene en el curso de las vidas de los personajes, como tampoco ocurría en *Tokio blues*, por lo que estos cuentos están más próximos a esta novela.

Sin embargo, en algunos de estos cuentos se identifica el carácter fantástico, o sobrenatural, en ciertas secuencias particulares en las que se habla de sentimientos. En “Un órgano independiente” se identifica el sentimiento amoroso localizado en un elemento corporal, fisiológico, específico:

Creo que, igual que aquella mujer (probablemente) se había valido del órgano independiente para mentir, el doctor Tokai también se sirvió, salvando las distancias, por supuesto, de un órgano independiente para amar. Fue una acción heterónoma ante la cual su voluntad nada valía. (*Hombres sin mujeres* 136)

En “Kino” el protagonista descubre que estaba en sí mismo, en su interior, la causa de los fenómenos adversos que lo llevaron a abandonar su modo de vida:

En una oscura salita situada en lo más hondo de Kino, una mano cálida se alargaba hacia la suya y se posaba en ella. Con los ojos fuertemente cerrados, Kino sintió el calor de su piel, su tierno grosor. Era algo que había olvidado hacía mucho tiempo. Algo de lo que había estado separado largo tiempo. “Sí, tengo una herida, y muy profunda”, dijo en voz alta. Y las lágrimas brotaron. En aquella silenciosa y oscura habitación. (216)

En “Kino” se da también la aparición de un misterioso personaje benefactor, Kamita, que lo protege y lo orienta, que engloba a la vez rasgos atribuibles a un mafioso yakuza con poderes y saberes extrasensoriales.

La narración-metanarración

La mayoría de estos siete relatos son historias evocadas desde otro tiempo, el presente del narrador, que —salvo la última, “Hombres sin mujeres”— están narradas en tercera persona o por un narrador testigo, que entra en ellas como personaje secundario. Ese narrador-personaje recibe las confesiones íntimas del protagonista (en “Yesterday” y “Un órgano independiente”, por ejemplo), que se sincera y desahoga con este interlocutor —amigo o conocido—, y es a través de estos coloquios como sabemos sus inquietudes, reacciones, deseos. En “Un órgano independiente”, el narrador actúa explícitamente como tal, se muestra en su acción de contador de historias: se justifica, interpela al lector, o decididamente da su opinión valorando lo

acontecido. Como fuente de la historia, con esa responsabilidad, el narrador se declara, se hace presente, da cuenta acerca de cómo obtuvo información, de sus fuentes —el personaje mismo, sus conocidos—. Sin embargo, este narrador advierte que, como crónica o relación de lo ocurrido, no es un relato cien por ciento fidedigno:

A continuación quisiera describir a grandes rasgos lo que en un principio tuve la oportunidad de conocer de este personaje llamado Tokai. La mayor parte de la información me llegó directamente de sus labios, aunque también procede de algunas anécdotas que me contó alguna de las personas —dignas de confianza— con quien él se rodeaba. Incluiré, además, ciertas elucubraciones personales, del estilo “Esto es lo que debió de ocurrir”, derivadas de palabras y actos muy característicos de él. Elucubraciones a modo de una blanda masilla que rellena los intersticios entre un hecho y otro. Lo que quiero decir, en definitiva, es que no se trata de un retrato elaborado solo mediante datos puramente objetivos. Por eso, como autor, no recomiendo a los precitados lectores que utilicen lo aquí afirmado en calidad de prueba fehaciente en un proceso judicial o de documento acreditativo en una transacción comercial (ignoro por completo de qué clase de transacción podría tratarse). (98)

Este narrador testigo es un simple conocido del protagonista, el doctor Tokai, su compañero de partido de squash. El guiño metanarrativo es patente: este personaje narrador es, precisamente, escritor y, tras morir el protagonista, su secretario le ruega que no lo olvide. Por eso escribe su historia:

Por ese motivo, es decir, para no olvidarme del doctor Tokai, escribo estas líneas. Para mí, el método más eficaz de recordar algo es dejarlo por escrito. A fin de no causar molestias a los protagonistas, he modificado un poco los nombres y los lugares, pero los hechos en sí sucedieron casi tal cual se relatan. Ojalá el joven Gotō lea este texto, esté donde esté. (134)

Esta faceta metanarrativa cobra voz en múltiples pasajes. En ese cuento se encuentra a lo largo del acontecer y se encarga del cántico al sentimiento amoroso, cuyos goces no se celebran precisamente en el caso del protagonista Tokai. Este hombre se ha dejado morir tras una amarga decepción amorosa: el amor enajena, o a veces destruye, pero sin él la vida es un mero pasaje

insustancial. El toque murakamiano aparece al situar el amor en una pieza corporal específica, de donde procede y se desata lo que al amor atañe, un órgano independiente, y esa declaración se da a través del narrador:

Creo que, igual que aquella mujer (probablemente) se había valido del órgano independiente para mentir, el doctor Tokai también se sirvió, salvando las distancias, por supuesto, de un órgano independiente para amar. Fue una acción heterónoma ante la cual su voluntad nada valía. A posteriori, resulta fácil para un tercero censurar con gesto triunfante sus actos o negar con la cabeza en señal de pena. Pero sin la intervención de ese órgano que eleva nuestras vidas, nos empuja hacia el fondo, perturba nuestros corazones, nos muestra hermosos espejismos y a veces nos empuja hacia la muerte, nuestra existencia seguramente sería mucho más anodina. O acabaría convirtiéndose apenas en una sarta de artimañas. (136)

Es destacable la coincidencia de este aspecto metanarrativo de este cuento con “Yesterday”, otro relato de este libro en que un personaje secundario actúa como narrador en primera persona, no mero testigo, ya que tiene alguna intervención significativa. Ese personaje-narrador pondera en una reflexión final la fuerza necesaria del amor como algo vivificante, lo que nutre de sentido el existir frente a la tristeza de la soledad. Es el narrador-personaje Tanimura —el mismo nombre que el narrador-personaje de “Un órgano independiente”— quien entona la apología del sentimiento amoroso, con sus sombras de dolor, como el caso de Tokai, pero también con sus luces. El amor proporciona el rumbo vital:

Sin embargo, si pienso en mí cuando tenía veinte años, lo único que logro recordar es que me sentía tremendamente solo y aislado. No tenía novia que confortase mi cuerpo y mi espíritu, ni amigos con quienes sincerarme. Me pasaba los días sin saber qué hacer, sin una visión de futuro a la que dar forma. Por lo general, me encerraba en mí mismo. A veces incluso me pasaba una semana sin hablar prácticamente con nadie. Esa vida duró un año. Se me hizo muy largo. (*Hombres sin mujeres* 92)

Pero donde la metanarración alcanza su punto más refinado y culminante es en “Sherezade”. Se entrecruzan dos historias, dos tiempos y dos narradores

que, por momentos, se funden en uno. Por un lado, el narrador en tercera persona que, en primera instancia, sostiene el relato y, por otro, la mujer que narra sus propias historias, como piezas de su autobiografía. La atención, el foco del relato, se centra más en el relato secundario incluido que en la peripecia vital del personaje masculino central, Habara, de quien se dan, deliberadamente, pocos datos, de forma tal que queda en penumbra, envuelto en el misterio. Solo se sabe que está confinado en una vivienda, apartado de la vista y del contacto con los demás, salvo por las visitas de una mujer, a quien Habara llama Sherezade, pues desconoce su nombre real. Ella lo visita periódicamente —parece que por encargo— y lo abastece de provisiones (alimentos, prensa, música, películas y también sexo). En cada ocasión, al final de la visita, hacen el amor, como algo establecido, sin especial pasión. Después, mientras están en la cama los dos, cuando ella siempre le cuenta una historia de su propia vida. Sherezade, como su precedente persa, tiene un especial talento para la narración, la dota de los requisitos necesarios, la gradúa sabiamente y la hace fluir al ritmo adecuado para generar la expectación en su oyente:

El caso es que Sherezade era una excelente oradora que sabía captar la atención del otro. Todo lo que contaba se convertía en un relato especial, se tratase de la historia que se tratase. El tono, las pausas, la forma en que hacía avanzar el relato, todo era perfecto. Despertaba el interés del oyente, lo mantenía astutamente en ascuas, le obligaba a pensar, a especular, y luego le daba justo lo que deseaba. Con esa envidiable destreza conseguía que, por un instante, el oyente se olvidase de la realidad que lo rodeaba. (*Hombres sin mujeres* 142)

Esas historias siempre versan sobre su propia vida anterior y, en el relato, se dan dos en estos encuentros en el lecho. La primera, con claras trazas de humor por su extrañeza, sobre una vida anterior de ella como lamprea:

-¿En qué piensa una lamprea?

-Pues piensa en cosas propias de lampreas. Sobre asuntos de lampreas en contextos de lampreas. Pero no puede trasladarse a nuestro lenguaje. Porque son pensamientos que pertenecen a algo que está dentro del agua. (*Hombres sin mujeres* 148)

La otra historia incrustada es la que suscita el mayor interés del relato. Trata sobre su enamoramiento adolescente que la llevaba, en su enajenación, a invadir clandestinamente el hogar del chico al que amaba, quedarse allí durante un rato y apoderarse de alguna prenda del amado como tesoro (un lápiz, una insignia, una camiseta usada). Estas visitas secretas la convierten en una “ladrona del amor”. Sin embargo, como digna sucesora de la original Sherezade, siempre interrumpía el relato en el momento culminante, en el clímax que tan diestramente sabía crear.

Para el destinatario de este relato, Habara, este epílogo del sexo era especialmente estimado y grato. La relación física era más bien mecánica, desapasionada, casi rutinaria, pero lo que venía después colmaba sus apetencias, porque con ello se evadía, al permitirle adentrarse en la magia del relato, de la otra realidad. Aprecia no su persona, sino el que le abra la puerta a otra realidad, a la recreada.

Murakami efectúa la rotación de la instancia narradora de forma enormemente hábil: la historia que Sherezade ha empezado a narrar a Haburu la continúa, desde fuera, el narrador en tercera persona, sin rupturas ni decalajes de tono. Una misma historia es contada por dos narradores: el narrador-personaje y el narrador convencional, en un turno de voces perfectamente ensambladas.

Al final, tras la última secuencia del relato de ella, interrumpida como todas en su punto álgido, por la mente de Haburu cruza la posibilidad de que en algún momento se vea privado de estas visitas y, sobre todo, de la continuidad de los relatos que Sherezade le regalaba. Piensa en la posibilidad de no volverla a ver, a ella o a ninguna otra mujer, pero sobre todo siente que lamentaría perder la ilusión de poder entrar en las historias contadas, de poder ampliar sus días con otras vidas relatadas:

Pero quizá para Habara lo peor, más que renunciar al acto sexual en sí, fuese no poder compartir esos momentos de intimidad con ellas. Al fin y al cabo, perder a una mujer consistía en eso. Perder esos momentos especiales que invalidaban la realidad, aun estando integrados en ella: eso le ofrecían las mujeres. Y Sherezade le proporcionaba eso a raudales, inagotablemente. La idea de que algún día lo perdería lo entristecía, acaso más que nada.
(*Hombres sin mujeres* 171)

De nuevo es el narrador el que sentencia los dones que los hombres reciben de las mujeres. En este caso, el permitirles volar, viajar desde lo real

y presente a lo lejano, las mujeres como constructoras de espacios posibles de ensoñación, tejedoras de sueños. A esa vía salvadora de la monolítica cotidianidad que brindan los relatos, como esa otra dimensión de existencia posible, se refería muy recientemente Murakami en una entrevista para *El País*:

Escribir novelas es perseguir posibilidades. Elegiste algo cuando tenías, digamos, treinta y un años y te trajo hasta aquí. Es lo que eres. Pero si hubieras tomado otra vía, tendrías una distinta. Tirar de esa probabilidad es el juego de la ficción. Veo mi literatura como la persecución de esas vidas diferentes. Todos vivimos en una especie de jaula, la que supone ser solo uno mismo. Como escritor de ficción, puedes salir y ser diferente. Eso es lo que estoy haciendo la mayoría de las veces. (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”)

El último relato del libro, “Hombres sin mujeres”, cuenta con la voz clara del narrador-protagonista en primera persona. Una llamada recibida a una intempestiva hora de la noche hace surgir en él, por el impacto de la noticia que recibe, la avalancha de los recuerdos del pasado. Es el que contiene mayores dosis de introspección, de reflexiones y personales evocaciones sobre una relación amorosa de juventud, mantenida con la mujer cuyo suicidio le es comunicado en medio de la noche. Son las ráfagas de recuerdos, de teorías y elucubraciones sobre sus propios sentimientos, sostenidas a través de la descripción de estados anímicos y sensaciones en términos espaciales, geográficos. Por ejemplo, cuando habla de su desesperación, “más profunda que cualquier mar, guarida de calamares gigantes y dragones marinos” (255), enhebra retazos de recuerdos, divagaciones, interrogantes e hipótesis sobre lo que podía haber sido. Sin embargo, en un juego metanarrativo, el narrador en primera persona confiesa que falsea hechos, tiempos, que se toma libertades con respecto a la verdad, en beneficio de la propia narración:

Siento que ese fue mi primer encuentro con M. En realidad no fue así, pero si lo pienso de esa manera, todo cobra sentido. Yo tenía catorce años y ella también. Para nosotros fue la edad del encuentro perfecto. Así fue como de verdad debimos conocernos. (*Hombres sin mujeres* 255)

Este narrador-protagonista, habitual en muchas novelas de Murakami, se ha relacionado con un género de la literatura japonesa, las “novelas del yo”

(Rascón 06:20-08:13). En estas obras, de principios del siglo xx, el narrador, en un lenguaje no demasiado elaborado, cuenta sobre su vida, sentimientos, problemas sociales. Se ha relacionado la aparición de este género narrativo con la adaptación del naturalismo europeo, acentuando en la identificación autor-personaje y en el tono de sinceridad y testimonio personal, de confesión con valor estético (Hijiya-Kirschner 3). Precisamente, sobre esta influencia en la ficción de Murakami, Seats puntualiza que la literatura de este autor lo que hace es justo transformar este modelo narrativo: “Subvierte la forma shishōsetsu (‘novela del yo’) comúnmente reconocida como paradigma de la novela moderna” (Seats 26).³

El tiempo

En estos cuentos el elemento tiempo presenta una doble secuencia: se erige el tiempo del relato, de la trama básica, pero esos hechos están narrados desde el presente del narrador, indistintamente de que este sea en tercera o en primera persona. Hay un entrecruzamiento entre el momento anterior, que envuelve otra franja de la vida de los personajes (su juventud, otra etapa anterior en su relación, etc.) y el momento en el que esa historia es relatada. La doble línea del tiempo se puede apreciar claramente en “Drive my car”, “Hombres sin mujeres”, “Yesterday” o “Sherezade”. “Yesterday” capta, desde casi dos décadas después, la juventud del narrador, Tanimura, y de su amigo Kitaru, el protagonista, subrayando particularmente la especial relación de este con su novia, Érica. Por atender a ese periodo vital tan determinante, este cuento recuerda lo que Justo Sotelo ha llamado “novelas nostálgicas”:

Dentro de las novelas de la nostalgia y los recuerdos rotos se podrían incluir *Tokio blues*, *Danse*, *Al sur de la frontera* y *Sputnik, mi amor*, a pesar de que son historias muy distintas. *Tokio blues*, sin ir más lejos, es un drama de relaciones sentimentales entre jóvenes veinteañeros (sus efectos se extienden en el tiempo, hasta llegar a la treintena), y las dificultades que entraña crecer cuando existen cosas en el pasado que lo complican. (Sotelo 129)

3 La traducción es propia. El original dice: “It subverts the shishōsetsu (‘I-novel’) form commonly acknowledged as paradigmatic of the modern novel”.

Tanto para el personaje de Kitaru de “Yesterday” como para el de Watanabe de *Tokio Blues* las vivencias de su juventud marcan su futuro:

Los personajes de Murakami suelen permanecer en el limbo de una perpetua adolescencia. Es como si se negaran a crecer, en su papel de *peterpanes* a los que les asustara vivir la vida de los mayores, algo que de alguna forma también puede verse en el mundo real. Sus personajes quieren mantener su individualidad, pero la realidad lo impide. Por ese motivo existe un enfrentamiento constante entre su conducta inconformista y el sistema económico que los rodea. (Sotelo 134)

Sobre el dato habitual de que, como este caso, los protagonistas de los relatos se encuentren en la treintena, Murakami ha apuntado una posible causa:

No sé por qué elijo esos protagonistas. Tal vez sea ese sesgo personal, esa búsqueda de sentido en medio de la vacilación, lo que me interesa. Es como si a esa edad nos diéramos cuenta de que esa vida es la nuestra. Ese proceso de apropiación me intriga. Uno no es tan joven ya, pero tampoco viejo. Es libre y vulnerable a la vez. (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”)

Esos personajes son seres marcados íntima e inexorablemente por su pasada juventud y sus pérdidas y, aún en la plenitud biológica, arrastran sus secuelas en carencias afectivas y frustraciones.

Las coincidencias entre *Tokio blues* y “Yesterday” se extienden también al motivo que hace que el narrador se retrotraiga a su juventud: una canción de los Beatles. La novela se inicia con la llegada del protagonista narrador en primera persona a Hamburgo, momento en que en el avión ya aterrizado empieza a oírse la canción de los Beatles “Norwegian Wood”, y esa melodía lo estremece:

Por los altavoces del techo empezó a sonar una música ambiental. Era una interpretación ramplona de “Norwegian Wood” de los Beatles. La melodía me conmovió, como siempre. No. En realidad, me turbó; me produjo una emoción mucho más violenta que de costumbre. Para que no me estallara la cabeza, me encorvé, me cubrí la cara con las manos y permanecí inmóvil. (*Tokio blues* 3)

Tras ese arranque desde el efecto de la música en el personaje, *Tokio blues* se va construyendo con esa melodía como fondo: “Desde ese principio, más o menos vulgar, se intuye la presencia de un canto melancólico producto de los seculares problemas de los seres humanos para amar y ser amados” (Sotelo 130). En el caso de *Yesterday*, el inicio, si bien hace referencia a la canción, tiene visos más humorísticos, menos estremecedores:

Que yo sepa, Kitaru es el único ser humano que ha puesto su propia letra, y en japonés (y en dialecto de Kansai), a *Yesterday*, de los Beatles. Cuando se bañaba, solía cantarla en voz alta: ...*es dos días antes de mañana, y el día después de anteayer...* Recuerdo que empezaba más o menos así, pero hace tanto tiempo de todo eso que no estoy totalmente seguro. De todas formas, la letra era un disparate, no tenía pies ni cabeza; de hecho, cualquier parecido con la original era pura coincidencia. (*Hombres sin mujeres* 55)

Este cuento, al igual que “Drive my car”, “Sherezade” y “Hombres sin mujeres”, fluctúa entre el tiempo de la historia y el presente del narrador. En “Drive my car”, en tercera persona, se van superponiendo ambos momentos: en ambos, el mismo protagonista, el actor Kafuku, en el presente se nos muestra en sus conversaciones con una joven conductora profesional, Misaki, a la que contrata para sus diarios desplazamientos al teatro en el que actúa, pero a través de esos diálogos, el narrador nos traslada a una época anterior, cuando Kafuku quiso conocer y tratar al último hombre con quien su mujer había tenido relaciones antes de morir.

Junto a estos relatos con duplicidad temporal, se encuentran otros cuyo desarrollo es el lineal establecido, como ocurre en “Kino”, cuya estructura se ajusta fielmente al módulo planteamiento-nudo-desenlace: Kino decide cambiar su vida, tras su divorcio, y abre un bar (planteamiento); allí acuden clientes habituales, entre los que destacan una chica con la que una noche mantuvo una relación, y un hombre, un tanto misterioso, Kamita, que acude en su ayuda en un enfrentamiento con otros dos clientes problemáticos; todo transcurre razonablemente tranquilo hasta que un día, después de que su exesposa lo visitara, desaparece el gato y aparecen las serpientes; entonces, Kamita le aconseja que cierre el bar y se vaya lejos (nudo). El final se aventura ya hacia el terreno murakamiano de lo no visible, de elementos de la otra realidad, a través de los cuales Kino llega a comprender lo que le

ha ocurrido (desenlace). El mismo esquema convencional por su linealidad se da en “Samsa enamorado”.

El cierre de las historias a veces queda abierto, indeterminado. Así ocurre, por ejemplo, en “Sherezade” y “Hombres sin mujeres”. En la primera, el protagonista, Habara, augura posibles desventuras venideras en su vida, y con esa interrogante acaba el relato, no sin antes añadir una curiosa ráfaga humorística, derivada del propio relato:

O también era posible que le arrebatasen todas sus libertades y, en consecuencia, fuese apartado, ya no sólo de Sherezade, sino de todas las mujeres. Era muy probable. [...] Habara cerró los ojos y dejó de pensar en Sherezade. Entonces se concentró en las lampreas. Las lampreas, que no tienen mandíbula y se mecen adheridas a una piedra, ocultas entre las algas. Se había convertido en una de ellas y esperaba a que apareciera una trucha. Pero por más que aguardaba, no pasaba ni una. Una gorda, una delgada, una cualquiera. Y al final el sol se puso y una oscura sombra lo envolvió todo. (*Hombres sin mujeres* 172)

Acerca de la indefinición en el destino de los personajes, de no dar por hecho una opción posible frente a otras, algún especialista ha apuntado que puede deberse a que Murakami concede la prioridad al recorrido de los personajes, al itinerario que sus vidas trazan, no tanto al punto de llegada:

La mayoría de las novelas de Murakami quedan sin cerrar, sin un final claro. Es como si lo fundamental hubiera sido el viaje, tanto físico como mental de los personajes y, por supuesto, de los lectores. Se parte de un estado inicial y se llega a otro final, después de que hayan ocurrido sucesos diversos (con lógica o inexplicables), cambios en los personajes principales y secundarios, etcétera. Las transformaciones dejan la obra abierta. (Sotelo 117)

Esta galería de relatos supone, en definitiva, un tema en el que Murakami siempre se ha adentrado como es el amor, la forma en el que el sentimiento amoroso afecta las vidas de hombres y mujeres. El autor, al ser interpelado recientemente sobre esta cuestión, sobre las relaciones hombres-mujeres, lo puntualizaba así: “No me interesan los vínculos familiares, pero sí explorar todo lo que pasa entre un hombre y una mujer. Es una relación especial;

quizá la más importante” (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”). Son mayoritariamente historias que atienden a la relación frustrada de un hombre con una mujer. Entre la galería de personajes femeninos se encuentran los tipos de mujeres frustradas (“Yesterday”), mujeres maltratadas (“Kino”), mujeres adúlteras (“Un órgano independiente”, “Sherezade”, “Kino”) mujeres poco femeninas (“Drive my car”, “Samsa enamorado”), mujeres suicidas (“Hombres sin mujeres”). Según Sotelo, “sus mujeres son tiernas, sensibles, melancólicas, apasionadas, solitarias, tan desorientadas en la sociedad contemporánea como pueden estarlo los hombres, pero con mayor complejidad” (Sotelo 25).

Intertextualidad: literatura, música, cine

Las huellas intertextuales en el libro *Hombres sin mujeres* son parte de su propia identidad, una continua presencia que se ensambla en la trama. Es sabido que, para Murakami, en ocasiones los relatos empiezan a partir de un título: lo primero que se construye es el título y desde ahí toma cuerpo el resto de los elementos, la trama, los personajes, etc. Así lo ratificaba acerca de este libro en una entrevista para *The New Yorker* con motivo de la publicación en este medio del relato “Sherezade”:

Lo que deseo expresar en estos relatos es, en una palabra, aislamiento, y *Hombres sin mujeres* supone un claro ejemplo de ello. Primero me enganchó el título (por supuesto, la compilación de cuentos de Hemingway con el mismo título tuvo que ver), y después vinieron los relatos. Cada cuento ha surgido de las vibraciones provocadas por el título. ¿Por qué *Hombres sin mujeres*? No lo sé. De alguna forma ese título se enraizó en mi mente, como una semilla que el viento esparce y crece en el campo.⁴ (Murakami, “This week”)

4 Traducción propia. El original dice: “What I wish to convey in this collection is, in a word, isolation, and what it means emotionally. *Men Without Women* is a concrete example of that. The title grabbed me first (of course, Hemingway’s short-story collection of the same title figured in), and the stories followed. Each story came from the vibrations produced by the title. Why *Men Without Women*? I don’t know. Somehow or other, that title put down roots in my mind, in the same way that a wind-blown seed settles and grows in some field”.

El título elegido, *Hombres sin mujeres*, lo toma Murakami de Hemingway, de una colección de relatos cortos publicada por el novelista norteamericano en 1927, que reunía cuentos sobre la infidelidad, la muerte, el divorcio. El título corresponde al relato ubicado en el último lugar en este libro. Este título señala el elemento que une a todos los relatos: la soledad, las pérdidas y rupturas, el dolor por lo que no se tiene, etc. Además de “Hombres sin mujeres”, hay cuatro más cuyos títulos proceden de obras literarias o musicales: “Drive my car”, “Yesterday”, “Sherezade” y “Samsa enamorado”. “Sherezade” se enmarca en la milenaria tradición de las colecciones de cuentos anónimas que han pervivido a través de los siglos por el gusto del género humano de escuchar relatos, de recibir historias figuradas. A ello se refería Murakami en la citada entrevista al hablar de este cuento, a las tácticas narrativas de suspender el hilo del relato para generar y excitar el interés —o la incertidumbre— del público receptor:

-La mujer, a quien Habara ha denominado Scheherazade, le cuenta historias después de haber tenido relaciones sexuales. Ella siempre rompe sus historias en un punto crucial, dejándolo colgado hasta su próxima visita. En cierto modo, nos haces lo mismo: terminas esta historia sin permitirnos escuchar el resto de su historia. ¿Por qué frustrar al lector de esta manera?

-Esta es una de las técnicas más básicas de narración, transmitida durante milenios. De hecho, puedo imaginar que, durante decenas de miles de años, grupos de personas se acurrucaron alrededor de incendios en cuevas oscuras escuchando con entusiasmo a los narradores de historias que utilizaron exactamente este enfoque. Por supuesto, a mí me encanta escuchar esas historias.⁵ (Murakami, “This week”)

A través de una historia ubicada en el tiempo actual cobra vida el mito eterno de la mujer contadora de historias necesarias para su propia

5 Traducción propia. El original dice: “*The woman —whom Habara has nicknamed Scheherazade— tells him stories after they have sex. She always breaks off her stories at a crucial point, leaving him hanging until her next visit. In a way, you do the same thing to us: you end this story without allowing us to hear the rest of her tale. Why frustrate the reader in this way?* -This is one of the most basic techniques of storytelling, handed down over the millennia. In fact, I can imagine that, for tens of thousands of years, groups of people huddled around fires in dark caves raptly listening to storytellers who used exactly this approach. Of course, I love hearing such stories myself”.

supervivencia. Aunque en eso el personaje se diferencia de la lejana narradora persa:

Cada vez que mantenía relaciones sexuales con Habara, ella le contaba una extraña y apasionante historia. Como la Sherezade de Las mil y una noches. A diferencia de lo que ocurría en el cuento, por supuesto, Habara no tenía ni la más mínima intención de cortarle el cuello al amanecer. (*Hombres sin mujeres* 141)

El penúltimo cuento del libro, “Samsa enamorado”, tiene obvias resonancias literarias. Empieza parafraseando la novela de Kafka: “Cuando despertó, descubrió que se había metamorfoseado en Gregor Samsa. Estaba boca arriba en la cama, observando el techo de la habitación” (*Hombres sin mujeres* 219). La proximidad buscada al inicio de *La metamorfosis* es absoluta: “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón” (Kafka 11). Así planteada, la narración refleja especularmente la asunción obligada del personaje de su nueva condición, en este caso de insecto a humano, su extrañeza ante su anatomía, sus torpezas en el uso de sus miembros, sus dificultades al desplazarse. Como en el original, en este relato paródico el personaje va tomando conciencia de su nuevo estado y se va adaptando al medio, la casa familiar, ahora vacía. Esta casa también está situada en una Praga alterada, sobre la que se cierne la oscura sombra del conflicto y la calamidad (¿invasión, ataque?). Una vez asentada la atmósfera metaliteraria, el curso del relato mantiene la filiación de cuño kafkiano: a la casa acude una chica cerrajera, que ha sido previamente requerida y que despierta intensa y fulminante atracción en el neófito Samsa por sus peculiares movimientos, de contorsiones animalescas. Si para el Gregor de Kafka la visita del apoderado resulta odiosa, para el Samsa murakamiano la aparición de la chica, por el contrario, inaugura en él una cálida y placentera sensación que le hace desear estar con ella, esperar su regreso. Este, paradójicamente, es el único relato del libro que tiene un final, se podría decir, amable, optimista.

Los otros dos cuentos antes citados, “Drive my car” y “Yesterday” son, por su título, deudores de dos canciones de los Beatles. En el primero la cita musical no va mucho más allá del título, por el hecho de que el protagonista

se ve obligado a contratar a alguien que conduzca su coche. El protagonista, Kafuku, es actor y la chica contratada como conductora ha de llevarlo cada día para su función teatral de *Tío Vania*. El protagonista va cada día al teatro repasando su personaje con un casete grabado. Al final de la historia, ella, que la ha oído repetidas veces en el trayecto en coche, cita frases de la obra:

-Yo tampoco me considero fea. Lo que pasa es que me falta atractivo. Como a Sonia.

Kafuku la miró un tanto sorprendido.

-¿Así que has leído *El tío Vania*?

-A fuerza de escuchar todos los días fragmentos de la pieza sin orden ni concierto, me entraron ganas de saber de qué iba la historia. Yo también tengo curiosidad, ¿sabe? —dijo Misaki—. “¡Oh, qué horror! No lo soporto. ¿Por qué he nacido tan poco agradada? Me repugna”. Es una obra triste, ¿verdad?

-Es una historia llena de desesperanza. “¡Oh, estoy desbordado! ¡Dime algo! Tengo ya cuarenta y siete años. Suponiendo que viviese hasta los sesenta, tendría que vivir otros trece años. ¡Es demasiado! ¿Cómo diablos pasaré esos trece años? ¿Qué haré para llenar los días?” En aquella época la gente por lo general vivía hasta los sesenta. El tío Vania seguro que se alegraría de no haber nacido en nuestro tiempo. (*Hombres sin mujeres* 47)

Para el trayecto de vuelta, al protagonista sí le apetece escuchar música en el coche, y sus gustos van de los clásicos al rock americano:

De regreso solía escuchar cuartetos de cuerda de Beethoven. Le gustaban, básicamente, porque de esa música nunca se hartaba y además resultaba propicia para reflexionar o bien para no pensar en nada mientras la escuchaba. Cuando le apeteecía algo más ligero, ponía viejo rock estadounidense. Los Beach Boys, The Rascals, los Creedence, The Temptations. Música que había estado de moda cuando él era joven. Misaki nunca manifestaba su opinión sobre la música que Kafuku escogía. (*Hombres sin mujeres* 22)

En “Yesterday” la canción —“hermosa y melancólica melodía” (55)— es el punto de arranque del relato homónimo, al señalar el personaje narrador que su amigo Kitaru ostenta la singularidad de haber puesto su propia letra, absurda, a la canción compuesta por Paul McCartney, de cuya grabación se dan

detalles. Es a través de la canción como la historia del amigo es presentada. Desde su categoría de cuento, este texto engrosaría lo que Sotelo llama las novelas de la nostalgia, en las que la trama avanza a partir de los recuerdos de los amores rotos, las amistades perdidas, las canciones imposibles de olvidar (57). En este relato también se habla de cine, de Woody Allen, y de literatura, Soseki y Salinger.

Es bien conocido que los gustos musicales de Murakami giran, en gran medida, en torno al jazz y también al rock y al pop. Sobre su tendencia a la música y otros productos culturales de origen americano, así ha hablado: “Fui adolescente en los sesenta. La cultura estadounidense era excitante, salvaje: en esa década pasó de todo; jazz, rock, literatura, pop. Absorbí eso y le estoy agradecido” (Murakami, “Haruki Murakami”). La música que no entra en sus preferencias es la “música de ascensor”, “inocua” que, sin embargo, recuerda el protagonista de *Hombres sin mujeres* al conocer el suicidio de su amor juvenil, por ser la música que ella, M, elegía de fondo cuando hacían el amor:

Al escucharla me siento como si estuviese en un amplio espacio vacío. Es amplio de verdad, no hay divisiones. Ni techo ni paredes. Y en él no hace falta que piense en nada, ni que diga o haga nada. Simplemente basta con estar ahí. No tengo más que cerrar los ojos y dejarme llevar por el bello sonido de las cuerdas. (*Hombres sin mujeres* 265)

Entra a raudales, indudablemente, la cultura occidental en los mundos de ficción de Murakami, pero también se encuentra otro tipo de productos no artísticos —bebidas, coches, deportes— de origen no japonés. En “Sherezade”, por ejemplo, se describe la habitación de un adolescente, en la que hay un cartel del Fútbol Club Barcelona. La ambientación en sus ficciones es rica en sensaciones concretas:

Me gustan las cosas físicas. Si escribo sobre alguien que bebe una cerveza, espero que los lectores quieran una. Busco imprimirle a mi literatura esa dimensión porque confío en la reacción corporal como algo auténtico, inmanejable, y si aparece, creo que la historia está funcionando. Si alguien en el libro enferma, me gustaría que el lector viviera sus síntomas. Ese es el propósito del relato. (Murakami, “Haruki Murakami”)

El que las narraciones estén salpicadas de referencias es reconocido en los análisis sobre el escritor:

Murakami relaciona continuamente la cultura popular y la alta cultura, en una mezcla calculada entre el racionalismo occidental y la imaginería de Japón, con alusiones a la filosofía y al melodrama, e incluso a la narración convencional y el road-movie. Es un escritor que juega por igual con lo literario y lo icónico, lo onírico y lo real, los códigos y las estructuras genéricas. (Sotelo 32)

Forman parte, pues, del estilo de Murakami las referencias culturales, en particular musicales, cinematográficas y literarias. Conocemos a través de ellas las características de un entorno contemporáneo, reconocible y, al igual que las imágenes (metáforas, símiles), gracias a estas nos adentramos en el mundo interior de los personajes.

Conclusiones

En el artículo se partió de las claves características de la ficción de Murakami y se constató su funcionamiento en algunos de sus cuentos. Adicionalmente, se consideró la diferenciación entre novelas y cuentos, a partir de lo que Murakami expresa. Se dio cuenta de los tres libros de cuentos, en relación con su creación y su cronología. Con respecto al libro *Hombres sin mujeres*, el análisis permitió observar una considerable menor intervención del habitual elemento fantástico, así como un cuidado especial en la técnica narrativa-metanarrativa (“Sherezade”, “Yesterday”). También se analizaron los elementos intertextuales, específicamente los literarios, base sustancial de algunos cuentos (“Samsa enamorado”, “Sherezade”).

Obras citadas

Castellón Alcalá, Heraclia. “Lo real y lo fantástico en los cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* de Murakami”. *Sincronía*, vol. 23, núm. 76, 2019, págs. 545-562.

Echeverri Zambrano, Aurora. “De qué hablo cuando hablo de Murakami”. *Mundo Asia Pacífico*, vol. 4, núm. 6, 2015, págs. 100-114.

- “El jazz de Cortázar”. *YouTube*. Subido por Fundación Juan March, 20 marzo 1977. Web 11 de enero del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=oucSCYWYc3U>
- Hijiya-Kirschner, Ermela. *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Cambridge, Harvard University, 1996.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*. Traducido por Eustaqui Barjau Riu, Barcelona, Vicens Vives, 2014.
- Murakami, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Traducido por Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara, Barcelona, Tusquets, 2017.
- . “Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista es soñar despierto’”. Entrevista de Raquel Garzón. *El País Semanal*. Web. 1 de febrero del 2019.
- . *Hombres sin mujeres*. Traducido por Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona Tusquets, 2015.
- . *Sauce ciego, mujer dormida*. Traducido por Lourdes Porta Fuentes, Barcelona, Tusquets, 2008.
- . “This week in fiction: Haruki Murakami”. Entrevista de Deborah Treisman. *The New Yorker*, 6 de octubre del 2014.
- . *Tokio blues*. Traducido por Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets, 2008.
- Naoka, Mori. “Murakami Haruki y España”. *Kokoro*, núm. 16, 2014, págs. 2-12.
- Peyrats, Pilar. *Jazzuela*. 2016. Web 20 de noviembre del 2018.
- Rascón, Cristina. “Cómo leer a Haruki Murakami y otros japoneses”. *YouTube*. Subido por Biblioteca Vasconcelos, 2016. Web 5 de enero del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=azwgp2bnx4g>
- Rubio, Carlos. *El Japón de Murakami*. Madrid, Aguilar, 2012.
- . “Haruki Murakami: mitos y seres fantásticos”. *YouTube*. Subido por Fundación MAPFRE, 2012. Web 11 de octubre del 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=eGVYIuqhJR8>.
- Seats, Michael. *The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham, Lexington Books, 2006
- Sotelo, Justo. *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- . *Los mundos de Murakami*. Madrid, Izana, 2013.
- Wray, John. “Haruki Murakami. The Art of Fiction n° 182”. *The Paris Review*, núm. 170, 2004. Web 12 de febrero del 2019.

Sobre la autora

Catedrática de Lengua y Literatura, licenciada en Filología Hispánica y en Traducción e Interpretación. Doctora por la Universidad de Granada. Tutora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Cartagena y Almería). Sus líneas de investigación filológica abarcan el análisis de distintos géneros y fenómenos discursivos (textos administrativos, argumentación, monólogos cómicos, coplas, entre otros) y estudios literarios sobre distintos temas y autores. Ha desarrollado investigaciones y publicaciones sobre literatura barroca, novela realista (Juan Valera) y la obra de Haruki Murakami. Miembro del Grupo de Investigación ILSE de la Universidad de Almería. Entre sus publicaciones en estudios literarios, se encuentra la coedición de cuatro entregas de las *Actas de las Jornadas del Siglo de Oro de Almería*; la edición de la novela *Pepita Jiménez* de Juan Varela; un artículo sobre Murakami (*Sincronía* julio 2019); y la coautoría del libro de texto *Lengua y literatura de 1º de bachiller* de la editorial Edelvives.



Notas

Entre la estética y la semiótica: los trabajos de Jarmila Jandova y Marina Kuzmina

Fabio Jurado Valencia

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

fdjuradov@unal.edu.co

La característica fundamental de las comunidades académicas es la pluralidad y la heterodoxia. Gracias a quienes nos contradicen podemos avanzar en propósitos de investigación de largo aliento. Tal es el caso de las obras de Jarmila Jandova y Marina Kuzmina, quienes por senderos diferentes cultivaron en sus estudiantes las epistemes de las corrientes teóricas que defendieron: la estética vinculada con la semiótica, en Jandova, y la estética social y emocional, en Kuzmina. El pensamiento de estas autoras es analizado a partir de su trabajo de traducción. En el caso de Kuzmina, su acercamiento con la obra de Vladimir Losev, uno de cuyos libros tradujo, invita a discutir sobre las relaciones entre la poesía y el mito. Por su parte, la obra de Jan Mukarovsky, de la cual Jandova tradujo artículos para dos libros, ayuda a esclarecer el dilema sobre las singularidades semióticas de las obras de arte.

Palabras clave: estética; Losev; Mukarovsky; poesía; semiótica.

Cómo citar este artículo (MLA): Jurado Valencia, Fabio. “Entre la estética y la semiótica: los trabajos de Jarmila Jandova y Marina Kuzmina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 1, 2020, págs. 309-319.

Artículo original (nota). Recibido: 21/09/19; aceptado: 24/09/19. Publicado en línea: 01/01/20.



**Between Aesthetics and Semiotics:
The Works of Jarmila Jandova and Marina Kuzmina**

The fundamental characteristic of academic communities is pluralism and heterodoxy. Thanks to those who contradict us, we can make progress in long-term research projects. Such is the case of the works of Jarmila Jandova and Marina Kuzmina, who, along different paths, inculcated in their students the *episteme* of the theoretical positions they defend: aesthetics linked to semiotics in the case of Jandova, and social and emotional aesthetics in that of Kuzmina. The article analyzes the authors' thought on the basis of their translations. Kuzmina's approach to the work of Vladimir Losev, one of whose books she translated, invites us to discuss the relations between poetry and myth. Jandova, on the other hand, translated some of Jan Mukarovsky's articles for two books, which shed light on the semiotic singularities of the work of art.

Keywords: aesthetics; Losev; Mukarovsky; poetry; semiotics.

**Entre a estética e a semiótica: os trabalhos
de Jarmila Jandova e Marina Kuzmina**

A característica fundamental das comunidades acadêmicas é a pluralidade e a heterodoxia. Graças aos que nos contradizem, podemos avançar em grandes objetivos de pesquisa. Esse é o caso das obras de Jarmila Jandova e Marina Kuzmina, que, por caminhos diferentes, cultivaram, em seus estudantes, as epistemes das correntes teóricas que defenderam: a estética vinculada à semiótica, em Jandova, e a estética social e emocional, em Kuzmina. O pensamento dessas autoras é analisado a partir de seu trabalho de tradução. No caso de Kuzmina, sua aproximação da obra de Vladimir Losev, um dos livros que traduziu, convida a discutir sobre as relações entre a poesia e o mito. Por sua vez, a obra de Jan Mukarovsky, da qual Jandova traduziu artigos para dois livros, ajuda a esclarecer o dilema sobre as singularidades semióticas das obras de arte.

Palavras-chave: estética; Losev; Mukarovsky; poesia; semiótica.

Los aportes académicos de Jarmila Jandova

DURANTE LOS AÑOS 2000 A 2003 el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia desarrolló un programa editorial cuyo propósito se concentraba en divulgar textos de pensadores clásicos en los campos de las teorías literarias y los análisis críticos de obras de autores de reconocida trayectoria. Para tal fin, el Departamento estableció convenios con la Universidad de los Andes y con la editorial comercial Plaza & Janés. Se buscó con esta iniciativa garantizar la circulación ágil de los textos que se irían publicando y, sobre todo, solventar la financiación de las ediciones según las propuestas de las dos universidades. Algunos títulos que se destacan en tal proyecto son: *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*, de José Pascual Buxó (sobre Francisco Álvarez de Velasco); *De selvas y selváticos*, de Françoise Perus (sobre José Eustasio Rivera y Jorge Issacs); *Tragedia de fantoches*, de Amalia Iriarte (sobre Valle Inclán); *Forma, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, de Jarmila Jandova y Emil Volek (edición, introducción y traducción de veinte trabajos de Mukarovsky). El proyecto editorial fue respaldado por la directora del departamento de entonces, Jarmila Jandova.

En el año 2000 la profesora Jandova, de doble nacionalidad, checa y colombiana, había avanzado en estudios de versología, en el marco de una investigación de largo aliento alrededor de la obra del teórico checo Mukarovsky (1891-1975). La versología, como ámbito de los estudios literarios y del folclor, requirió de la traducción de artículos de Mukarovsky y de investigadores del Círculo Lingüístico de Praga sobre el tema, mismos que la profesora analizaba con grupos de estudiantes de los pregrados de Filología y de Estudios Literarios. Como resultado de este trabajo, la profesora Jandova publicó el artículo titulado “La semántica del ritmo en ‘La canción de amor de Alfred Prufrock’ de T. S. Eliot”, en el número uno de la revista del Departamento: *Literatura: teoría, historia, crítica*, en 1997, así como “La semántica poética de Jan Mukarovsky”.

El título del artículo sobre Eliot ilustra los horizontes de investigación de Jandova y la incorporación en sus reflexiones de las teorías del estructuralismo checo, en el marco de las tesis del Círculo Lingüístico de Praga (1926-1948). Con un espíritu crítico semejante al que caracterizara al grupo

de la Escuela de Praga, Jandova interpela las ligerezas con las que los críticos han abordado la obra de Eliot, al señalar que

[c]uanto más desconcertante el primer impacto de una obra como “The Love song of J. Alfred Prufrock” o de “The waste Land”, cuanto más enigmática y elusiva la obra, tanto más se ha empeñado la crítica en reducir la incertidumbre a juicios concluyentes, la connotación a denotación, la complejidad a simplicidad (por no decir simpleza). Como si quisieran contradecir al propio Eliot. (“La semántica del ritmo” 57)

Y afronta en el análisis el reto de mostrar “cómo el método artístico de Eliot permea todos los niveles de organización semántica del poema, empezando por el fónico” (62). Jandova destaca en este análisis que no existe una tal separación entre las formas y los contenidos en las obras de arte.

Los profesores de teorías literarias del p^{ensum} del pregrado en Estudios Literarios animábamos a Jandova en la traducción de los trabajos de Mukarovsky, dado que posibilitaría esclarecer los intersticios que, respecto al formalismo ruso, convergían en polémicas académicas, como el supuesto deslinde entre el análisis de las formas lingüísticas de las obras literarias y las representaciones sociales e históricas. Si bien las teorías del formalismo habían circulado de manera amplia a partir de las traducciones de Todorov, en la década de 1970, sobre las teorías del estructuralismo praguense se sabía muy poco. Para los profesores de teorías era un dilema saber cómo Jakobson, pensador ruso que había liderado las teorías formalistas en las dos primeras décadas del siglo xx, se había integrado en las discusiones del Círculo Lingüístico de Praga, en donde se hablaba de estructuras y no de formas. En efecto, Jakobson había logrado salir de Rusia en 1920 y fue bien recibido en dicho círculo académico en una época en la que la filología, la estética y la filosofía tenían sus baluartes en tres países: Rusia, Alemania y la antigua Checoslovaquia.

Jandova acometió la tarea de realizar un balance sobre la obra de Mukarovsky, considerando los textos publicados en checo y los inéditos, así como las traducciones que hasta entonces se habían realizado en inglés y en español, con el objetivo de traducir, directamente del checo, veinte trabajos al español y darle cuerpo al volumen titulado *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. En este empeño la

acompañó el investigador checo Emil Volek, profesor de la Universidad de Arizona, también estudioso de los formalistas y de las teorías de la Escuela de Praga. En la nota de la edición del libro, Jandova y Volek declaran que muchas teorías presentadas como nuevas en las décadas de 1970 y 1980 “ya fueron trabajadas por el Círculo Lingüístico de Praga, y en particular por Jan Mukarovsky” (11), y así lo mostrarán en los trabajos seleccionados para su traducción y posterior publicación. Anotan que los vacíos “en el conocimiento del estructuralismo checo se deben a varias razones”:

Primero, el círculo praguense es mejor conocido como una escuela de lingüística, y más específicamente de fonología. Segundo, existe la tendencia a interpretar la Escuela de Praga a la luz (o a la sombra) de algunas otras corrientes como el formalismo ruso, la semiología saussuriana o el estructuralismo francés. Tercero, las traducciones a través de las cuales los trabajos de los praguenses en ciencia literaria, teoría del arte y estética han sido dados a conocer al público occidental, a veces han contribuido más a opacar que a resaltar sus aportes. En particular, las pocas traducciones que se han hecho en español a menudo dejan mucho que desear, cuando no son francamente ininteligibles. El vacío más sentido es la falta de traducciones confiables de Mukarovsky, y la total ausencia de versiones castellanas de la obra de otros importantes investigadores del Círculo de Praga. (*Signo* 11)

Las razones son válidas, pues las primeras preocupaciones de quienes participaron en el Círculo se orientaron hacia el estudio de los sistemas fonológicos en los procesos lingüísticos, una de cuyas figuras es Nicolás Trubetzkoy, pero no fue lo único que investigaron. Hasta entonces se sabía muy poco sobre las relaciones entre los sonidos y las representaciones fonemáticas en una lengua y mucho menos sobre la funcionalidad semántica de los sonidos en la poesía y su presencia en las teorías de la versología. Los formalistas rusos habían logrado algunos avances al respecto hacia 1915, con Jakobson y Brik, al analizar las especificidades de la poesía y afirmar que en ella equivalen sonido y sentido; los sonidos no son meros artificios melódicos sino detonadores de sentidos en la poesía, explican. Y esto es precisamente lo que constituyó el mayor interés de Jandova, tanto para sus cursos como para sus investigaciones en el campo de la semiótica literaria y la versología.

Así pues, los cursos de versología de Jandova de algún modo obligaron a estudiar las teorías de la fonología (las representaciones convencionales de los sonidos) para comprender los efectos semánticos del ritmo y de la rima (interior o exterior) en los versos. Pero para Jandova, no se trataba solo de traducir los trabajos de la Escuela de Praga como forma de divulgación del pensamiento teórico en lingüística, narrativa, teatro, cine y arquitectura de su país, sino de la necesidad de asegurar un aparato conceptual para sus cursos e investigaciones; a su vez, buscaba provocar el interés de sociólogos, filólogos, filósofos e historiadores hacia el conocimiento profundo de lo que había ocurrido en Praga con este círculo de intelectuales que, aun asediados por la guerra, habían fundado nuevo conocimiento en dichas disciplinas.

No en vano, como lo reconocen Jandova y Volek, Mukarovsky identificó en las teorías formalistas los cimientos para las teorías estructuralistas que fueron asimiladas, sin dar los créditos respectivos, por los teóricos franceses de la década de 1960: lo que se llamó escuela estructuralista de París, cuyos trabajos se divulgaron en la revista *Comunicaciones*. De otro lado, es importante señalar que la llegada de Jakobson a Praga en 1920 incentivó las discusiones en torno a la construcción de la poética como la disciplina que estudia las especificidades del objeto literario, así como las reflexiones sobre los efectos estéticos y las valoraciones de las obras de arte. Cabe resaltar en *Signo, función y valor* dos trabajos cuyos temas también fueron de interés del formalismo y, particularmente, de Jakobson: el cine y el teatro. Son magistrales los artículos sobre “El tiempo en el cine”, en donde se proporcionan señales para aprender a construir guiones a partir de obras literarias, y “En torno a la estética del cine”, en el que se expone la manera como convergen en el cine el arte pictórico, musical, dramático y la literatura épica. Y ya en los años treinta Mukarovsky se refirió a la configuración de la ilusión espacial del cine con el recurso del picado y el contrapicado.

Debemos al trabajo de investigación de Jandova no solo la explicación de las tesis del Círculo de Praga relacionadas con la poesía y la literatura, sino también las tesis sobre las singularidades del cine, la arquitectura, el teatro, el folclor y el arte moderno. Así, en la nota sobre “La semántica poética de Jan Mukarovsky” Jandova informa que “[e]n el Archivo Literario del Monumento de Literatura Checa, Praga, reposan cuarenta cajas que contienen los manuscritos, borradores, apuntes y otros materiales de trabajo de Jan Mukarovsky” (231). De esta caja se tomarán varios de los

escritos a traducir en *Signo, función y valor* y en el libro posterior, con el que prácticamente se delimita la investigación de Jandova: *Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa* (2013), en el que también participa Volek.

Este segundo libro de Jandova y Volek es una compilación de artículos cuyos títulos son un indicio para quienes investigan y hacen teatro: “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *Las luces de la ciudad*)”, de Mukarovsky; “El traje típico como signo”, de Petr Bogatyrev; “El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia”, de Mukarovsky; “Los signos en el teatro chino”, de Karel Brusak; “El hombre y el objeto en el teatro”, de Jiri Veltrusky; “Definición de la mímica”, de Jindrich Honzl; “El drama como obra literaria y como representación teatral”, entre otros. Así como el primero, el segundo libro es oportuno en las discusiones académicas sobre los problemas de la estética y la semiótica, y constituye un referente esencial en las investigaciones en literatura, artes y ciencias del lenguaje. Fue, sin duda, un trabajo trascendente legado a Colombia por la profesora Jandova. Son libros que requieren de reediciones y de uso en las investigaciones en humanidades.

Los aportes académicos de Marina Kuzmina

Es propio de toda universidad el principio de la heterodoxia, esto es, el reconocimiento a la pluralidad de las corrientes de pensamiento en los diversos campos de estudio. Es ilustrativo de esta característica el trayecto académico que durante la década de 1990 se vivenció en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. En lo que concierne a las teorías literarias, por ejemplo, tres corrientes constituían los remolinos de las discusiones y del trabajo solidario del profesorado en aras de la formación de los primeros profesionales en Estudios Literarios. De un lado, la corriente de la estética vinculada a los fenómenos sociales y políticos, muy cercana a los trabajos de Lukács y Goldman, con antecedentes en las obras de filósofos rusos y alemanes de finales del siglo XIX y principios del XX. De otro lado, la corriente del formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, el de París y las teorías semióticas. Y la tercera corriente está constituida por los acercamientos a la literatura desde la historia y los estudios de la literatura comparada. Si bien las fronteras entre cada corriente no son

explícitas, pues cada una tiene que ver de algún modo con los propósitos de las otras (interpretar las obras literarias), las estrategias procedimentales y las concepciones sobre el arte literario son distintas.

Los trabajos de Marina Kuzmina se ubican en la primera corriente y apuntan a contrastar los marcos conceptuales de la segunda. La segunda corriente se apoya en las teorías del discurso y toma como punto de partida la estructura textual, mientras que la primera pone el acento en los contextos históricos, sociales y en la estética filosófica. Uno de los aportes de Kuzmina a los estudios literarios y filosóficos es precisamente la traducción directa del ruso de uno de los libros de Aleksei Losev, quien, en 1930, en el Prefacio al libro *Dialéctica del mito*, traducido por Kuzmina, declaraba:

La dialéctica del mito es imposible sin la sociología del mito. Aunque este trabajo no la aborda específicamente, es una introducción a la sociología, la cual siempre he concebido de manera filosófico-histórica y dialéctica. Después de examinar la estructura lógica y fenomenológica del mito paso al final del libro a definir los principales tipos sociales de la mitología. De la sociología del mito me he ocupado en otro trabajo; sin embargo, aquí ya está esclarecido el papel universal de la consciencia mítica en diferentes estratos del proceso cultural. (12)

En el capítulo VI de este libro aparecen, sin duda, algunas de las premisas que la estética simbolista rusa había promovido antes y durante la irrupción del formalismo ruso, sobre las cuales los formalistas fundamentaron las críticas a la concepción de la poesía como una elaboración de imágenes comunicables. El libro de Losev es provocador de las discusiones en el ámbito de la estética y la filosofía, con temas como: 1) “La similitud entre la mitología y la poesía en la esfera de las formas expresivas”; 2) “La similitud en la esfera de la inteligencia”; 3) “La similitud desde el punto de vista de la espontaneidad”; 4) “La similitud en el extrañamiento”; 5) “Profundísima diferencia en el carácter del extrañamiento”; 6) “a) La poesía es posible sin la mitología y b) la mitología es posible sin la poesía”; 7) “La esencia del extrañamiento mítico”.

Las teorías estéticas vinculadas con la sociología de la literatura y su proyección en el análisis de obras de la literatura rusa es el eje con el cual Marina Kuzmina fundó el semillero de investigación *Yasnaia Poliana*,

constituido por estudiantes del pregrado en Estudios Literarios. Con este seminario se coordinaron dos encuentros internacionales y uno nacional sobre autores de la literatura rusa. El semillero editó la revista de literatura rusa con el mismo nombre *Yasnaia Poliana*, en la que se publicaron, en 2012, las memorias del encuentro internacional en torno a la obra de Lermontov: “Mijail Lermontov: el genio rebelde”. Para dicha publicación Kuzmina tradujo del ruso un artículo de divulgación sobre Lermontov, escrito por Vladimir Korovin, y también varios poemas del poeta homenajeado. Asimismo, los estudiantes del semillero publicaron sus trabajos en este número: “Mijail Lermontov: la sinceridad romántica”, de Laura Acero; “La configuración del narrador en ‘El diario de Pechorin’, de la novela *El héroe de nuestro tiempo*”, de Claudia Marcela Chaves; “Estructura narratológica en *Héroe de nuestro tiempo*”, de Fabián Díaz; “El demonio enamorado: un acercamiento al poema oriental de Mijail Lermontov”, de Juan Esteban Biswell; y “De Mefistófeles al demonio: evolución del personaje demoniaco en la literatura”, de Clara Inés Galindo. Los trabajos de los estudiantes y lo que hacen actualmente como profesionales en estudios literarios representan las huellas pedagógicas de una maestra que siempre trabajó por y para sus estudiantes, con el epicentro en la estética y en la literatura rusa.

Tolstoi, Gogol, Chéjov y Pushkin son otros autores rusos analizados en los cursos y en el semillero de la profesora Kuzmina. De Tolstoi tradujo el cuento para niños “El león y la perrita” y los cuentos “Un cuento ruso. ¿Cuánta tierra necesita el hombre?”. De Chéjov tradujo “La grosella”. Sobre Pushkin, Kuzmina escribió:

Oda a la libertad
Adiós al mar
A Ovidio

La poesía de Pushkin, bondadosa y luminosa, abrazó todos los aspectos de la vida y del destino. “Pushkin es nuestro todo”, dijo un poeta ruso. La frase, por certera y afortunada, se ha hecho proverbial. La riqueza temática de su obra es inabarcable en un ensayo. (Citada en Díaz)

El irresistible encanto de la poesía pushkiana, la nitidez de las imágenes, la contagiosa fuerza de los sentimientos, el brillo de la inteligencia, el virtuoso

dominio de los medios verbales en el primer contacto con su obra, puede incluso opacar lo más importante: el contenido de los versos. Pero la dificultad de traducir a otros idiomas el hechizante verso de Pushkin explica, en parte, el relativamente pobre conocimiento de su obra en Occidente.

La poesía de Pushkin vive en la cultura rusa como parte inalienable de la vida del corazón y de la mente de toda una nación. El académico Lihachev resume en breves palabras esta esencialidad del legado pushkiano: Pushkin es el genio que fue capaz de crear el ideal de la nación. No simplemente de “reflejar” o “representar” las particularidades nacionales del carácter ruso, sino de crear el ideal de la nacionalidad rusa, el ideal de la cultura... Pushkin es el genio de la ascensión, el genio que en todo buscaba y creaba las manifestaciones supremas. En todo, él ha plasmado tanta tensión creadora de cuanta sea capaz la vida. (Kuzmina, citada en Díaz)

Rara vez nos preguntamos por la labor dispendiosa y exigente de las traducciones. Jandova, desde el checo, y Kuzmina, desde el ruso, con ángulos teóricos distintos, nos acercaron a fuentes auténticas de los investigadores y autores de imprescindible conocimiento. Estas profesoras, recientemente fallecidas, cumplieron con el papel intelectual de divulgar e investigar para provocar en el mundo de las ideas.

Obras citadas

- Díaz Pascual, Clara. “Pushkin y el mar. Tres grandes poemas y una elegía de Lermontov”. *Diario de A Bordo*. 21 de febrero del 2017. Web. 17 de octubre de 2019.
- Jandova, Jarmila. “La semántica del ritmo en ‘La canción de amor de J. Alfred Prufrock’ de T. S. Eliot”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 1, 1997, págs. 57-87.
- . “La semántica poética de Jan Mukarovsky”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 1, 1997, págs. 231-240.
- Jandova, Jarmila, y Emile Volek, editores y traductores. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

- , editores y traductores. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Korovin, Vladimir. “El gran poeta Lermontov”. *Yasnaiia Poliana*, núm. 2, traducido por Marina Kuzmina, 2012, págs. 11-17.
- Kuzmina, Marina, traductora. “Antología”. Por Mijaíl Lermontov, *Yasnaiia Poliana*, núm. 2, 2012, págs. 72-75.
- , traductora. *Dialéctica del mito*. Por Aleksei Losev. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

Sobre el autor

Profesor especial del Instituto de Investigación en Educación de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de *Investigación, escritura y educación*; *Mito. Cincuenta años después: una selección de ensayos*; *Poesía colombiana: antología, 1931-2011*; *Voces escritas en la obra de Juan Rulfo*; *Ensayos literarios: una antología*; *Los árboles de Juan Preciado* (poesía) y numerosos artículos sobre semiótica, crítica literaria y educación.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82301>

Lectura y *habitus*: un acercamiento a la sociología de la lectura

Deborah Duarte Acquistapace

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

debdua@gmail.com

El rol del lector en la construcción de sentido de las obras adquirió relevancia en la teoría literaria a través de la estética de la recepción. Sin embargo, estamos poco acostumbrados a incorporar en la investigación literaria trabajos sobre sociología de la lectura. Esta nota propone una revisión teórica de la discusión del concepto de *habitus* entre Pierre Bourdieu y Bernard Lahire con el propósito de aproximarnos, desde la sociología de la lectura, a la comprensión de los mecanismos de producción de sentido que operan en las prácticas y experiencias de lectura.

Palabras clave: *habitus*; lectura; teoría literaria.

Cómo citar este artículo (MLA): Duarte Acquistapace, Deborah. "Lectura y *habitus*: un acercamiento a la sociología de la lectura". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 321-338.

Artículo original (nota). Recibido: 16/05/18; aceptado: 05/05/19. Publicado en línea: 01/01/20.



Reading and *Habitus*: An Approach to the Sociology of Reading

The role of the reader in constructing the meaning of works acquired importance in literary theory through reception aesthetics. However, the sociology of reading is not used as much in literary research work. The article provides a theoretical revision of the discussion between Pierre Bourdieu y Bernard Lahire regarding the concept of *habitus*, in order to approach the understanding of the mechanisms of production of meaning that operate in reading practices and experiences, from the perspective of the sociology of reading.

Keywords: habitus; literary theory; reading.

Leitura e *habitus*: uma aproximação da sociologia da leitura

O papel do leitor na construção de sentido das obras adquiriu relevância na teoria literária por meio da estética da recepção. Contudo, estamos pouco acostumados a incorporar, na pesquisa literária, trabalhos sobre a sociologia da leitura. Nesse sentido, este trabalho propõe uma revisão teórica da discussão do conceito de *habitus* entre Pierre Bourdieu e Bernard Lahire com o objetivo de aproximarmos, a partir da sociologia da leitura, da compreensão dos mecanismos de produção de sentido que operam nas práticas e nas experiências de leitura.

Palavras-chave: habitus; leitura; teoria literária.

EL ROL DEL LECTOR EN la construcción de sentido de las obras literarias ha sido un tema relevante en la teoría literaria, en particular en los trabajos de la estética de la recepción, sin embargo, estamos poco habituados a incorporar en la investigación literaria estudios que relacionen la recepción con las distintas experiencias socializadoras (familiares, escolares, de trabajo, etcétera) que conforman las trayectorias individuales y colectivas de una obra literaria.

En este contexto, la siguiente nota propone una revisión teórica de la discusión del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu y Bernard Lahire, enfatizando aquellos aspectos relacionados con la sociología de la lectura, con el propósito de aproximarnos a la comprensión de los mecanismos de producción de sentido que operan en las prácticas y experiencias de lectura.

El concepto de *habitus* en Pierre Bourdieu

Definición de *habitus*: reproducción social y acción individual

Siguiendo a Catherine Paradeise, el concepto de *habitus* ha sufrido modificaciones en los diferentes trabajos de Bourdieu o, mejor dicho, ha recibido diferentes énfasis analíticos, pasando de las formulaciones más centradas en el análisis de la reproducción de las estructuras sociales —fundamentalmente en los trabajos sobre sociología de la educación y la cultura en las décadas de los sesenta y setenta—, a las construcciones posteriores que toman en cuenta la relación entre esta y la acción individual (646).

Según Bourdieu, los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles —maneras de hablar, caminar, pensar y sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza—, “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (*El sentido práctico* 86).

Para comenzar a exponer el primer punto, resulta necesario enfatizar el rol que cumple el *habitus* en la arquitectura conceptual de Bourdieu, como mecanismo principal de representación del mundo social y de introyección de la violencia simbólica. Recordemos, aunque sea muy esquemáticamente,

que en el pensamiento de Bourdieu, las distintas formas de dominación deben ser legitimadas, es decir, deben tomar un sentido positivo o volverse “naturales”. Desconocer su carácter arbitrario (no natural, no necesario y, por ende, histórico y transformable) es uno de los principios básicos que operan en la adhesión de los propios dominados al orden dominante. En palabras de Lóïc Wacquant, el *habitus* tiende a representar las estructuras de las cuales proviene “como datos naturales y necesarios, más que como los productos históricamente contingentes de una determinada relación de fuerza entre grupos (clases, etnias o sexos)” (22).

En esta dirección, si nos detenemos en sus trabajos sobre sociología de la cultura, encontramos en *El amor al arte* la definición de un “arbitrario cultural”, “la obra no es capaz de suscitar por su sola virtud preferencias naturales” (171-172) y su contribución fundamental, vía su naturalización y en fuerte complicidad con el sistema escolar, a la dominación clasista.

El análisis de Bourdieu concluye que el placer que suscita la contemplación de un hecho estético está lejos de ser una experiencia universal. El disfrute estético supone la dominación de un código de desciframiento, de manera tal que, aquello que los entrevistados presentan como perteneciente al orden de las emociones, “el amor al arte”, es fruto de un aprendizaje informal y no consciente (producto de la frecuentación temprana e inserta en la rutina familiar y de la adquisición de códigos de valoración naturalizados que le es inherente).

La educación formal contribuye a este proceso de naturalización del gusto en una operación de inculcación del arbitrario cultural que, además de no considerar los condicionamientos sociales que hacen posible el gusto, lo interpreta como un don, talento o predisposición innata hacia la iluminación estética. De esta manera, los términos de lo que Bourdieu llama ideología carismática legitiman los privilegios culturales de las clases ya que transmutan la herencia social en talento individual o mérito personal.

La distinción retoma y profundiza la descripción de la cultura legítima como arbitraria y ligada a los procesos de violencia simbólica. Esta obra es descrita por el propio Bourdieu en *Razones prácticas* por “su afán de investigación inseparablemente teórica y empírica” (12) que aborda un objeto bien situado en el espacio y en el tiempo —la sociedad francesa de la década de los setenta— a través de una pluralidad de métodos de observación y de medida —cuantitativos y cualitativos, estadísticos y etnográficos— y de un

montaje discursivo que permite yuxtaponer cuadros estadísticos, fotografías, fragmentos de entrevistas, etc., y la lengua abstracta del análisis.

En *La distinción* se describen dos capacidades definitorias del *habitus*, “la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables” (169) y “la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)” (170).

Por tanto, el gusto es sinónimo de la cualidad del *habitus* de producir criterios de clasificación de los esquemas de percepción, formas de sentir, de actuar, etc. El gusto construye las prácticas y las obras como un sistema de signos distintivos, socialmente calificados. El gusto no proviene del *habitus*, sino que más bien es una parte fundamental de su definición, ya que transforma prácticas propias de una clase (objetivamente enclasadas), en prácticas definitorias de esa misma clase y, dada su cualidad significativa relacional, de otras clases (enclasantes). En este sentido, Bourdieu afirma que el gusto es el operador que transmuta las prácticas en expresión simbólica de la posición de clase.

Como toda especie de gusto, une y separa. Al ser producto de condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (Bourdieu, *La distinción* 49).

La producción y el consumo de bienes culturales legítimos es un caso particular del gusto. Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente, las obras de la cultura legítima constituyen el objeto de una apropiación simbólica exclusiva y, al funcionar como capital cultural, aseguran un “beneficio de distinción” (Bourdieu, *La distinción* 226) proporcional a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación y un “beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser)” (226).

Toda relación de distinción es una relación social de dominación y, dada la superioridad espiritual, intelectual o “del ser” con la que es leída, es también una relación de legitimación de la dominación. La naturalización

de este proceso, es decir, comprenderlo como parte de las cualidades innatas del ser y no como producto de condiciones de existencia no solo distintas sino desiguales, es uno de los núcleos explicativos de los procesos de violencia simbólica.

Ahora bien, el segundo punto que quisiéramos exponer trabaja la relación entre reproducción social y singularidad individual. Los *habitus* son adquiridos en las “posibilidades e imposibilidades, las libertades y las necesidades, las facilidades y los impedimentos que están inscritos en las condiciones objetivas” (Bourdieu, *El sentido práctico* 88), son los mecanismos que hacen posible la producción de todos nuestros pensamientos, todas nuestras percepciones y todas nuestras acciones, siempre inscritos en los límites propios de las condiciones objetivas que lo producen. La estructura de la que es producto el *habitus* gobierna la práctica, no según un determinismo mecánico, sino a través de las coerciones y los límites inherentes a su aspecto creativo.

En esta dirección, el *habitus* colectivo, “de clase o de grupo” (Bourdieu, *El sentido práctico* 98), se construye en las condiciones de existencia y en los condicionamientos idénticos o semejantes a los que se enfrenta el “individuo biológico” por pertenecer a una clase, grupo o colectivo. Considerar solo el aspecto colectivo del *habitus* conlleva el riesgo de pensar las prácticas o las representaciones producidas en el seno de un grupo o clase “como impersonales e intercambiables” (98). En este sentido, el *habitus* individual procura trabajar “la singularidad”, “el estilo personal”, “la marca” y “las particularidades del yo empírico” (98).

El principio de las diferencias entre los *habitus* individuales reside en la particularidad de las trayectorias sociales, a las cuales corresponden series de determinaciones cronológicamente ordenadas e irreductibles las unas a las otras, lo que excluye la posibilidad de “que todos los miembros de la misma clase (o incluso dos de ellos) hayan tenido las mismas experiencias y en el mismo orden” (98). Según Corcuff, “estaríamos hechos de experiencias colectivas, pero la suma de esas experiencias y su orden nos harían completamente singulares, únicos” (22).

En este sentido, Alicia Gutiérrez, sostiene que el *habitus* es, a la vez,

el resultado de condiciones objetivas, y, capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según

las representaciones que tiene de estas. Es, al mismo tiempo, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación. (69)

La producción de la creencia: *habitus* y campo

Un “campo”, explica Wacquant, “es un sistema estructurado de fuerzas objetivas” (24), “una configuración relacional [...] de posiciones capaz de imponerse a todos los objetos y agentes que penetran en ella” (24). Cada campo social prescribe sus valores particulares y posee sus propios principios regulatorios.

Los conceptos de *habitus* y campo son relacionales, es decir, solo funcionan plenamente si los pensamos juntos: un campo no solo es un sistema de lugares vacíos, a la espera de ser ocupados y transformados, sino que también es, asimismo, “un espacio de juego que solo existe como tal en la medida en que haya jugadores que participen en él, que crean en las recompensas que ofrece y las persigan activamente” (Wacquant 25). La creencia en el juego, o en otras palabras, la producción de valor de la obra, es lo que Bourdieu llama “illusio”.

En este sentido, el productor del valor de la obra no es el artista, sino el campo de producción como universo de la creencia que crea el valor de la obra de arte y el valor asociado a su consumo. Es decir, la producción de la creencia en el valor de la obra no solo es el resultado del trabajo de los productores directos de esta en su materialidad (escritores en nuestro caso), sino también de críticos, historiadores, editores, miembros de instancias de consagración, academias, jurados, etc., así como del conjunto de las instancias político administrativas competentes en esta materia —direcciones o ministerios de cultura, áreas del Estado dedicadas a la promoción de la literatura, etc.—; y de los miembros de instituciones que concurren en la producción de los productores (escuelas o talleres) y en la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte, empezando por los profesores y los padres, responsables iniciales de la inculcación de las disposiciones (Bourdieu, *Las reglas del arte* 338).

Esto nos lleva a un último punto que nos gustaría resaltar, la hipótesis de la homología estructural y funcional entre el espacio de los autores y el espacio de los consumidores (críticos, editores y demás agentes pertenecientes al campo). Es decir, el *habitus* —por su doble cualidad de

generador de representaciones y prácticas socialmente estructuradas y, a su vez, principio de clasificación de estas— es el principio explicativo de la “coincidencia” de las elecciones de los distintos agentes del campo. En esta lógica, el consumidor no es producido por los productores, en sentido amplio, sino que comparten el “gusto”, es decir, el sistema de clasificaciones, por ser producto de condiciones de existencia similares.

Como decíamos antes, el *habitus* une y separa: une a aquellos agentes que son producto de ciertas condiciones de existencia, distinguiéndolos de todos los demás. La homología entre ellos constituye el fundamento de una connivencia objetiva frecuentemente “exaltada como descubrimiento” (Bourdieu, *Las reglas del arte* 246). Este acuerdo implícito, complicidad o afinidad electiva producto de un mismo *habitus* guía la conducta de todos los actores del campo, de manera tal que “nunca defiendan los intereses de su clientela con tanta sinceridad, por tanto también con tanta eficacia, como cuando defienden sus propios intereses” (246).

El propio Bourdieu, en su diálogo con Roger Chartier, resume coloquialmente su trayectoria intelectual declarando que durante mucho tiempo hizo una sociología de la cultura que procuraba establecer relaciones entre un producto y las características sociales de los consumidores, pero que no se “interrogaba sobre la producción de la jerarquía de los bienes y sobre la producción del reconocimiento de esa jerarquía” (“La lectura” 168).

La reformulación de esta línea de su trabajo lo lleva a reconocer que lo propio de las producciones culturales es que es necesario producir la creencia en el valor del producto, y que la producción de la creencia es imposible si no intervienen todos los agentes del campo, consumidores incluidos, aunque sea luchando entre sí.

Ahora bien, la lectura tiene la particularidad de ser la práctica cultural más directamente enseñada por el sistema escolar. Si se conoce el grado de escolarización de una persona, se puede tener

una cierta previsión respecto de lo que lee, del número de libros leídos por año, etc. Y también una cierta previsión sobre la manera de leer. De manera rápida uno puede pasar de las prácticas a la descripción de las modalidades concretas de esas prácticas. (Bourdieu y Chartier, “La lectura” 166)

En otras palabras, el sistema educativo es el principal productor de la creencia en el valor de ciertos libros (de ciertos autores, editores, etc.) y de algunas modalidades de lectura en detrimento de otras que se vuelven ilegítimas o no válidas.

La escolarización favorece las disposiciones estéticas (es decir, las prácticas y representaciones, pero también el sistema de clasificaciones de obras y lecturas), entendidas como asociaciones de tipo formal, más particularmente, de un cierto *ethos* que es capaz de suspender los fines prácticos asociados a la lectura (como el aprendizaje por identificación, los juicios morales, etc.) y que se entiende mejor por oposición a las disposiciones llamadas ético-prácticas, en las que los lectores tenderían a vincularse con el contenido de los textos, sus historias, sus personajes y a extrapolarlo de distintas maneras a su vida cotidiana. En este sentido Bourdieu sostiene:

Pienso que el sistema escolar tiene ese efecto paradójico de arrancar de raíz [...], esa expectativa de profecía, [...] de respuesta sistemática a todos los problemas de la existencia. Pienso que el sistema escolar desestimula esta expectativa, destruyendo al mismo tiempo cierta forma de lectura. Me parece que uno de los efectos del contacto escolar con la literatura culta es el de destruir la experiencia popular, para dejar a la gente inerte entre dos culturas, entre una cultura originaria abolida y una cultura sabia de la que se dispone frecuentemente para no poder hablar más que de la lluvia y el buen tiempo, para saber todo eso que no hay que decir, sin tener otra cosa que decir. (“La lectura” 170)

Reformulaciones del *habitus* en el trabajo de Bernand Lahire

***Habitus* plural**

En el año 1999 se publicó *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, dirigido por Bernand Lahire y compuesto por un conjunto de artículos que trabajan en la reformulación crítica de los conceptos de *habitus*, campo y legitimidad

cultural. El libro cuenta con dos artículos de Lahire, uno sobre *habitus* y otro sobre campo, que resumen lo fundamental de su reelaboración crítica.

En primer lugar, Lahire propone un programa de investigación entendido como una sociología psicológica que implica un cambio de perspectiva teórico metodológico: del análisis de los grupos, los movimientos, las estructuras o las instituciones, al de los individuos singulares que, al mismo tiempo “viven en” (“De la teoría del *habitus*” 145) y “están constituidos” (145) por esos macroobjetos.

Es esta dirección, se pregunta por el proceso de internalización de lo social, ¿cuáles son los mecanismos concretos, observables a escala individual, de incorporación de una “realidad exterior” relativamente heterogénea?, ¿cómo las distintas experiencias socializadoras se instalan más o menos duraderamente y cómo intervienen en los distintos momentos de la vida social o de la biografía individual?

El concepto de *habitus*, como el conjunto de disposiciones incorporadas a través de las cuales los actores perciben y se representan una situación, es el centro de la investigación. En palabras de Lahire, cuando en el trabajo de Bourdieu se recurre al lenguaje de las disposiciones, por ejemplo, para entender la singularidad de las disposiciones y las competencias que se suponen para la apropiación simbólica de bienes culturales legítimos, “se nos afirma algo sobre la función social de distinción” (149) de estas, pero no se proporciona ningún ejemplo concreto de construcción social, inculcación, incorporación o transmisión, que nos permita entender empíricamente cómo son adquiridas y cuáles son sus mecanismos concretos de actuación.

El trabajo empírico en sociología de la educación y de la cultura sugiere diferencias entre modalidades de interiorización y exteriorización de lo social. No todas las disposiciones para creer, actuar, sentir y pensar de una cierta manera experimentaron las mismas condiciones de socialización y no pueden, por tanto, tener la misma fuerza, el mismo grado de permanencia y la misma capacidad para transferirse de un contexto a otro, e incluso podrían, si no encuentran las condiciones para su actualización, debilitarse o extinguirse.

En primer lugar, hay formas plurales de adquisición de un hábito. Es decir, hay distintos factores que contribuyen a la internalización de un hábito y que cuestionan la relación de causalidad unívoca entre esta y la manera en que será vivido por el individuo. Existe un sinnúmero de tensiones o contradicciones posibles entre los diferentes miembros de una familia,

entre lo que quieren “transmitir” explícitamente los padres o autoridades familiares y las condiciones en las que se desarrollan las “transmisiones” (exhortación contradictoria, interferencias por disonancias entre los padres o entre lo que dicen los adultos y lo que hacen o lo que dicen y la manera en que lo dicen, etc.).

En segundo lugar, los hábitos o disposiciones que coexisten en un individuo pueden no estar unificados u organizados bajo un principio común, e incluso podrían ser contradictorios entre sí. La coherencia relativa de los hábitos que puede haber interiorizado cada individuo dependerá de la coherencia de los principios de socialización a los cuales haya estado sometido. Cuanto más un individuo haya sido colocado simultánea o sucesivamente en el seno de una pluralidad de contextos sociales no homogéneos y, a veces inclusive, contradictorios, y cuanto más esa experiencia haya sido vivida de manera precoz, más se tratará de un individuo con un patrimonio de disposiciones no homogéneas, no unificado, que varían según el contexto social en el que sea llevado a evolucionar.

Esto nos lleva al tercer punto que nos interesa remarcar, las disposiciones incorporadas no se activan en todas las situaciones. Para Lahire la “exteriorización de la interioridad” (160) no tiene un funcionamiento único, las disposiciones pueden ser inhibidas o desactivadas en determinados contextos y además existen esquemas de disposiciones locales que se aplican solo a ámbitos de prácticas particulares.

Habitus plural y legitimidad cultural

En el año 2004 se publicó *La culture des individus*. Si el contenido de *La distinción* reflejó los gustos y las prácticas culturales en la sociedad francesa de los años 1960-1970, esta obra reactualizó el análisis en para la década de 1990, pero “a escala individual”, presentando un cuadro a la vez crítico y complementario del que fuera construido por Bourdieu. De los múltiples hilos de reflexión que se pueden seguir de este trabajo, nos interesa particularmente la relación entre *habitus plural* y legitimidad cultural. Vamos a seguir un resumen conceptual del libro realizado por Lahire (“Individuo e misturas de géneros”).

Más arriba entendíamos el gusto en el trabajo de Bourdieu como factor clave en los mecanismos de violencia simbólica que operan asimétricamente

en la diferenciación jerárquica de la dominación. En este sentido, el *habitus* plural no niega el rol que cumple la cultura legítima (el arbitrario cultural, para Bourdieu) ni el papel central que el capital cultural tiene en los mecanismos de dominación. Como en Bourdieu, para Lahire las formas dominantes de cultura, en cuanto medio de legitimación personal o colectiva, permiten a los individuos dar un sentido “distintivo” de sus prácticas y de sus gustos y “sentirse justificados de existir como existen, tener el sentimiento de vivir una vida digna de ser vivida”, es decir, “de vivir una vida más digna que otras” (“Individuo e misturas de géneros” 24).

Ahora bien, pensar conjuntamente la pluralidad de los sistemas de clasificación de lo social —o los gustos pluralizados— y la vigencia de la función legitimadora de dominación de la “alta cultura” conlleva una serie de reformulaciones críticas del trabajo de Bourdieu. En este punto, Lahire continúa y complementa las críticas formuladas por Grignon y Passeron en la década del setenta. La sociología del gusto de Bourdieu, en la medida que se construye a partir de oposiciones estructurales en referencia a un orden cultural legítimo, priva a las prácticas y los rasgos culturales del sentido propio que poseen por pertenecer a un orden simbólico específico (*Lo culto y lo popular*).

En primer lugar, esto supone la imposibilidad de aprehender aquello que no responde a la relación dominantes-dominados(as), lo que invisibiliza la capacidad de producir sentido, ya sean representaciones propias de las condiciones de vida, resignificaciones de las expresiones culturales hegemónicas o subalternas —según sea el caso— o producción de un sentido y de un goce estético cuyo significado no se asimile totalmente a la díada dominantes-dominados.

En este sentido, estudiar solo aquello de la experiencia de lectura que se relaciona con cuestiones de legitimidad cultural no nos permite captar otros contenidos de la experiencia ni su especificidad frente a otras formas de recepción cultural (pictórica, musical, teatral, etc.).

Además, en algunos aspectos el trabajo de Bourdieu tiende al dominocentrismo, en la medida que suele encerrar las prácticas populares y las de los dominados(as) en general dentro de la mirada de los dominantes. En este sentido, se hace necesario un replanteamiento epistemológico acerca de los prejuicios etnocéntricos, de un etnocentrismo de clase, de las categorías con las cuales pensamos. La “estética de la necesidad” asociada a los sectores

populares mutila a los sujetos al invisibilizar su capacidad de producir sentido, mientras que las “disposiciones ético-prácticas”, con las que se los vincula, por ejemplo, a la lectura, parece atribuirles cierta incapacidad para el pensamiento abstracto.

En segundo lugar, la crítica de Grignon y Passeron implica la imposibilidad de asumir un espacio cultural homogéneo desde el punto de vista de la legitimidad cultural, enteramente estructurado según una oposición legítimo-ilegítimo unívoca que todos reconocerían con el mismo significado y pondrían en práctica con la misma intensidad.

El análisis a escala individual propuesto por Lahire pone en evidencia una multiplicidad de subsistemas o “contextos de acción” que participan en la socialización, cada uno de ellos con especificidades en su funcionamiento y en la naturaleza de las relaciones que allí se desarrollan. Así, podría haber líneas de legitimidad que, aunque reformuladas según distintas modalidades e intensidades, atraviesen todo el espacio social, conviviendo, de manera no necesariamente sintética, con otras más locales, relacionadas específicamente con contextos de acción dados.

Si retomamos la idea del campo como productor de la creencia en el valor de las obras y su consumo, el *habitus* plural implicaría que habría distintas modalidades e intensidades de participación en la creencia por parte de los receptores, que son los que constituyen el centro de interés de esta reflexión, producto de las tres dimensiones de pluralización del *habitus* (adquisición, sistemas plurales de socialización a lo largo del trayecto vital y contextos de actualización). Así, todo el “aparato de producción de la creencia” estaría pluralizado, lo que cuestiona las atribuciones unívocas de sentido, reformula y re-produce continua y parcialmente las legitimidades.

Según Lahire, la teoría de los campos integra a los consumidores o receptores, en primer lugar, preguntándose “si dominan o no el código” (“Campo, fuera del campo” 59) de desciframiento supuesto en las obras, —producto, agregamos y enfatizamos nosotros, del trabajo de creación de sentido de todos los actores asociados al campo.

La clasificación dicotómica (posee o no posee el código) o tricotómica de *La distinción* (“necesidad”, “buena voluntad” y “distinción”) resulta reduccionista y poco útil para aprehender la existencia de distintas modalidades de apropiación de los textos. Por ejemplo, trabajos como el de Chartier y Guglielmo Cavallo señalan la existencia de diversas comunidades de lectores y

de contrastes entre normas y convenciones de lectura que en cada comunidad definen los usos legítimos del libro, los modos de leer y los instrumentos y procedimientos de interpretación, al tiempo que existen contrastes entre las esperanzas y los intereses variados que los diversos grupos de lectores ponen en la práctica de leer. Además, el rol de mediación, en cuanto producción de sentido, tiene la materialidad del objeto (“Libro y lectura” 27).

Este sistema de categorización no permite captar la existencia de productos culturales que circulan entre diferentes grupos sociales, lo que da lugar a apropiaciones simbólicas distintas. Las mismas obras pueden ser objeto de diferentes usos y lecturas que incluso pueden tener un carácter opuesto o contradictorio. En este sentido, existen libros que por su propia literalidad hacen posible distintos tipos de experiencias, de la misma manera que podrían existir libros que no se prestan a una pluralidad de modos de apropiación (se utilizan como ejemplo de esto último ciertas narrativas de vanguardia, como las obras de Joyce que, dada su estructura formal, requerirían un lector con formación literaria para mantener el pacto de lectura).

La segunda referencia de Lahire acerca de la manera en que se relaciona a los receptores con el campo es la homología entre productores y receptores. El *habitus* plural cuestiona directamente, sin negarla sino transformándola, la hipótesis teórica de la correspondencia entre actores del campo. Es decir, como adelantábamos anteriormente, en sociedades diferenciadas, dada la plurisocialización de los individuos, el *habitus* como sistema de disposiciones duraderas y transferibles es un caso particular entre el universo de conformación posible de *habitus* y, por lo tanto, el tipo de relacionamiento que implica correspondencia entre *habitus* y campo también resulta ser particular.

En este sentido, una de las conclusiones del trabajo de Lahire con lectores socialmente diversificados es la reformulación de la asociación entre las disposiciones estéticas y ético-prácticas y el grado de escolarización. No son solo los diplomas los que determinan el tipo de disposición —lectores más o menos diplomados describen su atracción por la lectura en los términos de las disposiciones ético-prácticas—, sino su carácter profesional. Son los lectores productores, lectores críticos literarios, lectores editores, periodistas culturales, etc. —especialmente aquellos imbuidos en la estética de vanguardia literaria— los que privilegian el estilo o la forma sobre todo lo demás y “nos recuerdan ritualmente que poco importa la historia,

mientras esté presente el estilo” (“Del consumo cultural” 183). El *habitus* de los lectores profesionales, cuya conformación en muchas realidades locales está pendiente de estudio empírico, responde positivamente a la hipótesis de la homología entre agentes del campo, inmersos en las luchas que lo caracterizan, pero impide abordar a los “lectores profanos”, aquellos ajenos parcial o totalmente a las circunstancias del campo literario.

Conclusión

En esta nota abordamos el *habitus* como mecanismo fundamental de representación de lo social en dos de sus problematizaciones. En primer lugar, nos referimos a la reproducción de las estructuras de dominación social. En este sentido, cuando abordamos la lectura como una práctica cultural, no partimos de una epistemología que recoge como premisa un individuo “libre”, “dueño de sus gustos personales”, cuyas decisiones sobre qué leer, cuánto leer o cómo leer son fruto de su elección individual, sino que pensamos en la conformación del gusto como “socialmente determinado” a la vez que “socialmente determinante”. Formar parte de determinado grupo social implica que nuestras prácticas culturales son producto de haber sido expuesto a experiencias de socialización similares (familiares, escolares, de trabajo, etcétera), al tiempo que nos definen como pertenecientes a ese mismo grupo social. Entender nuestras prácticas culturales como parte de las cualidades innatas —sensibles o intelectuales— que conforman la singularidad individual y no como producto de condiciones de existencia no solo distintas sino desiguales, es uno de los núcleos explicativos de los procesos de violencia simbólica. Ahora bien, nuestras prácticas se comprenden como el resultado del *habitus* —disposiciones socialmente construidas o pasado incorporado— y las exigencias de un contexto de acción determinado (campo). En la relación entre *habitus* y campo se construye la creencia, en el valor de ciertas lecturas —obras y modalidades— según la hipótesis de homología estructural entre los distintos participantes.

En segundo lugar, la relación entre reproducción social y conducta individual no es mecánica. Bourdieu acuña el concepto de *habitus* individual para dar cuenta de la singularidad de las trayectorias personales. En este sentido, el trabajo de Lahire puede verse como una profundización crítica de las posibilidades empíricas del *habitus* individual.

El trabajo empírico a escala individual sugiere que el gusto por la lectura de una obra determinada no puede inferirse de unas pocas variables, como el origen social y el grado de escolarización, sino que depende del patrimonio individual de experiencias acumuladas determinado por la pluralización de las experiencias socializadoras. La pluralización no está solo en el origen, sino además a lo largo del tiempo y en diferentes fases de la vida del individuo, ya que en las sociedades actuales los individuos cambian a lo largo de la vida de grupo de referencia. Esto implica que el gusto, literario en nuestro caso, puede variar individualmente según el momento de la trayectoria de la biografía social en la que se encuentre el lector (niño, adolescente, adulto, casado, soltero, divorciado), o según las experiencias que lo han marcado o le preocupan en el momento de la lectura.

En este sentido, Lahire propone considerar el *habitus* como un *stock* de “repertorios sociales”, que no está limitado a la importancia del origen social sino que plantea una pluralidad de disposiciones o esquemas de acción que no poseen una estructura coherente o se estructuran en función de un principio unificador. Además, estos esquemas de acción plurales que conforman la individualidad no se activan necesariamente en todos los contextos, es la situación presente la que actúa como disparador para actualizar o inhabilitar los hábitos incorporados por los individuos.

Para cerrar, el *habitus* plural y la pluralización de los contextos de acción obligan a la relectura empírica de los principios de legitimación, de inculcación del arbitrario cultural, atendiendo a las experiencias que podrían no obedecer a la lógica binaria dominantes-dominados.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Traducido por Ariel Dilon, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

———. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1988.

———. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2006.

———. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997.

- Bourdieu, Pierre, y Roger Chartier. “La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier”. *Revista Sociedad y Economía*, núm. 4, 2003, págs. 161-175. Web. 27 de febrero 2019.
- Bourdieu, Pierre, et al. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Traducido por Jordi Terré, Barcelona, Paidós, 2003.
- Chartier, Roger. “Libro y lectura en el mundo digital”. *Historia de la lectura en el mundo Occidental*. Editado por Guglielmo Cavallo, et al., Buenos Aires, Taurus, 2011.
- Corcuff, Philippe. “Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual”. *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 4, núm. 7, 2009. Web. 27 de febrero 2019.
- Grignon Claude, y Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Traducido por Maria Sondereguer, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- Gutiérrez, Alicia. *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Ferreyra, 2005.
- Lahire, Bernard. “Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria”. *Sociología de la lectura*. Editado por Bernard Lahire, et al. Barcelona, Gedisa, 2004.
- . “Indivíduo e misturas de gêneros dissonâncias culturais e distinção de si”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, núm. 56, 2008, págs. 11-36. Web. 27 de febrero 2019.
- Lahire, Bernard, et al. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu, deudas y críticas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- . “Campo, fuera del campo, contracampo”. *El trabajo sociológico*, págs. 29-71.
- . “De la teoría del habitus a una sociología psicológica”. *El trabajo sociológico*, págs. 143-181.
- Paradeise, Catherine. “Le sens pratique. Pierre Bourdieu”. *Revue Française de Sociologie*, vol. 22, núm. 4, 1981, págs. 636-642. Web. 27 de febrero 2019
- Wacquant, Löic. Introducción. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Editado por Pierre Bourdieu, et al. Ciudad de México, Grijalbo, 1995.

Sobre la autora

Licenciada en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Barcelona. Actualmente está terminando de redactar su tesis de doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires sobre la construcción de sentido en el programa de política cultural de Estado, las Usinas Culturales de Montevideo. Es Profesora Asistente en el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) y en el Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en Uruguay. Ha participado en varios proyectos colectivos de investigación como: “Políticas culturales del siglo xx y XXI”, “La cultura popular como desafío a los estudios latinoamericanos: usos y prácticas culturales de las clases subalternas” e individuales como “Biografías de lectura: estudio de las prácticas y experiencias de lectura de habitantes del barrio Kennedy en Maldonado”. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas sobre políticas y prácticas culturales. Sus áreas de interés son políticas culturales, prácticas culturales, sociología de la lectura y teoría literaria.

Sobre la nota

Esta nota hace parte de la discusión teórica de un proyecto de investigación en curso centrado en la construcción y análisis de “biografías de lectura” de habitantes de “el Kennedy”, un barrio periférico de la ciudad de Maldonado en Uruguay, en el que existen diversas modalidades habitacionales como los asentamientos. El proyecto fue financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Uruguay, durante el periodo 2018-2019.

Enfoque por cohortes en historia de la literatura y del arte como alternativa a la idea de generación

Lucas Rimoldi
Conicet, Argentina
llrimoldi@yahoo.com

Alicia Monchietti
Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina
amonchie@mdp.edu.ar

Introducimos el enfoque por cohortes, vastamente utilizado en diversas ramas del conocimiento, pero sin antecedentes en la literatura o el arte hispánicos. Con un diseño claro, este enfoque aporta un alto grado de precisión en la conformación y definición de muestras, permite diferenciar y ubicar las cohortes en una escala mayor para realizar comparaciones de cohortes entre sí e intracohorte, y caracteriza los grupos en profundidad en relación con variables socioinstitucionales. Así mismo, permite caracterizar la naturaleza del sistema literario en un momento dado: una ecología temporal. Su operacionalización no se apoya ni recae sobre variables ideológicas, como sucede con el concepto de generación. Para concluir, cotejamos dos estudios cuyos resultados obtenidos no podrían haberse alcanzado mediante el concepto de generación, por lo cual el enfoque por cohortes se manifiesta como una nueva herramienta para la periodización en la historia del arte y de la literatura.

Palabras clave: arte; cohorte; diseño de muestras; método generacional.

Cómo citar este artículo (MLA): Rimoldi, Lucas, y Alicia Monchietti. "Enfoque por cohortes en historia de la literatura y del arte como alternativa a la idea de generación". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 339-354.

Artículo original (nota). Recibido: 21/06/18; aceptado: 30/08/18. Publicado en línea: 01/01/20.



The Cohort Approach as an Alternative to the Idea of Generation in the History of Literature and Art

The article introduces the cohort approach, widely used in diverse fields of knowledge, but never used to date in the history of Hispanic literature or art. This clearly designed approach provides a high degree of precision in creating and defining samples; allows for differentiating and situating cohorts in a larger scale in order to compare among and within cohorts; and carries out an in-depth characterization of groups with respect to socio-institutional variables. Likewise, it makes possible a temporal ecology, that is, the characterization of the literary system at a given moment. Its operationalization is not based on ideological variables, nor does it need to rely on them, as is the case with the concept of generation. Finally, we compare two studies whose results would have been impossible using the concept of generation. Thus, the cohort approach emerges as a new periodization tool in the history of art and literature.

Keywords: art; cohort; design of samples; generational method.

Abordagem por coortes como alternativa para a ideia de geração na história da literatura e da arte

Introduzimos a abordagem por coortes, amplamente utilizada em diversas áreas do conhecimento, mas sem antecedentes na literatura ou na arte hispânicas. Com um desenho claro, essa abordagem contribui alto grau de precisão na conformação e na definição de amostras, permite diferenciar e localizar os coortes em uma escala maior para realizar comparações de coortes entre si e intracoorte, e caracteriza os grupos em profundidade quanto a variáveis socioinstitucionais. Além disso, possibilita caracterizar a natureza do sistema literário em um momento dado: uma ecologia temporal. Sua operacionalização não está apoiada nem recaída em variáveis ideológicas, como acontece com o conceito de geração. Para concluir, comparamos dois estudos cujos resultados não poderiam ter sido atingidos mediante o conceito de geração, por isso a abordagem por coortes surge como uma nova ferramenta para a periodização na história da arte e da literatura.

Palavras-chave: arte; coorte; desenho de amostras; método geracional.

MUCHAS SON LAS INTERPRETACIONES QUE han dado las religiones, las teologías y las teosofías del mito del árbol del conocimiento y de sus consecuencias para Eva y Adán, y para el ser humano en general. Creemos que esa fuerza que impele al hombre a conocer más, a adquirir nuevos saberes basándose en los anteriores o refutándolos, dinamiza su andar a través de los tiempos. ¿Cómo describir en términos amplios esa marcha del conocimiento humano? Tal vez diciendo que procede de una indiferenciación hacia una diferenciación y articulación progresivas de conceptos, siempre abiertas a nuevas integraciones a distintos niveles. Cada disciplina formula bajo la luz de diversos paradigmas preguntas que en el intento de ser respondidas van generando cuerpos teóricos, técnicas, estrategias y métodos que suelen ser propios de cada tradición investigativa. Y así las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y aseguran por su lucha la continuidad de la vida, como dijera Proust en el tomo IV de *En busca del tiempo perdido*.

Nuestra propuesta de cuño socioinstitucional ofrece una herramienta para el estudio de la relación entre identidad de grupo y arte, de redes dentro de los sistemas del arte, y para reintroducir al autor como partícipe de un campo representacional compartido. Hemos conceptualizado este último punto desde un diálogo interdisciplinario entre psicología, letras y teatro en el artículo “Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales” que, por llevarnos a definir mejor nuestra muestra y a profundizar la relación artista-grupo, hizo surgir la idea de considerar el concepto de cohorte, importado desde “fuera” de los estudios literarios (Rimoldi y Monchietti 2014). Así, frente al uso extendido, aunque poco unívoco y definido, del concepto de generación en teoría literaria, teatral y de la cultura, como en “generación del 37”, “generación del 98” o “generación x”, formulamos aquí como alternativa el enfoque de estudio por cohortes. El fundamento principal consiste en que reduce ambigüedades e imprecisiones, en especial, al definir las muestras. Además, en las ciencias sociales hay un interés cada vez mayor por las conexiones de los cambios sociales y en el medio ambiente próximo, los cambios según cohortes y los cambios individuales, y el trabajo interdisciplinario responde también a esta consideración. La noción de cohorte es utilizada en demografía, sociología y medicina, y permite ver y describir determinadas características comunes de los individuos que la integran. En medicina sirve para medir

variables vinculadas con la salud y en arte permite establecer con mayor precisión algunas variables estéticas. Una vez abierto el camino a esta idea y luego de realizar otro trabajo sobre una cohorte de artistas-gestores en Argentina, en el relevamiento de la literatura sobre el tema no encontramos estudios por cohortes en el campo del arte hispanoamericano. En una búsqueda más amplia sí hallamos un intento embrionario de adopción de este enfoque por parte de un grupo abocado al estudio de literaturas en lengua inglesa (Blom; Ekelund y Börjesson; Lundén, Ekelund y Blom), y un autor que, previamente, utiliza la noción de cohorte para proponer un sistema de conteo de citas de autores en la crítica literaria (Rosengren). Significativamente, todos estos trabajos fueron publicados en *Poetics* y proceden de Europa del Norte.

En cuanto a la mirada generacional en literatura y arte, ¿una generación se define por la edad biológica de quienes la integran, por una fecha que señala un evento cultural, o histórico relevante? El chileno Ricardo Cuadros ha reseñado la vigencia del método generacional en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo xx, y ha identificado los principales problemas en las iniciativas teóricas de Ortega y Gasset, Marías, Mannheim, Dilthey, Henríquez Ureña, Anderson Imbert, de Torre, Arrom y Goic (*Contra el método*). En términos generales, la ortodoxia generacional indica períodos de quince y treinta años en un cruce entre fecha de nacimiento, tiempo histórico y períodos o tradiciones culturales, con el objetivo de arribar a la definición de tendencias artísticas. Se trata de un sistema de preferencias para grupos de edad, autores y obras que se ubican en esquemas donde las diferencias están determinadas fundamentalmente por la fecha de nacimiento de los autores. Según Cuadros, la propuesta de Goic en la que un escritor se gesta de los treinta a los cuarenta y cinco años y está vigente de los cuarenta y cinco a los sesenta, adolece de determinismo biológico, como muestra especialmente al cotejar desfases entre las fechas de nacimiento y la de publicación de las obras en diversos escritores analizados por Goic. Asimismo, Michele Byers y Diane Crocker señalan lo problemático que resulta construir generaciones y olas con base en la variable de edad biológica (6).

Un solo ejemplo nos bastará para tener presente la tensión que señalamos entre obsolescencia y permanencia dentro de la jerga crítica, en cuanto, si por un lado a lo largo del siglo xx diversas tradiciones teóricas se opusieron al biografismo y al determinismo a él asociado, por el otro, todos sabemos que

con frecuencia y alegremente se usa el término generación para catalogar, de manera poco rigurosa, un grupo de artistas. Elegimos el trabajo de Elsa Drucaroff sobre narrativa argentina reciente, en el cual la crítica y profesora busca definir un conjunto de narradores jóvenes mediante su uso particular del método generacional. Drucaroff asume una lectura social y apunta a relevar ciertas tematizaciones o “manchas temáticas” recurrentes en las ficciones de la nueva narrativa argentina o “NNA” (21). La autora renuncia abiertamente a la nitidez en el recorte del grupo estudiado pues si bien apela al método —y al justificar la elección de la herramienta generacional cita a Cuadros—, lo hace en sentido laxo, en tanto, según ella, por tratarse de objetos culturales no se puede exigir una mayor precisión (24; 28-30). A la vez, convoca al brasilero Ildeber Avelar por su categoría “posdictadura”, originalmente propuesta en relación con las literaturas argentina, chilena y brasilera, para más adelante ensayar un deslinde y sistematización de (al menos) dos generaciones de posdictadura dentro de la “NNA”, la de escritores nacidos hasta 1970 y la de nacidos posteriormente (27; 169-181). Además, establece siete hitos históricos desde 1973 hasta 2001 para hacerlos jugar con la edad de los prosistas y, obviamente, con su producción.

Este caso nos sirve para fundamentar la crítica a este tipo de enfoque, con algunos interrogantes que aquí cobran la siguiente formulación: longitudinalmente ¿hasta cuándo se extiende o extenderá esta idea de posdictadura?; correlativamente ¿cuántas generaciones internas se detectan dentro del intervalo elegido y bajo qué criterios?; ¿es el término posdictadura el más apropiado para subsumir una multitud de acontecimientos históricos significativos, que no solo suceden, sino que además anteceden al gobierno militar (Drucaroff 179)? Sin negar su impacto social e histórico, ¿hasta qué punto la dictadura militar es el hecho más relevante para un escritor nacido con posterioridad a 1983 (para Argentina), cuya producción artística queda así ligada a ese rótulo? Más allá de la laxitud del enfoque en lo demográfico, cabe asimismo preguntarse si los *a priori* ideológicos enarbolados en torno de la noción de generación no condicionan en exceso su caracterización, así como la lectura de los textos, y la orientan enfáticamente a una interpretación contenidista (por ejemplo, manchas temáticas), además de políticamente correcta. Por último, pensamos que la utilización de lexemas como *nuevo* o *joven* revela la misma indefinición. Varios de estos planteos resuenan en la aclaración de la narradora argentina Mariana Enriquez (autora de *Las*

cosas que perdimos en el fuego publicada en veinte países, y comentada por Drucaroff) sobre un desfase de por lo menos una década:

Suelen preguntarme por las desapariciones en mis cuentos, que con frecuencia se leen en relación con la dictadura; pero creo cada vez más que se relacionan con Miguel Bru, amigo de mis amigos, asesinado por la policía y cuyo cuerpo nunca apareció. Las marchas por Miguel, las razias y las marchas contra la ley de educación menemista en La Plata, además de La Noche de los Lápices que allá es enorme, fueron sin duda mi despertar político y parte de mi formación.¹ (Citada en Gigena)

Nosotros partimos de la definición de Mason y Wolfinger, para quienes una cohorte es un grupo de individuos que entra a un sistema al mismo tiempo, por lo que se supone experimentan acontecimientos específicos que los afectan de manera simultánea. De este modo “los individuos en una cohorte se presume tienen similitudes debido a las experiencias compartidas que los diferencian de otras cohortes”:²

Una cohorte puede ser un conjunto de personas, automóviles, árboles, ballenas, edificios; las posibilidades son infinitas. La entrada al sistema puede referirse al nacimiento —una persona nace—, o a cualquier evento fechado —una máquina se monta en una fecha determinada—. Un conjunto de individuos que comienzan a cumplir una pena de prisión en el mismo momento también podría definir una cohorte para ciertos fines, en cuyo caso “nacimiento” se refiere a la iniciación en un rol particular del sistema y “edad” se convierte en duración (tiempo desde la entrada al sistema). La amplitud del intervalo de tiempo que define la pertenencia a una determinada cohorte depende de consideraciones analíticas y de la naturaleza del fenómeno estudiado.³ (2189)

1 Enriquez se refiere al gobierno neoliberal de Carlos Menem, electo y reelecto a lo largo de la década de los noventa.

2 Las traducciones son nuestras. El original dice: “Individuals in a cohort are presumed to have similarities due to shared experiences that differentiate them from other cohorts” (Mason y Wolfinger 2189).

3 El original dice: “A cohort can be a set of people, automobiles, trees, whales, buildings; the possibilities are endless. System entry can refer to birth -a person is born, or to any dated event -a machine is assembled on a particular date. A set of individuals who begin serving a prison term at the same point in time might also define a cohort for certain purposes, in which case ‘birth’ refers to initiation into a particular role system and ‘age’

Coincidimos con los autores respecto de la importancia de considerar las características del fenómeno estudiado para ajustar la herramienta al caso, y al establecer la duración de la vida de la cohorte. Este enfoque aporta un alto grado de precisión en la conformación y definición de muestras, permite realizar comparaciones intracohorte y de cohortes entre sí en cuyo caso la cohorte de referencia se denomina activa. Coincidimos también con Mason y Wolfinger, quienes indican que el análisis por cohorte es más interesante cuando hay información retrospectiva disponible (2191). También es cierto que, metodológicamente, el análisis cualitativo de cohortes en arte se enriquecerá cuando sea posible tener en cuenta el contexto, y la biografía en los sentidos de prosopografía y curso de vida. El enfoque por cohortes habilita simultáneamente a caracterizar la naturaleza del sistema en un momento dado: a captar con un cedazo teórico más refinado la filigrana de una ecología temporal. En arte su adopción ayuda a clarificar los tipos de valorización a los cuales los productores están sujetos. Y en este caso la cohorte es tanto una red de producción como de pensamiento en cuya esfera sus miembros pueden organizarse a sí mismos: un invernadero de climatización simbólica y, en algunos casos, de creatividad. Con el enfoque por cohortes se puede dar cuenta de aspectos estéticos (por ejemplo, logros artísticos), sociales (como cambios de estatus o éxito material), institucionales y espaciales-territoriales-geográficos. Como lo muestran los dos casos que cotejaremos más adelante, la entrada a la cohorte puede ser un pasaje que determina cambios de rol y estatus que van definiendo la orientación de la vida individual. A las transiciones que involucran a la mayoría en la cohorte podemos clasificarlas como normativas.

Nuestro ejemplo es una cohorte que integran veinticinco artistas cuya franja etaria oscila actualmente entre los 35 y 45 años y que se inscribe en el sistema del teatro independiente argentino.⁴ Entre los recursos de recolección de datos hemos utilizado la entrevista individual semidirigida, de diseño flexible, con

becomes duration (time since system entry). The breadth of the time interval that defines membership in a particular cohort depends on analytic considerations and the nature of the phenomenon under study”.

4 Los artistas son Anghileri Moro, Arias Lola, Asensio Mariela, Cáceres Luciano, Crespo Carla, Chaud Mariana, de la Puente Maximiliano, de Simone Julieta, Drolas Javier, Farace Ariel, Feldman Matías, Gamboa Pilar, Governori Santiago, Jakob Walter, Levin Nicolás, López Moyano Laura, Mendilaharsu Agustín, Mininno Marcelo, Muscari José María, Paredes Laura, Pensotti Mariano, Rodríguez Germán, Tejada Carolina, Tolcachir Claudio y Tur Fernando.

la que apuntamos a que los sujetos definieran su práctica artística. Los datos emergentes han sido contrastados con los generados durante la investigación mediante la observación participante. Tanto para el procesamiento como para la lectura de estos se ha recurrido al análisis de contenido.

Detectamos como identificatorios los siguientes rasgos: el ingreso al campo del teatro con los primeros estrenos importantes hacia el año 2000; la capacitación y desempeño en los roles de escritura dramática, dirección y actuación en proyectos escénicos alternativos; la habilidad de gestión; la capacidad de desarrollar diferentes estrategias asociativas de producción. Los criterios etarios y temporales incluyen un rango de edad biológica y un hecho demográfico fundamental, y el intervalo 2000-2020. Los artistas de esta cohorte han experimentado como hecho demográfico fundamental el haber atravesado la quiebra financiera más abrupta de Argentina, que eclosionó en 2001 como colofón de la ola neoliberal de privatizaciones de los noventa. Esa crisis y la influencia actual de tendencias globales del mercado del trabajo cultural son estímulos recibidos por la cohorte como tal.

El análisis de la representación sobre el teatro de estos artistas nos permite revelar una forma particular de agrupamiento en la cohorte. Las entrevistas que realizamos muestran que sus integrantes están guiados por la búsqueda de reconocerse con sus pares, amigos y colaboradores, impelidos por la necesidad personal de hacer su propia experiencia creativa, explorarla y disfrutarla.⁵ En esta tendencia vincular inciden tanto su procedencia y trayectoria social como su estilo de vida (Van Rees 303; Griswold 460; Mukarowsky 73). Y las competencias enciclopédicas, porque naturalmente la base posibilitadora son las afinidades estéticas que confluyen en su sentido de lo artístico. A la vez ecosistema de sociabilidad, la cohorte funciona como incubadora de experimentación en el trabajo autónomo creativo, proveyendo al mercado laboral de la cultura urbana de jóvenes con competencias múltiples. Esta cohorte no es solo producto de un recorte artificial, sino que coincide con un grupo natural sustentado en relaciones reales en la vida social. La frontera que asegura su grado de cierre genera un efecto de endogamia artística y social: la cohorte encarna relaciones de poder y marca tendencia al ser modelo para grupos menos consagrados.

5 Véase un ejemplo en Rimoldi y Monchietti 2014: 23-24.

Las formas artísticas se determinan en relación con las estructuras históricopolíticas y psicosociales de los grupos humanos; la creación simbólica integra un vasto sistema de equilibrio con fuerza de cohesión. Entendemos la subjetividad de los artistas en cuanto consecuencia, en parte, de la trama que la cultura produce, caracterizada por los discursos epocales que la instituyen. La impronta de época abarca creencias y valores vigentes en el campo artístico. Al definirse, estos artistas se autodesignan dentro de una zona de autonomía y vanguardia, que al enunciar su diferencia se polariza respecto del teatro comercial y del oficial. La intencionalidad explícita y directriz de su práctica es investigar formal y conceptualmente procedimientos de creación dramática. Vistos longitudinalmente algunos elementos de la representación social del teatro propia de la escena independiente argentina —por ejemplo, los que condensaron en la conocida agrupación Fray Mocho en los años cincuenta— están por completo ausentes de sus ideas y creencias compartidas: la función socialmente didáctica del teatro, la asunción de un compromiso ético o moral de índole social a través de su arte, por ejemplo, y como era típico en otros momentos, el de acercarlo a públicos masivos con el propósito de ilustrarlos.⁶ Tampoco existe en esta cohorte el hecho de convalidar su posición y práctica remitiendo a una formación universitaria u oficial, operación que sí funciona en relación con talleres privados de reconocidos maestros del medio.

Por otro lado, mientras que su “arte de inventar” procedimientos ya estaba instalado en el sistema en los noventa, hemos determinado un rasgo que permite establecer con mayor precisión las coordenadas de su colocación en la retícula teatral. Esto es, una específica y reconocible capacidad de gestión. Dado que esta cohorte incluye la mayor parte de los exponentes más inspirados del teatro de su momento, no es de extrañar que haya impulsado, asumido y exhibido las nuevas formas de la gestión teatral. Aparentemente son los más competentes para fabricar y comunicar el arte en la sociedad del conocimiento, producen, gestionan y organizan de

6 Las representaciones sociales son dinámicas y, precisamente, los elementos ausentes a los que aludimos ponen de manifiesto este carácter. A propósito, nos interesa resaltar cómo en la determinación de las representaciones sociales pueden distinguirse una dimensión central y una lateral. La primera básicamente es compartida por toda una cultura con su historia, involucra un contexto societal global. La otra se refiere al aporte —o disenso— de grupos particulares o micro grupos. En definitiva, se trata de distintos espacios sociales donde se producen esos discursos (Banchs 3.12).

manera flexible. Es con esta cohorte que se observa con nitidez el viraje de un artista que pasa a ser no solo un creador-intelectual —figura idealizada desde el lugar común crítico que explica la autogestión como capacidad de crear con pocos recursos materiales, de manera autofinanciada y por fuera de los apoyos estatales o institucionales—. Ahora estamos también frente a un artista-gestor caracterizado por su habilidad para utilizar esos apoyos.

Este artista-gestor desarrolla la gestión de manera activa con el propósito de obtener recursos que le permitan realizar su propia actividad, sus proyectos, sus espectáculos. Ello forma parte de una modalidad teatral con dispositivos propios, dentro de un medio rico en estímulos que generan la posibilidad de existencia de una efervescencia escénica. Esta capacidad de gestión puede también ser vista como una estrategia de afrontamiento ante situaciones conflictivas, no solo sociales o económicas, sino generadas en el campo artístico y, probablemente, un intento de adaptación a este. Dado el aparato burocrático y administrativo que atañe a la oferta y regulación de fondos y subsidios, la gestión es una necesidad originada en el medio. En esta doble implicación entre los fondos y la gestión se instaura y retroalimenta una red de obligaciones y alianzas, de competencias y tensiones. ¿Cuál es la manera en que quienes responden a esta nueva categoría de artista-gestor se apropian y utilizan las informaciones y los saberes sobre el trabajo artístico? Negociando espacios, auspicios de las entidades que administran recursos públicos destinados a las artes o de organizaciones privadas, obteniendo legitimidad al producir obras de calidad y asumiendo determinadas políticas culturales. Los sujetos de esta cohorte son *networkers*, habilidosos en la búsqueda, obtención y explotación sistemática de becas, invitaciones a festivales y giras, apoyos provenientes de instituciones extranjeras, embajadas, y, en menor medida, fundaciones y mecenas privados.

La *expertise* cultural es una de las formas de reconocimiento distintivas para los miembros de los grupos que se definen por su autonomía; signa rituales de inclusión que son justamente erosionados por procesos comerciales que apuntan a otro tipo de mercados o economías. Esto explica una inversión en lograr no solo las bases materiales para concretar un proyecto, sino un reconocimiento ligado a y que se deriva del acceso a tales fondos, premios y giras. Por caso, la obtención del Premio S es una señal identitaria en esta cohorte; lo otorga un mecenas privado anónimo a dos dramaturgos, directores o actores que deben utilizar el monto adjudicado para la creación

de un nuevo espectáculo. El vínculo con instituciones extranjeras visible, por ejemplo, en las etapas de distribución por los festivales europeos se ha constituido en otra marca distintiva y de pertenencia, por lo que se vuelve una meta para discípulos y competidores. Señas o marcas, recursos, creencias e ideología sostienen una diferencia que define su posición, y los artistas, estratégicamente, necesitan mantenerla vigente. La frontera entre los iniciados y los legos, entre la vanguardia y los “outsiders” conlleva necesariamente un grado de cierre grupal y otorga ciertos beneficios simbólicos en juego que se potencian por el efecto de cuerpo.

Actualmente, el sistema acusa un sutil viraje hacia el polo comercial, los creadores son menos renuentes a reconocer su interés en la faceta más mundana de la captura de valor; el título *Por el dinero* de una obra del *Proyecto Manual* es más que elocuente al respecto. El ciclo *Mis documentos. Conferencias performáticas* organizado por Lola Arias de 2013 a 2017 muestra el valor que los autores le atribuyen a este tipo de respaldo en el contexto de su representación de lo que es la escritura dramática.⁷ A la vez, si observamos longitudinalmente la trayectoria de estos individuos, las estrategias propias del arte por el arte que son más notorias en los inicios en la actividad, como ser conocidos y reconocidos por sus pares y solo por ellos para producir una posición específica, han ido modificándose.⁸ Es decir, desde esta perspectiva nuestra investigación nos habilitó con el enfoque por cohorte a integrar y visibilizar las progresivas transformaciones a lo largo del tiempo en un grupo, en este caso, un ejemplo de dramaturgos.

Cotejaremos el ejemplo propio con el ya citado trabajo de Lundén, Blom, Ekelund y Börjesson para señalar similitudes y diferencias dentro de dos abordajes según el enfoque por cohortes. El desarrollo del proyecto aunó los esfuerzos de numerosos investigadores, quienes diseñaron un estudio retrospectivo en el cual se trabajó con una vasta muestra —1048

7 Los dos casos citados son ejemplos de un mostrar un *backstage* de los artistas ligado a los fondos, lo institucional, los modos de producir. Las *Conferencias...* consistieron en una selección de actores, *performers* y cineastas munidos de sus computadoras personales para reflexionar durante una función con público sobre sus materiales y estrategias laborales; entre otros aspectos, una mayor espectacularidad diferencia estas conferencias de lo que se ha dado en llamar “desmontaje escénico”.

8 Dentro de las estrategias de difusión el recurso al agente de prensa puede comprenderse en sentido similar, pues está más orientado a una visibilización entre pares y hacia los agentes de legitimación que hacia un público más allá del ambiente artístico o intelectual: una elite muy pequeña afín al cerco del grupo de pertenencia.

autores— acorde al objetivo del estudio. En nuestro estudio se procedió con una cohorte pequeña y requirió de técnicas y estrategias de recolección de datos donde se utilizaron métodos verbales, principalmente historia de vida y entrevistas en profundidad, así como observación participante.

Lundén, Blom, Ekelund y Börjesson se interesaron por cómo dar cuenta de efectos de campo en estudios de larga escala y su objetivo fue establecer una tipología de trayectorias autorales. Crearon una biografía colectiva de tres grupos, cada uno de ellos conformado por todos los narradores que debutaron en el sistema literario norteamericano con la publicación de una primera novela o libro de cuentos en 1940, 1955 y 1970. Esos tres años marcan tres momentos de iniciación en el rol de escritor, pero el seguimiento de las trayectorias se extendió hasta 2000 (Lundén, Ekelund y Blom 300; Ekelund y Börjesson, “The Shape” 358). Los autores justificaron la elección del sistema por la preeminencia de la cultura norteamericana en el concierto del siglo xx, hecho opinable en lo literario si bien la elección resultó apropiada para un estudio de las dimensiones elegidas, que hubiera sido difícil de realizar en el sistema literario de un pequeño país del norte de Europa. Recolectaron datos comparables de cada individuo en una construcción analítica prosopográfica, es decir, de información sociobiográfica. Las variables seleccionadas describen la vida de los individuos y sus trayectorias como escritores. Trabajaron con un voluminoso número de variables, unas atañen al reconocimiento, otras a aspectos editoriales y otras más a un intento de codificación del contenido de los libros.

En nuestra opinión, se trata de una investigación altamente original, para la cual la construcción de las tres cohortes se realizó de una manera pertinente y sólida, mientras que las hipótesis que el equipo planteó para segmentar e interpretar la trayectoria de los individuos en las cohortes presentaron diversos inconvenientes, lo que nos ha llevado a reflexionar sobre los alcances del enfoque por cohorte. En efecto, la primera inconsistencia atañe precisamente a la profusión y heterogeneidad —por no decir incompatibilidad— de hipótesis. Varias de las preguntas de investigación carecen de la originalidad que sí tiene el planteo general, son poco operativas y relevantes. Lo más contraproducente es que esto se tradujo en decisiones metodológicas que enturbiaron los resultados. Porque codificaron el contenido de los relatos, segmentándolos según lo que denominaron “sociotopos que definen al mundo ficcional” (Ekelund y Börjesson, “Comparing Literary Worlds” 350).

Dentro de esta mecánica, relevaron los argumentos para catalogar los espacios (urbano-rural, metrópolis/ciudad/pueblo, área geográfica), el tiempo, los protagonistas (edad, género, educación). Dichas categorías indican *a priori* un sesgo hacia el realismo literario. A estos sociotopos se les aplicó posteriormente un análisis de datos de tipo geométrico, ideográfico y con nubes de modalidades (353-366). Establecieron correspondencias entre los sociotopos de las novelas y la trayectoria de los autores, por ejemplo, observando si los escritores provenientes de una localidad rural reflejaban ambientes rurales, o si las escritoras mujeres preferían protagonistas femeninas. El error consiste en tomar lo ficcional como parte de la evidencia empírica, queremos decir, es un error de lectura creer que los espacios ficcionales forman parte de un proceso de objetivación de trayectorias, un error de relevamiento y lectura de datos y un error de lectura crítica de los textos. Finalmente, lo cierto es que la comparación a la que se arriba luego de transitar toda esta abundancia metodológica genera obviedades y saberes elementales cercanos al sentido común. Por ejemplo, que a lo largo del siglo xx el número de mujeres escritoras fue creciendo progresivamente, o que alguien con un cargo académico alto tiene más chances de ser publicado por una editorial importante y de recibir más reseñas bibliográficas.

Cotejando los resultados en ambos trabajos, llegamos a la conclusión de que no podrían haberse alcanzado mediante el concepto de generación. Los dos brindan una dimensión de lo que una investigación empírica sobre instituciones literarias, realizada a través de un cedazo teórico actualizado, puede decir sobre la filigrana del ecosistema. Hablamos de nuevas herramientas que abren la posibilidad de reflexionar sobre la periodización del arte en el proceso de formación cultural. Al respecto, el ejemplo propio manifiesta la utilidad del enfoque por cohorte en la posibilidad de estudiar las variables socioinstitucionales sobre las características fundamentales de la producción de un grupo, y en ese caso nosotros apuntamos a una caracterización grupal en profundidad. El fin último del otro estudio fue la construcción de una tipología de trayectorias que se delineó diferenciando y ubicando cohortes en un sistema en una escala mucho mayor, realizando comparaciones dentro de ellas y entre sí. Nos interesa destacar que en ninguno de los dos casos la operacionalización del concepto de cohorte se apoyó ni recayó sobre variables ideológicas, tan recurrentes cuando se apela a la idea de generación y que resultan tan difíciles de verificar. Siempre impregnado de ideologías

y más cercano al influjo de las emociones, el método generacional, sugiere Hogeland (2001), al pulsar “teclas emocionales” arrastra gran poder afectivo, mientras que su poder explanatorio es, correlativamente, limitado, en parte precisamente por este arrastre.

El investigador como un sastre hábil recorta, ajusta, entalla. Sobre todo, si hablamos de conceptos o teorías nuevos que necesitan vencer modelos e inercias establecidos. El concepto cuyo uso hemos propuesto en el campo literario y de las artes (importado de otras ramas del conocimiento) parece sencillo, pero es claro y eficaz y permite logros que no son menores si se lo inserta en un diseño claro, con objetivos igualmente claros. Utilizado impropiamente puede enturbiar resultados, habilitar análisis contradictorios o, como decíamos, banales.

Jano es en la mitología romana un dios con dos caras que se suelen ver de perfil, mirando simultáneamente hacia ambos lados. Era el dios de las puertas, de los comienzos y de los finales, y se creía que aseguraba buenos finales gracias a que entre sus dones se contaban la sabiduría y el equilibrio. La producción de un conocimiento, por modesto que sea su aporte, requiere un tránsito cuidadoso y repetido desde el cúmulo de la teoría ya conocida al hecho empírico y viceversa. El nuevo aporte, que debiera caracterizar un buen final de investigación, implica un laborioso camino de ida y vuelta. Como Jano, el conocimiento científico requiere de esas dos caras como partes indispensables de la totalidad. A lo largo de este trabajo hemos dado pasos más seguros a veces, más vacilantes otras, que conforman esta trayectoria. Algunos conceptos se articularon entre sí y con el dato observable con fluidez y comodidad. Otros parecieron resistirse y hay casos en los que los huecos alojan las preguntas que siguen en pie o que han florecido en el camino, lo que ha permitido hacer visibles matices cada vez más sutiles y ha orientado nuevos, fructíferos o desafiantes interrogantes.

Obras citadas

Avelar, Ildeber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. London, Duke UP, 1999.

Banchs, María Auxiliadora. “Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las Representaciones Sociales”. *Papers on Social Representations*, vol. 9, 2000, págs. 1-15.

- Blom, Mattias. "The Conceptualization and Construction of a Cohort-Based Inquiry into the US Literary Field". *Poetics*, vol. 30, núm. 5-6, 2002, págs. 311-325.
- Byers, Michele, y Diane Crocker. "Feminist Cohorts and Waves". *Women's Studies International Forum*, vol. 35, núm. 1, 2012, págs. 1-11.
- Cuadros, Ricardo. "Identidad generacional y estudios literarios". *Perros del Alba*, vol. 3, 2009, págs.
- . "Contra el método generacional". *Crítica.cl*. 09 de junio del 2005. Web. 22 de diciembre del 2015.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires, Emecé, 2011.
- Ekelund, Bo, y Mikael Börjesson. "Comparing Literary Worlds: An Analysis of the Spaces of Fictional Universes in the Work of Two US Prose Fiction Debut Cohorts, 1940 and 1955". *Poetics*, vol. 33, núm. 5-6, 2005, págs. 343-368.
- . "The Shape of the Literary Career: an Analysis of Publishing Trajectories". *Poetics*, vol. 30, núm. 5-6, 2002, págs. 341-364.
- Gigena, Daniel. "La Plata. Un polo literario heterodoxo". *La Nación*. 15 de mayo de 2016. Web. 21 de julio del 2018.
- Griswold, Wendy. "Recent Moves in the Sociology of Literature". *Annual Review of Sociology*, vol. 19, 1993, págs. 455-467.
- Hogeland, Lisa Maria. "Against Generational Thinking". *Women's Studies in Communication*, vol. 24, núm. 1, 2001, págs. 107-21.
- Lundén, Rolf, Bo Ekelund, y Mattias Blom. "Literary Generations and Social Authority: a Study of US Prose-Fiction Debut Writers, 1940-2000". *Poetics*, vol. 30, núm. 5-6, 2002, págs. 299-309.
- Mason, William, y Nicholas Wolfinger. "Cohort Analysis". *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Editado por Neil Smelser y Paul Baltes, Amsterdam, Elsevier Science, 2001, págs. 2189-2194.
- Mukarowsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gili, 1977.
- Rimoldi, Lucas, y Alicia Luisa Monchiatti. "Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales". *European Review of Artistic Studies*, vol. 5, núm.1, 2014, págs. 17-33.
- Rosengren, Karl. "Literary Criticism: Future Invented". *Poetics*, vol. 16, núm. 3-4, 1987, págs. 295-325.
- Van Rees, Cees J. "Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts: The Institutional Approach". *Poetics*, vol. 12, núm. 4-5, 1983, págs. 285-310.

Sobre los autores

Lucas Rimoldi es doctor en Letras e Investigador Adjunto de Conicet, Argentina. En 2002 obtuvo el segundo premio de la Academia Nacional de Periodismo. Publicó diez capítulos en libros de crítica literaria y teatral, el último de ellos, junto a Beatriz Sarlo y Rodrigo Fresán: *Jorge Luis Borges en la República Mundial de las Letras* (Berlín, Vervuert). Es director de tesis de grado y posgrado y docente de posgrado (Queensland University y Universidad Nacional de Córdoba).

Alicia Monchietti es Licenciada en Psicología, Magíster en Psicología Social y Profesora Consulta de la Facultad de Ciencias de la Salud y del Comportamiento, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Ha sido profesora titular en las facultades de Psicología y Ciencias de la Salud y dirigió la carrera Especialización en Prácticas Gerontológicas (UNMDP). Como directora de grupo de investigación dirigió becarios de posgrado de SECYT y Conicet. Es autora de numerosas publicaciones científicas, en especial sobre representación social de la vejez, evaluadora de Coneau y UBACYT, y actualmente miembro del Comité Científico de la Especialización en Psicogerontología (UNMDP).

Sobre la nota

Ambos autores agradecen especialmente a los Dres. Julieta Oddone (Conicet) y Leandro Reboiras Finardi (Cepal) por su atenta y estimulante lectura del trabajo.



Entrevista

José Donoso en interfaz: entre espacios, habitaciones y paisajes

Entrevistado y autor del documento **Andrés Ferrada Aguilar**
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile - Universidad de Chile, Santiago de Chile
aferrada@upla.cl

Introducción

El presente documento reúne las ideas principales del programa *Habitar es Humano*, transmitido en directo por la radio de la Universidad Central, 107.1 FM, el 14 de noviembre de 2017.¹ Conducen esta conversación los arquitectos Max Aguirre González, académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, y Alfonso Raposo Moyano, decano de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Universidad Central de Chile.

El propósito de esta conversación es reflexionar sobre el modo en que la literatura interpreta y transforma la habitación de la ciudad y, en particular, a los sujetos que confieren sentido a los espacios urbanos. Desde este punto se despliegan las derivas que asume esta problemática en la escritura de José Donoso (1924-1996), en particular en su producción cronística de la década de los ochenta. Así, las miradas que la arquitectura y la literatura arrojan sobre la ciudad constituyen una obra gruesa que levanta discusiones asociadas a una crítica de la vida cotidiana, el lugar que ocupa el espacio en los registros literarios y la emergencia de paisajes urbanos que alteran cartografías e imaginarios tradicionales. Si bien heterogéneos, estos temas convergen en un espacio literario donde se enfatizan “las prerrogativas del

1 Mis agradecimientos a Max Aguirre por facilitar el *podcast* del programa. El audio, de una hora de duración, fue transcrito por Felipe Arancibia, profesor de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, a quien también agradezco su colaboración. En el trabajo de edición del texto sigo dos criterios. Por un lado, priorizo la legibilidad de las ideas en un medio escrito. Opté por suprimir oraciones redundantes para una lectura fluida, manteniendo, dentro de lo posible, el tono conversacional. Por otro, ofrezco a los lectores una introducción que discute los ejes teórico-conceptuales en torno a los cuales gira la conversación y notas a pie de página que comentan o explican sus nodos claves y sugieren bibliografía pertinente. El documento concluye con reflexiones finales, también de mi autoría.

novelista: observar, preguntar, escuchar, para permitir que Santiago me vaya invadiendo y suscite fantasías” (Donoso, *Artículos* 204).

Este documento no discute una ciudad abstracta o deseada, más bien transita, específicamente, por la ciudad de Santiago y sus prácticas de habitación en momentos claves de la historia contemporánea a través de la arquitectura y la literatura. Estos momentos corresponden a la instalación de políticas de vivienda social por parte del Estado de Chile a partir de la década del cincuenta, el “contexto político-económico-social” (*Artículos* 207) desde el cual Donoso enuncia una ciudad “sin alma y sin voz” en los ochenta, y nuestra época actual, escenario de debates de diversa índole que, no obstante, comparten, me parece, un rasgo común: intentan rehabilitar las relaciones del sujeto con espacios de convivencia que ponen en juego su devenir político, cívico y, por cierto, humano. Ahora bien, ¿una humanidad en qué sentido, o bajo qué signo de realización? Como sugiere Donoso, una adscrita a las múltiples formas de habitación imaginativa de la ciudad. Entre otras, al amparo riesgoso y subversivo de “esa ‘fantasía’ de la que tanto desconfiamos los chilenos” (*Artículos* 210-211).

En cuanto a la bibliografía primaria que permite la discusión de las ideas, esta compromete trabajos que reúnen escritos referenciales de Donoso: *Artículos de incierta necesidad* (1998), seleccionados por Cecilia García Huidobro, y *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas* (2009), editados por Patricia Rubio. El corpus crítico, en tanto, considera artículos e informes académicos derivados del Proyecto Fondecyt n°. 11150158, del cual soy investigador responsable. Se integran a este corpus textos teóricos que indagan, en lo principal, conceptos literarios, la habitación de los espacios urbanos desde la arquitectura y enfoques paisajistas contemporáneos.

Los temas que se desarrollan en este documento giran en torno a tres ejes distintivos e interrelacionados. Se informan mutuamente en una constelación de sentido que sobrepasa relaciones causales o secuenciales. Uno de ellos es el concepto de espacio, nodo crítico a través del cual es posible construir paisajes. Este espacio no sugiere, necesariamente, coordenadas físicas, sino más bien nuestra localización existencial y temporal en el mundo. Como el tiempo, es una abstracción potente y compleja que se materializa a través de diversas formas de habitarlo, entre otras, por medio de la actividad social y paisajista. Para Joan Nogué el paisaje es un constructo sociocultural que puede leerse como un “producto social, [una] transformación de la naturaleza y la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (11-12).

Sujeto a una historicidad, el espacio queda así constituido provisionalmente a través de la modelación e inscripción de valores paisajistas. La espacialidad y su inherente temporalidad se tornan legibles gracias a un trabajo cultural e imaginativo.

Otra forma elocuente que permite visualizar los pliegues del espacio es la actividad poética, en sentido amplio. Al respecto, Gaston Bachelard estima que solo “la fenomenología —es decir, la consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (9). La emergencia de los paisajes urbanos en la escritura de Donoso obedece, creemos, a la poeticidad que el escritor descubre en el espacio. Esta poeticidad transforma la materia espacial en imágenes paisajistas. El espacio permitiría así establecer una crítica genética del paisaje en las crónicas del autor. Para Gaston Bachelard, el primer espacio, en sentido arquetípico, es la casa. También es relevante para Donoso, cuando indica que “la casa es el espacio donde ocurre la fábula, donde sucede la novela, el lugar de la acción y la pasión, del orden y de las reglas, y del catastrófico, aunque a menudo insignificante, advenimiento del caos” (*Conjeturas* 267). Surge, sin embargo, otra función si se la piensa como el lugar a partir del cual se inicia la habitación y transformación de los espacios urbanos.

Habitar equivale a otorgar significados subjetivos y estéticos a la ciudad contemporánea, rediciendo constantemente las cartografías hegemónicas que intentan reducir lo irreductible. Al respecto, David Harvey clarifica que el “derecho a la ciudad es mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos” (20). El giro que va de un poder institucional a la movilización de los deseos invita, desde luego, a la búsqueda de nuevas “habitaciones” que den sentido a nuestra relación con la ciudad posmoderna y sus paisajes. Esta búsqueda no es tarea fácil. “La auténtica penuria del habitar”, nos recuerda Martin Heidegger, “descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar” (120). Las prácticas cotidianas son parte de este aprendizaje que, para Michel de Certeau, involucra el uso de tácticas con las que interrogamos las estrategias urbanas. Una de estas tácticas es contar historias, gracias a las cuales “los lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por tanto,

una labor de rehabilitación” (145). Las crónicas urbanas de Donoso ofrecen no solo la posibilidad de “habitar” la ciudad de Santiago en sentido heideggeriano, sino también “rehabilitar” el espacio literario ofuscado por una oligarquía contemporánea durante la dictadura cívico militar chilena.

Espacio y habitación confluyen en un aspecto fundamental: el paisaje urbano. En la actualidad, y bajo un prisma interdisciplinario, el paisaje constituye una categoría dinámica y, hasta cierto punto, descentrada. Su figuración epistémica surge precisamente a través de la fricción de dos o más saberes, por medio de una interfaz. Así, el concepto de paisaje urbano nos remite a la intersección de enfoques sobre historia del arte, geografía, urbanismo y arquitectura. El problema es complejo. Desde el afluente geográfico, por ejemplo, Jean-Marc Besse piensa el paisaje como un espacio polisensorial, donde nuestros sentidos se integran a la ineludible materialidad de la tierra y sus accidentes. Fenomenología y geograficidad repercuten así en la forma que vivimos y palpamos los paisajes. Sobre este punto, Besse sostiene que “tendremos que habituarnos a la idea de que los paisajes son medios en los cuales estamos sumergidos, antes que objetos para ser contemplados” (5).

Ahora bien, la participación sensible del sujeto en la constitución paisajista, caminando, transitando y recorriendo el cuerpo de la tierra, estimula una serie de imágenes, colectivas y subjetivas, que redundan en la percepción del paisaje urbano. Nos parece interesante relevar una aproximación a partir de los estudios de Javier Maderuelo, arquitecto e historiador del arte, quien enfatiza el carácter cultural del paisaje. “Una vez que comprendemos que se trata de un fenómeno subjetivo, podemos plantear la idea de la ciudad como un lugar que, al provocar sensaciones estéticas y sentimientos afectivos, reclama la capacidad de ser interpretado como ‘paisaje’” (576). Pareciera ser que el paisaje y sus derivas en el ámbito urbano encuentran soporte en relaciones sensibles e imaginativas, especialmente cuando estos nexos se expresan en los lenguajes que interpretan simbólicamente la realidad, como los literarios, y en particular las crónicas urbanas.

El objetivo de esta divulgación es propiciar una lectura interdisciplinaria de las crónicas de Donoso, a la luz de otras prácticas y discursos, como el de la arquitectura y el paisaje. La figura que favorece esta articulación es, precisamente, una *conversatio*, reunión de voces y miradas que renuncian a legitimarse a sí mismas en virtud de una interrogación recíproca. En estas condiciones es pertinente preguntarnos hasta qué punto los trabajos de Donoso nos permiten comprender

los compromisos de la arquitectura, en cuanto arte del espacio y espacio del arte, con una habitación humana e imaginativa de la ciudad de Santiago.

Finalmente, este trabajo pone a Donoso y a sus lectores en una encrucijada que admite al menos dos sentidos. Primero, su escritura en torno a la ciudad de Santiago, tanto en sus crónicas como novelas, se complementa con otros saberes a partir de los cuales emergen imágenes y metaforizaciones urbanas inéditas, como el de una ciudad silente. Entre estos saberes destaco los registros y estudios paisajistas, el lenguaje de la arquitectura y los usos y prácticas vinculados a la habitación de la ciudad. A partir de esta interfaz surge el segundo sentido, pues la escritura enuncia la ciudad en sus propios términos, es decir, desde un espacio literario. Aproximarnos a la obra de Donoso desde esta intersección implica observar cómo estos discursos intervienen en las crónicas, friccionando y tensionando un espacio que, siendo literario, se conecta con otras figuraciones de la ciudad.

MAX AGUIRRE

Buenas tardes estimados auditores. Estamos como siempre en los martes de los últimos años con nuestro programa *Habitar es humano*. En esta oportunidad hemos querido hacer un pequeño giro sobre los temas a tratar, y hemos invitado a un profesor que no está directamente relacionado con la arquitectura, sino con la literatura. Actualmente desarrolla la segunda etapa de un proyecto de investigación. Su indagación se centra en el modo que el discurso literario reformula y problematiza la condición de las ciudades y los sujetos urbanos. Y es precisamente aquí donde hemos encontrado el punto de encuentro con nuestros intereses: la ciudad, el habitar humano, el espacio público. La vida que apreciamos en la literatura se sitúa en un tiempo y en un lugar y, de modo implícito, el habitar estará siempre presente. Le hace, en ese sentido, mucho honor al título de nuestro programa. Muchísimas gracias, por haber aceptado esta invitación.

ANDRÉS FERRADA

Primero que todo, quisiera agradecer esta invitación a Max Aguirre y a Alfonso Raposo de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la

Universidad Central, esperando tener una conversación amena e interesante en torno al tema de habitar la ciudad, en este caso a través de la literatura.

M. A.

Yo le quiero dar la palabra a Alfonso para que nos dé su primera aproximación sobre este tema.

ALFONSO RAPOSO

Bueno, leí un trabajo del profesor sin ningún propósito más que enterarme de qué se trataba. Pero a medida que iba leyendo surgieron situaciones emocionales. Me hizo preguntarme sobre mí mismo en el sentido de que he sido una persona que se ha preocupado académicamente por la ciudad. Y me acordé de una frase, la “ciudad silente”. Cuando llegué a esa parte, como que me hizo un clic, y me acordé de un párrafo de Neruda: “Porque guardo silencio, no crean que voy a morirme... Sucede todo lo contrario, sucede que voy a ¡vivirme!”² Esa frase se me ocurrió cuando empecé a escribir sobre la arquitectura habitacional construida en Santiago por la Corporación de Mejoramiento Urbano.³ Mi indagación sobre la ciudad era sobre esa arquitectura que construye el cotidiano de las personas y la gente que vivía ahí, en esos espacios. Claro, todo ese espacio construido por el Estado me parecía que estaba en silencio; como que no existía, y decidí que había que investigarlo. Pero cuando escribí sobre lo que había hecho la Corporación de la Vivienda, también era una visión de la ciudad. Llegué a

2 Alfonso Raposo cita los versos de “Pido silencio”, poema de Neruda reunido en *Estravagario* (1958). Raposo vincula el silencio con una arquitectura habitacional que, impulsada por el Estado, se desplegaba casi inadvertidamente en Santiago en la década del cincuenta. Raposo desarrolla este tema, relevante para la comprensión de procesos modernizadores a nivel urbano y arquitectónico, en *Estado, ethos social y política de vivienda*. En “El retorno del nativo” (1981), por su parte, Donoso percibe desalentado el silencio de “lugares ahora usurpados o destruidos o anulados” (*Artículos* 206). Atribuye esta degradación a “actitudes estéticas que en manos de Chapuceros toman la forma de lo que Neruda hubiera calificado de *modernette*” (*Artículos* 210). En “Nostalgia del café” (1987) Donoso celebra que “el corazón mismo de la ciudad y la vida urbana” (*Artículos* 165) latían al unísono con las conversaciones en los cafés santiaguinos que solía frecuentar. “Neruda”, recuerda, “se reía de mi afición a lo que él llamaba mi ‘turismo literario’, cosa que los vitalistas de su generación execraban” (*Artículos* 165).

3 Esta arquitectura, de acuerdo con Mario Ferrada Aguilar, se produce en un contexto de “modernidad en la producción residencial chilena, entre fines del siglo XIX y primera mitad del XX”. Es, en efecto, una “estrategia [que sigue] criterios racionales, orientada bajo políticas públicas que irán asumiendo vocaciones urbanísticas, espaciales-existenciales, higiénicas y arquitectónicas, en un marco de acción transformadora de la realidad nacional” (20).

pensar que había una ciudad Corvi que se había generado en todo el país, con un interés más pragmático, más social. Pero cuando apareció la Corporación de Mejoramiento Urbano sobre remodelaciones que iban a cambiar la textura y hasta la naturaleza de la ciudad, o de una de sus centralidades, me pareció que tenía que entrar en una especie de narrativa, de qué significaba eso. Esas fueron las emociones de la lectura que quiero dejar puestas...

M. A.

Quisiera agregar que el artículo que menciona Alfonso se titula “Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso”. En este sentido, y retomando el acercamiento que nos hace Alfonso, ¿cuál es, a tu juicio, y por los estudios sobre la obra de Donoso, el significado que tiene el espacio? Hablemos en sentido genérico, del espacio que puede ser doméstico, del jardín o de la ciudad. ¿Qué lugar tiene ese espacio en la obra del autor?

A. F.

Empecé a explorar la escritura de José Donoso considerando principalmente sus crónicas urbanas.⁴ Me llama la atención cómo en estas crónicas el autor elabora una crítica sistemática de la vida cotidiana. Rescato lo que Alfonso menciona sobre la lectura de textos que lo motivaron a pensar la construcción de un cotidiano en la ciudad. Pero al mismo tiempo, esta vida cotidiana está fuertemente vinculada con una mirada poética que Donoso arroja sobre la ciudad. Es importante establecer que la misma ciudad de Santiago abre una suerte de canal para que Donoso articule efectivamente su escritura con base en una poética del espacio.

Tú me preguntas, Max, sobre cómo se configura una noción de espacio en la escritura de Donoso. Me parece que para el escritor algo muy relevante son los dispositivos que tienden a “museificar” la ciudad como un punto fijo, transparente y nítido. Donoso intenta dejar en descubierto las opacidades y pliegues que nos remiten a una irresolución, o al momento en que la ciudad se percibe desde un punto de vista más fluido. Varias crónicas articulan esta

4 Esta producción crónica se inserta en el espacio referencial. Un trabajo clave para comprender su configuración es el de Leonidas Morales. Estos géneros, señala el autor, son “clases de discursos por cuya organización y producción de sentido pueden transitar ‘también’ (y no solo por la poesía, la novela o el drama) las grandes peripecias de la historia del sujeto, lo grandes temas de la cultura, e incluso, por qué no, los grandes modelos estéticos” (12).

crítica de la vida cotidiana y de una “oligarquía contemporánea” en la década del ochenta. Para el autor, este período es particularmente crítico porque marca el retorno a su ciudad natal, después de haber vivido casi veinte años en el extranjero, principalmente en España.

Cuando Donoso retorna a Santiago, observa que la ciudad no solamente ha enmudecido, sino que se ha transformado en un espacio “sin alma”. En “El retorno del nativo” (1981), publicado en *Artículos*, Donoso menciona esta imagen potente a lo largo de toda su escritura referida a la ciudad. Tiene la impresión de que Santiago se ha convertido en un ámbito sin alma y sin voz; y eso es bastante decidor. Una construcción que carece de alma y un espacio sin voz sugieren la imagen de una muerte que se articula nuevamente en *La desesperanza*. La trama de esta novela se fundamenta en la muerte de la compañera de Pablo Neruda. Con ocasión de ese evento el personaje principal, Mañungo Vera, viaja a Santiago desde París. Vera es un cantautor de música popular. A través de sus recorridos por la ciudad se describen algunos barrios santiaguinos con un término médico, “caquexia”, que es la delgadez extrema de un moribundo.

En las novelas de Donoso encontramos así articulaciones que sugieren una ciudad que ha perdido su vitalidad, vigor o salud. Como contrapartida, el autor tiene en mente ciudades emblemáticas que disfrutaban de una energía o una disposición a la salud que está a flor de piel. Una es la ciudad de Buenos Aires. Otra ciudad portuaria relevante es Valparaíso. En primer lugar, Donoso destaca que estas ciudades expresan con locuacidad un mito urbano. Y junto con este mito, ellas se articulan en torno a un lenguaje popular, común a todas las clases y grupos sociales. Cuando Donoso regresa a Santiago, observa que le es prácticamente imposible hablar y escribir “en chileno”. Cada vez que intenta escribir con su lenguaje vernáculo, tiene que “entrecomillar” la expresión. Una de las figuraciones que adopta el espacio urbano en su escritura se relaciona también con una crítica de la vida cotidiana, que señala al poder de una oligarquía contemporánea que “museifica” la ciudad. La ciudad deviene, bajo este signo, una construcción bastante moderna o cartesiana, por decirlo así.

A. R.

Otro asunto que me emocionó es la mención que tú haces sobre la “violación de la palabra”. Vivir en Santiago, la capital del país... yo no habría sabido decir esa sensación de que hay una palabra violada en la ciudad... y tal vez más claro ahora, una manera de mirar, de sentir. Bueno, ¿la violaron?, ¿quiénes? Miras

a tu alrededor y no encuentras a nadie que mantenga su palabra... es una cosa terrible. Me emocionó, porque fue como un chispazo ver esa expresión y hacerla coincidir con un sentimiento latente, soterrado, que uno no sabría decir qué pasa.

M. A.

¿Esa expresión es tuya o de Donoso?

A. F.

No, no es mía, es de Donoso. Él escribió no solamente crónicas urbanas, sino también ensayos donde discute, entre otros temas, el problema del poder. En “La libertad y el lirismo” y “La traición de la palabra” el autor explora, a mi entender, las voluntades de poder en la ciudad.⁵ Llama la atención la forma en que, para Alfonso, la “violación de la palabra” evoca una situación acuciante. Para muchos de nosotros y, por qué no decirlo, para la historia contemporánea de Chile, quizás sea [esa traición] la que suscite una violación o adulteración de la palabra. Para Donoso esta violación está fuertemente vinculada a la imposibilidad de jugar en la ciudad. Lamenta no poder intercambiar máscaras. Siente que cuando vuelve a Chile debe ajustarse necesariamente a una identidad que, como la ciudad, deja de ser fluida. Por lo tanto, esta violación de la palabra tiene que ver con ese derecho a jugar y a enmascararse sucesivamente. Donoso piensa que detrás de una máscara hay, efectivamente, otra máscara. Para él es muy importante enmascararse, en este caso en un espacio-tiempo que sería el de su propia ciudad. Pero siente que Santiago, su ciudad natal, le juega en contra, [impidiendo] este intercambio de identidades y juegos que, como él advierte, era posible en el extranjero.

5 El primer ensayo discute, a raíz de la muerte de Enrique Lihn, la condición de las humanidades en Chile. Donoso concluye que el poeta, y la creación poética que encarnó, simbolizaron “el atrevimiento de la sobrevivencia de la actividad humanista que no se financia” (*Artículos* 225). En el segundo, ante la censura dictatorial y una ideología de tergiversación, el autor señala: “Mi única arma para deshacerme del mustio e inmundio rostro que me imponen al siquiera suponer que puedo creer lo que dicen no es la metralleta, claro, ni la primera fila de acción política, sino la palabra y la imagen” (*Diarios* 340). Ambos trabajos se publicaron en 1988.

M. A.

Respecto a la imagen que nos entregas sobre el espacio ciudadano en la obra de Donoso, quisiera que nos expliques si el autor crea una metáfora, o nos muestra una coincidencia entre este estado de ánimo ciudadano y el espacio, como si hubiese una correspondencia entre el ciudadano y su ciudad desalmada y silente. Esto nos interesa mucho porque los ochenta, desde el punto de vista urbano y arquitectónico —no puedo quitarme mi máscara de arquitecto— es un momento de crecimiento, de explosión. Se produce un desarrollo inmobiliario no solo en Santiago, sino en todas las grandes ciudades del país. Por lo tanto, también hay un rol que juega el gremio de los arquitectos; es decir cómo los arquitectos —pasará de otra manera respectivamente en otras profesiones— asimilamos una atmósfera que se instala. Quisiera ver hasta dónde este comentario coincide con lo que tú sabes de la obra de Donoso.

A. F.

Voy a tratar de responder esa pregunta, Max, a través de un escrito muy conectado con la arquitectura. Es una crónica de Donoso titulada “Voz e inventario” (1983). Surge a partir de la lectura de *Inventario de una arquitectura anónima* (1982), de los arquitectos Cristián Bossa y Hernán Duval.⁶ A Donoso este trabajo le parece muy interesante porque destaca momentos de la historia de la arquitectura chilena en los que esta no habría dejado huellas, [identificándose] con un anonimato. A Donoso le llaman la atención las arquitecturas y espacios que no dejan firmas, quizá pensando en la rúbrica del escritor. Aparentemente no dejan entrever una autoría. Comenta, en particular, los barrios tradicionales de Recoleta e Independencia, acentuando méritos arquitectónicos y estéticos. Son barrios realmente bellos. Y se pregunta hasta qué punto esa belleza se debe al hecho de que aún no consolidan una conciencia de sí mismos. Son bellos porque están, de algún modo, todavía sumidos en el anonimato.

Nuevamente salen a la luz barrios emblemáticos en el imaginario arquitectónico y urbano de Donoso. Entre otros, el barrio San Telmo, en Buenos Aires. Le parece ejemplar en el siguiente sentido: además de realizarse importantes

6 Sus autores señalan que el *Inventario* enfatiza “obras de arquitectura de Santiago, que siendo anónimas, ya que pocas de ellas reconocen su paternidad, tienen un valor en sí o como parte de la conformación de la ciudad. Anónimas también en el sentido de que se funden en el contexto urbano sin destacar su singularidad” (ix).

trabajos de restauración, allí se han [impulsado] creaciones que renuevan el espacio. En Santiago, en cambio, los esfuerzos tienen que ver con la restauración. Donoso echa de menos ese ámbito de creación e innovación sobre la ciudad. Reflexiona que cuando los barrios no crean o articulan una conciencia de sí mismos, tampoco logran crear un idioma propio. Cuando eso no pasa, los barrios no sirven más que para inventariarlos. Es decir, se convierten en piezas de museo. Para Donoso, el museo se asocia a una imagen de modernidad; al momento en que, a través de una verdad exclusiva, se esencializan realidades dinámicas y fluidas, como el “espacio urbano”. Estas crónicas revelan una imaginación de la ciudad y, además, el modo en que Donoso comienza a leerla a través de otros lenguajes, como el de la arquitectura.

M. A.

Ahora, en este panorama que empieza a aflorar en la obra de Donoso, ¿en qué obra reconoces una importancia de la presencia que le otorga el propio escritor a la descripción, o a la caracterización de un espacio, sea este de escala doméstica o urbana, para el desarrollo de la trama?

A. F.

Mira, esa pregunta quizás encuentre una respuesta que es un reflejo. Donoso escribe un ensayo que se llama precisamente “El espacio literario” (1986), donde problematiza la manera en que la ciudad entra narrativamente en la escritura.⁷ Yo utilizo bastante este trabajo para reflexionar cómo [el autor] imagina la ciudad. Y tengo que admitir que Donoso lo escribe pensando en un género particular, la novela. Pero perfectamente las ideas de este ensayo se pueden proyectar, me parece, a la crónica urbana. Para Donoso, por lo tanto —recuerdo aquí las palabras de Alfonso al comienzo de esta conversación— el espacio literario es aquel donde medra la emoción del escritor; es un espacio constituido principalmente a través de la subjetividad emotiva de quien lo crea a través de la escritura.

7 Las ciudades construidas con palabras ofrecen “visiones parciales, subjetivas del que las crea, pero que actúan como metáforas potentes, el verdadero corazón de la novela” (*Artículos* 115). Interesa observar que Donoso no imagina síntesis o resolución, sino un espacio poroso donde los sentidos de la ciudad y del sujeto se exceden a sí mismos. Sobre este desborde del sentido, o metaforización, ver Ricoeur.

A. R.

Hay una palabra de un señor Bajtín, la cronotopía... sería una cronotopía emocional, afectiva...

A. F.

Exactamente. Y además te das cuenta de que no solo el escritor crea el espacio, sino que es el espacio el que paulatinamente va creando la imagen de un escritor. Por eso, acentúo que los paisajes urbanos surgen de la mirada del cronista, y también la forma en que estos paisajes van construyendo aquella mirada. Para mí es importante observar el momento en que el sujeto logra subjetivarse a través de sus encuentros con el espacio urbano. Entonces, eso que mencionabas tú, Alfonso, es muy cierto. Por otro lado, Donoso concibe este espacio no exclusivamente en términos de un cronotopo. Para Bajtín el cronotopo está vinculado a un modo de construir la novela; Donoso se sale un poco de este ámbito y comprende el espacio literario como uno en el que medra la emoción o subjetividad del propio autor.⁸

M. A.

En la investigación que tú has realizado este último tiempo, de una manera más explícita indagas la visión que aparece en la obra de Donoso de este Santiago de los ochenta, en particular. Y se introduce con fuerza el concepto de paisaje. Me gustaría que nos explicaras de qué manera interviene este concepto y qué significado alcanza en la obra del escritor.

A. F.

Bueno, el paisaje surge formalmente a través de un proyecto de investigación apoyado por Fondecyt. Cuando planteaba algunos objetos de estudio para este proyecto, me pareció pertinente observar cómo la escritura de Donoso enuncia una forma paisajística. Comencé a preguntarme cuál es la figuración de este espacio literario, pero en un contexto urbano. Y llegué a una conclusión tentativa, que seguramente se irá ampliando y modificando con el tiempo. Tengo la impresión de que ese espacio urbano adquiere una figuración en la escritura

8 Bajtín discute el cronotopo en *Teoría y estética de la novela*, acentuando la intersección de relaciones espacio-temporales “asimiladas artísticamente a la literatura” (238). El espacio literario donosiano, por su parte, promueve la alteración de los repertorios urbanos, creando ciudades que “son más emocionantes que las ciudades de piedra, historia y barro de la realidad, y a veces más eternas” (Donoso, *Artículos* 116). Pese a sus rasgos distintivos, prevalece en ambos casos una poética de transformación de los referentes.

arraigada al concepto de paisaje. Para eso he seguido la línea de investigadores contemporáneos que abordan el paisaje no como una estructura, sino como un elemento fluido y dinámico.⁹ El paisaje va construyendo subjetividades, y sobre ese punto estoy en una suerte de problema, vinculado con lo siguiente: me pregunto hasta dónde es pertinente hablar no solo del surgimiento de paisajes en la escritura de Donoso, sino también de un pensamiento paisajista. Es decir, de una mirada hacia el entorno y la realidad orientada principalmente por la metáfora y la imagen del paisaje. Una mirada que construye el entorno, la ciudad y las subjetividades urbanas a partir de un registro que no es unívoco o singular.

Dentro de esa línea, Donoso confiere importancia a un elemento del paisaje, el jardín, entendido en sentido amplio como plaza pública, parque, lugar de recreación. El jardín advierte cómo se deslizan los dispositivos del poder en la ciudad. Pienso en *La desesperanza* y *El jardín de al lado*, [novelas donde] el jardín es ambivalente. Por un lado, podría leerse como espacio de los estrategas que planifican la ciudad. A través del jardín, esa oligarquía intentará imponer una pedagogía, una norma para observar la ciudad. Pero las subjetividades urbanas que habitan la escritura de Donoso dan un fuerte testimonio de cómo revertir esa imagen del jardín a favor de ciudadanos comunes y corrientes. El jardín se convierte así en un contradispositivo que permite juegos y tácticas, nuevos ensamblajes que dejan en tela de juicio las cartografías oficiales que inciden en el imaginario de la ciudad de Santiago.¹⁰

9 Desde el iluminismo la representación del paisaje acentuó el arbitrio cognoscente del observador. En esas obras la naturaleza se subordina a técnicas afines con una visión cartesiana del mundo. Así como la novela y el retrato celebraron una consciencia individual —pienso en *The Rise of the Novel* (1957) de Ian Watt y *El nacimiento del individuo en el arte* (2006) de Tzvetan Todorov—, los paisajes crearon la ilusión de una gobernabilidad del entorno. La separación efectiva entre hombre y naturaleza, ahora en el plano del arte, ya estaba en marcha. Por el contrario, enfoques contemporáneos del paisaje encarecen reciprocidades entre el sujeto y el espacio: la subjetividad y las experiencias fenoménicas se convierten en ejes de la construcción paisajista del entorno. Algunos críticos que siguen este pensamiento, desde disciplinas como la historia del arte y la geografía, son Jean-Marc Besse, Marta Llorente, Javier Maderuelo y Alain Roger. Besse, por ejemplo, conjetura que si “el paisaje corresponde a nuestra implicación en el mundo, eso quiere decir que no está lejos de nosotros, en el horizonte, sino que estamos en contacto con él, nos envuelve” (“El espacio” 5). Los paisajes emergentes, a su vez, alteran al sujeto, desnaturalizando el pacto que este mantiene consigo mismo y sus espacios de habitación cotidiana. Un artículo de mi autoría que destaca miradas contemporáneas al paisaje y el descentramiento de la subjetividad es “El paisaje como cuerpo vivido en las crónicas de José Donoso”.

10 Al respecto, Lucía Guerra indica que las ciudades sugieren “una densa urdiembre de la diseminación, término usado aquí en un sentido derridiano, un espacio en el cual el proceso de significación es siempre plural y heterogéneo” (25). Esta pluralidad se entrelaza con “un

M. A.

Resulta ser, oyéndote, un tema complejo. Y eso nos muestra la complejidad que tiene la creación literaria, porque aquí solamente estamos comentando aspectos de la obra de Donoso a partir de un solo concepto. Podríamos hacer estudios de las múltiples categorías que concurren en el desarrollo de una obra, y esto se transformaría en un pozo sin fondo. Eso es maravilloso, pero también produce vértigo. Podemos crear un vínculo entre el lector de literatura con la conciencia que esta le ayuda a tener justamente de su ciudad, de su espacio, o de estos términos que tú empleas de paisaje y jardín.¹¹ Me gustaría que nos comentaras una idea que tratamos los arquitectos que es el habitar, y que nos remite inmediatamente a un sujeto, a la persona que habita. En una obra literaria donde hay personajes, estamos desde luego en presencia de habitantes. ¿De qué manera Donoso aborda la relación del sujeto, que es el protagonista de su obra, con su entorno inmediato? Sea este de escala doméstica, o del barrio o la ciudad.

A. F.

Los personajes de Donoso tienen una doble forma de constituirse en habitantes. Por un lado, habitan un espacio *intra-muros*, que sería el de la casa. Para Donoso, este es un espacio primordial desde el cual es posible incursionar en los espacios *extra-muros* que, como tú señalas, serían el barrio o la ciudad. Hay dos cuentos de Donoso particularmente interesantes a este respecto. “China” (1954) se inicia al amparo de la casa, y a partir de allí la exploración de la ciudad en una calle transitada y comercial que uno de los hermanos asocia con China. Ese sería un relato temprano del modo en que la habitación de la ciudad se genera desde la casa, afín con las ideas de Humberto Giannini en *La reflexión cotidiana*, por ejemplo.¹² “Una señora” es la historia de un joven obsesionado por

Yo que se distancia de los significados oficiales” (24). Ahora bien, esta forma de habitar se efectúa, me parece, en un juego táctico a través del cual abandonamos las habitaciones que, discursiva e ideológicamente, nos ofrece la ciudad.

11 Aguirre establece un vínculo análogo entre el habitante y el sentido histórico de las obras que lo rodean, no solo literarias, sino también arquitectónicas y urbanas. “La historicidad de la obra es la encarnación de la experiencia”, sostiene, “experiencia del habitante acendrada en usos y costumbres; experiencia del oficio del arquitecto en un saber hacer” (8).

12 Esta obra plantea un método reflexivo en “la trayectoria de la ruta habitual de nuestro prójimo: lo que constituye justamente *la rutina* de su ser cotidiano. Así, contra la actividad tradicionalmente solitaria del filósofo, la nuestra se iniciaba [...] como *una actividad callejera*” (223). *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) y, más recientemente, *Pasear*,

una señora de clase media que no es ni bonita ni fea, ni vieja ni joven. Pero aun así, lo que le atrae es el sentido de conexión que siente con esa mujer. La ve en trámites domésticos, comprando en el almacén, pagando cuentas, subiéndose a un tranvía. Es en la intimidad de su casa, y particularmente en su habitación, donde conjetura respecto a la existencia de esta señora. Se produce un efecto que tiene que ver con el modo en que quizá ficcionalizamos la existencia del otro en este proceso de habitar la ciudad.

Creo que hoy es primera vez que camino por la calle Lord Cochrane. El habitar la ciudad, entonces, se conecta con las figuraciones que uno se hace de los nombres de las calles, de los recintos. Imaginaba una calle bastante tradicional, quizás en su momento lo fue. Llama la atención la proliferación de edificios que hay aquí, y tan altos. Yo venía con el bolso y esperaba encontrar una placita, algo a escala pequeña, un remanso para ordenar mis libros antes de llegar a la radio. Curiosamente, lo hice a la entrada de un edificio donde había unos escaños. Bueno, esta brevísima historia da cuenta de que los nombres de las calles y ciudades, las toponimias, nos introducen en una ficción, particularmente cuando no las conocemos. Para José Donoso habitar la ciudad [implica] ser consciente afectivamente de lo que significa habitar el espacio más próximo, la casa.¹³ En este sentido, la casa —ni siquiera el hogar, sino el concepto de casa— es particularmente relevante. Es a través de este espacio que comienza la excursión hacia el barrio, la calle próxima. Y resulta interesante notar que para Donoso habitar no es necesariamente colonizar un espacio con prácticas cotidianas, sino que implica ficcionalizar, comenzar a leer esos espacios bajo el signo de la literatura. Es decir, transformarlos en un “espacio literario”.

detenerse (2016), ambos de Francesco Careri, asumen desde el ámbito de la arquitectura una postura peripatética afin. El “ser domiciliado” (Giannini 32) es uno que ya se ha expuesto a la intemperie de la calle. De allí surgen percepciones insólitas, como las que se insinúan en crónicas cuyo soporte de enunciación es, justamente, el recorrido por la ciudad. Destaco “Tener y no tener” (1980), “El retorno del nativo” (1981), “Nostalgia del café” (1987) y “La plaza” (1989) en *Artículos de incierta necesidad*, y “Los barrios bajos de Santiago” (1982), “Ayer y hoy de la cultura en Chile” (1983) y “El regreso” (1983) en *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*.

13 A propósito de las novelas de Donoso, Sebastián Schoennenbeck propone que el autor “nos presenta entonces una casa que tarde o temprano es alterada, es decir, lo *otro* transforma y sustituye al habitante original y con ello su *ethos*” (54).

A. R.

En tu artículo usas las categorías de lo transitivo y lo intransitivo. ¿Podrías explicarlas un poco más?

A. F.

En *La revolución urbana*, Henri Lefebvre dedica parte de un capítulo a lo que podríamos llamar un “dispositivo” que nos dispone a habitar la ciudad de un modo específico. Bueno, este dispositivo es la calle, [entendida] como espacio de transitividad. Es decir, la transitamos y nos lleva a un destino deseado: una plaza, un monumento, al hogar o al lugar de trabajo. Otros autores ven en la calle un espacio intransitivo que adquiere valor no solo por producir una conectividad con otros espacios, sino por ser en sí mismo variado y complejo. Es un espacio que los habitantes reformulan constantemente con nuevos recorridos y significaciones.¹⁴

M. A.

Me quedé haciendo una relación cuando hablábamos del habitar, en especial sobre los espacios intra y extramuros, y tal vez entrando en un terreno ajeno que tiene que ver con el vivir interior y exterior. Un habitante está en un lugar, hacia afuera. En este momento, por ejemplo, al estar conversando aquí estamos hacia afuera, pero en nosotros está ocurriendo un interior. También hay espacios que, entonces, se superponen; el espacio técnico del arquitecto con el espacio, podríamos llamarlo, anímico o psicológico del habitante. Y esto ocurre mucho en la literatura, no sé si es el caso de Donoso, cuando el escritor establece nexos entre la historia que narra con la percepción que ha tenido ese sujeto en un determinado lugar. Se produce una simbiosis o, al menos, un tránsito de ida y vuelta entre ese exterior y ese interior. Esto pasa cuando los lugares quedan marcados en nosotros por las experiencias vividas en ellos. Creo que tal vez ese es el mejor ejemplo de lo que ocurre cuando asociamos en nuestra memoria un lugar con una determinada experiencia. Y es muy posible que cuando estemos en un espacio similar a esa experiencia, esta se reviva, se evoque o se recuerde.

14 Esta alteración de las disposiciones urbanas forma parte de lo que De Certeau llama “tácticas”: escamoteos y artes de hacer que tensionan el dominio estratégico. Sobre este punto, el autor estima que “habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por tanto, una labor de rehabilitación. Hay que despertar a las historias que duermen en las calles y que yacen a veces en un simple nombre, replegadas en ese dedal como las sedas del hada” (145).

A. R.

Son topofilias...

M. A.

Y toponimias...

A. F.

Y topo-afectividades, también. Alfonso, tú aludes a Tuan, ¿verdad? Creo que él levanta ese concepto, la topofilia, o las relaciones afectivas con los lugares.¹⁵

A. R.

Pero tenemos incluso otra relación, cuando el lugar parece que lo hubiese retado a uno. Y entonces, claro, uno no quiere pasar por ahí. Una topofobia.

A. F.

Antes, comentamos que Donoso, fiel a su profesión, tiende a literaturizar la realidad. A partir de las topofilias y, como sugiere Alfonso, las topofobias, pienso en otro un artículo donde Donoso reflexiona sobre el impacto de los espacios urbanos. Menciona que, en París, hizo el ejercicio de tomar el metro y bajarse en una estación al azar, sin ningún plan. Cuando salió de la estación, experimentó lo ya vivido, un *déjà vu*. Recuerda que él ya había visto esa calle, aun cuando nunca había estado en ese lugar físicamente; la había visto en un pasaje de una novela francesa.¹⁶ Por lo tanto, es interesante ver esa intersección de lugares, huellas y experiencias. Pero en este caso, Donoso nos ofrece una entrada a la inversa. Es decir, antes de vivir físicamente el espacio, el espacio se ha vivido a través de un encuentro con la lectura. Una de las etimologías de la palabra *lectura* es, precisamente, recorrer un lugar. Incluso antes de entrar en contacto con los espacios urbanos, Donoso enfatiza que ya se ha acumulado

15 Enfoques geográficos contemporáneos ofrecen una problematización crítica del espacio al entrelazar elementos perceptuales, hermenéuticos y fenomenológicos. Un trabajo precursor es el de Eric Dardel. Igualmente representativos de este giro epistémico en la geografía son los de Yi-Fu Tuan y Edward W. Soja. Desde la filosofía, destaco el trabajo de Jeff Malpas.

16 Me refiero a la crónica “Aquí estuvieron” (1983). Donoso concluye el recuerdo de esta experiencia señalando: “Miré el letrero con el nombre de la calle que era donde vivía Mathilde de la Mole en *Le rouge et le noir*. Stendhal no describe esa calle [...], pero fue tan poderosa la forma en que se proyectó en mi imaginación, que sin haberla visto la reconocí. Estas emociones no son impuras, sino compuestas, ya que los escritores y todos los artistas son creadores de ‘espacios literarios’ y nos enseñan a verlos” (*Artículos* 109).

en su interior una experiencia de la lectura y la literatura . Así, el autor vuelve a ver lo que ya ha leído. En ese sentido, el referente llega mucho después de la expresión abstracta o, si tú quieres, simbólica de la literatura.

A. R.

Es como un encuentro con alguien conocido, pero que no se había tenido la oportunidad de tener presente.

M. A.

Bueno, se nos ha ido el tiempo. Ha sido una conversación gratísima que nos ha permitido, justamente, introducir un tema: la relación entre la literatura, la arquitectura, el espacio y el habitante. Esperamos que este sea el inicio de otras oportunidades para seguir profundizando estos temas. No queda nada más por decir de mi parte. A ustedes, auditores, los esperamos el próximo martes, muchísimas gracias.

A. F.

Por mi parte, agradezco la invitación de Max y Alfonso a esta conversación en la que se entrecruzan temas relevantes. Donoso piensa que si la literatura o la escritura tienen una misión, esa sería plantear preguntas, no respuestas. En esta conversación surgieron preguntas interesantes, y es bueno que queden, incluso, sin resolver, como un umbral hacia otras derivas de discusión.

Reflexiones finales

A través de esta conversación transitamos por una serie de temas relevantes en la escritura de Donoso, en particular en sus crónicas urbanas. Estos temas tienen que ver, en principio, con la ciudad de Santiago de Chile y sus paisajes que, en variedad de registros, permiten al autor reflexionar sobre la experiencia de su retorno al país a inicios de los ochenta, la estratificación de las prácticas culturales y, sobre todo, la condición literaria de Santiago. Se pregunta el autor si la ciudad ha sido capaz de crear un mito y una música urbana que se antepongan al silencio homogéneo que la caracteriza. Santiago se ha convertido en una capital “sin alma y sin voz” que, a diferencia de los puertos de Buenos Aires o Valparaíso, recuerda el predecible e inapelable orden de los inventarios.

Por lo mismo, y con insistencia, Donoso llama nuestra atención al “espacio literario” y a la emergencia del paisaje, tácticas que narran la ciudad desde la expresividad y emoción del autor.

El espacio literario es terreno fértil para la divagación imaginativa e insta a habitar la ciudad no ya desde las lógicas institucionales, o las hegemonías totalitarias, sino desde el despliegue de una subjetividad creadora que convierte los referentes urbanos en materia expresiva. En este sentido, Donoso es consciente de sus prerrogativas de escritor y sus dos principales argumentos: una poética de transformación y una estética que apela a la visualidad, sonoridad y textura de los paisajes que circulan en sus crónicas. Ahora bien, es importante enfatizar que estos paisajes no son meras transcripciones de una realidad externa a la escritura, sino que se constituyen fenoménicamente en ella. Al leer los trabajos de Donoso confirmamos que una de las principales circunstancias de enunciación es el impacto que produce su ciudad natal. Santiago adopta así una fisonomía poética que se distancia de los espacios sensibles, acentuando su tesitura literaria por medio de la construcción de paisajes visibles y acústicos. No solo eso. También advertimos que la escritura misma se convierte en un tejido paisajístico que altera la ciudad y la subjetividad de Donoso.

En la introducción sugerimos la figura de la *conversatio* como una interrogación mutua entre los saberes que convergen en las crónicas de Donoso, y las signaturas que los expresan: espacios, habitaciones, paisajes. Desde este punto de vista, es posible imaginar al escritor como habitante de un espacio discursivo que se despliega en interfaz; un espacio que se torna legible a través de su desplazamiento en contacto, y fricción, con otras disciplinas, como la arquitectura, y con otras figuraciones literarias, como los imaginarios y las novelas del autor. En esta perspectiva, la escritura donosiana insta paisajes emergentes que, encontrando asidero en los hitos urbanos y ciudadanos de Santiago, se desprenden de dicha referencialidad para habitar la subjetividad del cronista.

Por lo tanto, la triangulación espacial, habitacional y paisajista se encuentra, por decirlo de algún modo, en constante ensamblaje en virtud de una poética de transformación. Los comentarios de Donoso sobre arquitectura tradicional en “Voz e inventario” (1983), por ejemplo, o paisajismo en “Algo sobre jardines” (1981), no buscan redundar en los lenguajes propios de dichas disciplinas, sino, más bien, y, ante todo, metaforizar: abrir un espacio literario donde el vigor del concepto cede a la opacidad de la imagen. Finalmente, si en su genealogía el arquitecto es quien principia y dirige una obra, ¿podríamos, entonces, a partir

de esta *conversatio*, imaginar la escritura de Donoso como una arquitectura? Creemos que sí. Percibimos, por tanto, una deriva cuyas proyecciones bien pueden verificarse en otras instancias de exploración.

Obras citadas

- Aguirre, Max. “La historicidad de la arquitectura.” *Arteoficio*, núm. 8, 2007, págs. 7-10.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Traducido por María Jolas, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Besse, Jean-Marc. “El espacio del paisaje.” *III Jornadas del Doctorado en Geografía. Memoria académica*. 29 y 30 de septiembre, 2010, págs. 1-12.
- . *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Editado por Federico López Silvestre y traducido por Marga Neira, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- Boza, Cristián, y Hernán Duval. *Inventario de una arquitectura anónima*. Santiago, Lord Cochrane, 1982.
- Careri, Francesco. *Pasear, detenerse*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016
- . *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Dardel, Eric. *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Editado por Joan Nogué, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar*. Editado y presentado por Luce Giard y traducido por Alejandro Pescador, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Editado por Cecilia García Huidobro, Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1997.
- . *La desesperanza*. Barcelona, Seix Barral, 1986.
- . *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Editado por Patricia Rubio, Santiago de Chile, RIL, 2009.
- Ferrada Aguilar, Andrés. “Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso.” *Revista Chilena de Literatura*, núm. 87, 2014, págs. 115-138.
- . “El paisaje como cuerpo vivido en las crónicas de José Donoso.” *Revista Chilena de Literatura*, núm. 96, 2017, págs. 163-185.
- Ferrada Aguilar, Mario. “La modernidad y el valor patrimonial de la cultura habitacional colectiva en Chile.” *Estado y vivienda colectiva en Chile. Memoria de un proceso interrumpido*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2013, págs. 19-24.

- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile, Universitaria, 2004.
- Guerra, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.
- Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Traducido por Juanmari Madariaga, Madrid, Akal, 2012.
- Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar". *Conferencias y artículos*. Traducido por Eustaquio Barjal, Barcelona, Serbal, 2001, págs. 119-122.
- Lefebvre, Henri. *La revolución urbana*. Traducido por Mario Nolla, Madrid, Alianza, 1980.
- Llorente, Marta. "La ciudad representada: espacio habitado y literatura urbana". *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*. Madrid, Abada, 2014, págs. 171-211.
- Maderuelo, Javier. "El paisaje urbano". *Estudios Geográficos*. Vol. 71, núm. 269, 2010, págs. 575-600.
- Malpas, Jeff. *Place and experience. A Philosophical Topography*. Cambridge, Cambridge UP, 1999.
- Mijail, Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.
- Neruda, Pablo. *Estravagario*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- Nogué, Joan. "El paisaje como constructo social". *La construcción social del paisaje*. Editado por Joan Nogué, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Raposo, Alfonso. *Estado, ethos social y política de vivienda. Arquitectura habitacional pública e ideología en el Chile republicano del siglo XX*. Santiago de Chile, RIL, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducido por Graciela Monges, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Roger, Alan. *Breve tratado del paisaje*. Editado por Javier Maderuelo y traducido por Maysi Veuthey, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Schoennenbeck, Sebastián. "Sobre casas, ventanas y miradas: Una cita con José Donoso y Henry James". *Acta Literaria*. núm. 41, 2010, págs. 53-68.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Tuan, Yi-Fu. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Traducido por Flor Durán de Zapata, Barcelona, Melusina, 2007.

Sobre el entrevistado

Andrés Ferrada Aguilar es doctor en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. También es profesor de literaturas en lengua inglesa y literatura comparada en la Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Su línea de investigación indaga la representación de ciudades, paisajes y subjetividades urbanas en géneros narrativos y referenciales, con énfasis en la forma en que el espacio literario redice dichas representaciones. En el contexto del Proyecto Fondecyt n°. 11150158, del Gobierno de Chile, explora las variantes estéticas de paisajes especulares y acústicos en la escritura de José Donoso. Algunos resultados de esta investigación se han publicado en *Revista Chilena de Literatura*, *Anales de Literatura Chilena*, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, *Aisthesis* y *Acta Literaria*.

Sobre los entrevistadores

Max Aguirre González es arquitecto de la Universidad de Chile, y doctor en Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. También es profesor asociado del Instituto de Historia y Patrimonio, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y profesor asociado de la Escuela de Arquitectura, de la Universidad Finis Terrae, Chile. Investigador en historia y teoría de la arquitectura del siglo xx, especializado en Chile y América Latina.

Alfonso Raposo Moyano es arquitecto de la Universidad de Chile y magíster en Arquitectura y Diseño Contemporáneo de la Universidad Central, Chile. Realizó estudios en el programa de maestría de Ciencias Sociales Avanzadas, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Es director del Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje y, por varios años, dirigió la *Revista de Diseño Urbano y Paisaje*. También es profesor en la carrera de Arquitectura y en el Magíster en Arquitectura y Diseño Contemporáneo de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Universidad Central. Así mismo, es autor y coautor de los libros *Estado*, *Ethos social y política de vivienda y Espacio urbano e ideología*. El paradigma de la Corporación de la Vivienda en la arquitectura habitacional chilena. En el 2010, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile le otorgó la medalla Claude F. Brunet de Baines en reconocimiento a su trayectoria docente y su aporte al país.

Sobre la entrevista

Este documento, elaborado por el entrevistado, se enmarca dentro del proyecto “Las crónicas de José Donoso y la enunciación de Santiago a través del paisaje urbano”, apoyado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, del cual soy investigador responsable. Proyecto Fondecyt de Iniciación n°. 11150158 (2015-2017).



Reseñas

Padilla Chasing, Iván Vicente. *Sin remedio: una novela sobre la indiferencia y el escapismo de los colombianos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2019, 242 págs.

Sin remedio (1984), de Antonio Caballero, es una de las novelas que marcan un punto de inflexión en el panorama literario colombiano, no solo en la época del post-*Boom*, sino en el siglo xx en general. A través de la visión de un personaje principal, Ignacio Escobar, capaz de captar los profundos males que lo aquejan a sí mismo y los que aquejan a sus congéneres, Caballero realiza una evaluación estética de la situación colombiana después del Frente Nacional. Esta es, por lo menos, la premisa fundamental de la que parte el profesor Iván Padilla en el libro objeto de esta reseña. Esta afirmación, por supuesto, se complementa con tres ideas que van a ser cruciales a lo largo del texto, a saber: *Sin remedio* como una novela que dialoga con una tradición particular de la literatura occidental, la cómico-satírica; Ignacio Escobar como un personaje abúlico y las implicaciones narrativas y axiológicas que esto conlleva; y el contexto sociocultural en el que se ve inscrita *Sin remedio*.

El libro del profesor Padilla parte de una necesidad esencial respecto a *Sin remedio*: el hecho de que, en el campo literario colombiano, esta novela no haya sido objeto de un análisis crítico que se enfoque específicamente en la obra como un producto artístico y cultural. Esto ha derivado en aproximaciones que, a menudo, no abordan la obra como un todo y descuidan aspectos importantes de la propuesta estética de Caballero. Partiendo de este hecho, Padilla configura un texto que pretende abordar diferentes problemas esenciales a la hora de acercarse a *Sin remedio*.

El texto tiene una estructura clara que acerca al lector al análisis crítico. Para esto se utiliza un lenguaje sencillo y una organización coherente y didáctica que le permite al lector seguir las ideas fácilmente. Este análisis aspira a “convertirse en una guía, ya sea para el lector desprevenido, como para aquel que se dedica a los estudios literarios” (225), a través de tres problemas que el profesor expone de la siguiente manera: “el tipo de novela, el tipo de personaje y los problemas principales tratados en la trama novelesca” (225). Esto da lugar a tres partes tituladas “*Sin remedio* y la tradición cómico-satírica: continuidad y rupturas”, “Ignacio Escobar o el escobarismo: un mal auténticamente colombiano” y

“¿Qué no tiene remedio en *Sin remedio*?” respectivamente. Cada apartado contiene, a su vez, subtítulos que buscan desmenuzar las diferentes aristas desde las cuales se puede abordar el análisis. Estos dan cuenta, sin duda, de que la aspiración del texto de convertirse en una guía se cumple. Cada apartado, de manera concisa, nos introduce en un problema específico de la propuesta estética de Caballero en *Sin remedio* y ofrece una doble perspectiva de lectura: por un lado, su construcción permite que cada parte se lea como una unidad de sentido cerrada en sí misma, es decir, con una idea que tiene una presentación, un desarrollo y una conclusión específicas pero que, por otro lado, constantemente tiende puentes con otros aspectos de la novela que se desarrollarán en otros momentos de la reflexión, invitando así al lector a apreciar las diferentes partes que componen el libro.

A esta doble perspectiva de lectura se suma otro elemento que resulta fundamental para acercarse a este texto, independientemente de si es un lector desprevenido o uno profesional, como dijo el autor: la presencia constante del texto fuente. Es común encontrar textos en el panorama de la crítica colombiana que, de manera constante, relegan el texto primario a un segundo plano, como si se sobreentendieran todos los aspectos que hacen parte de él. Y, si bien, una de las premisas esenciales de un análisis crítico es la lectura previa del texto (o los textos) sobre el que versa el análisis, introducir el libro dentro del cuerpo de la crítica ayuda a la discusión. Este es, sin duda, uno de los méritos del ensayo. Es evidente que el presupuesto metodológico principal es el análisis textual proveniente de la sociocrítica que busca descubrir las relaciones que se establecen entre las estructuras textuales y las estructuras sociales. Gracias a las constantes referencias, citas y puestas en perspectiva de la novela, sin caer en el resumen, Padilla logra que los lectores de su análisis tengan la sensación de una segunda lectura, una lectura acompañada.

Para entrar en el cuerpo del análisis es necesario tener en mente las tres ideas previamente mencionadas y, a su vez, la gran afirmación de la visión individual de Ignacio Escobar como un elemento configurador del sentido global de *Sin remedio*, pues este, en mi opinión, es el mayor acierto del autor a la hora de evaluar estéticamente la obra de Caballero. Esta idea, sin embargo, no es extraña a los análisis previos de Padilla, pues se inserta en una categoría que ha venido trabajando en varios de sus escritos anteriores, la de *novela fenoménica*. Este tipo de novela, según él, evalúa la realidad y

fenómenos socioculturales específicos a través de una mirada profundamente fenomenológica de alguno de sus personajes.

El ensayo comienza analizando el tipo de novela que propone Caballero en *Sin remedio*. Para acercarse a este problema, el autor sugiere dos caminos posibles: el primero consiste en establecer las rupturas que produce esta novela con la tradición literaria que le precede en Colombia y en Latinoamérica, es decir, el fenómeno conocido como el *Boom* y, más específicamente, Gabriel García Márquez como máxima figura de un movimiento estético particular. Para llevar a cabo este objetivo, Padilla se confronta con parte de la crítica que ha visto en *Sin remedio* una “novela de aprendizaje”, una “novela de artista”, una “novela urbana” o una “novela existencialista”, a pesar de que estas categorías estén profundamente alejadas del verdadero propósito de Caballero. El segundo camino es establecer, precisamente, los diálogos que sí entabla la novela con la tradición que le precede y, desde ahí, tender un puente con la tradición cómico-satírica encarnada en autores como Cervantes y Rabelais.

En este apartado, Padilla alcanza una de las ideas que mejor funcionan dentro de su análisis y que, a su vez, desafían gran parte de la crítica con la que el mismo autor discute a lo largo de su texto. Padilla afirma que la forma y los recursos narrativos de los que dispone Caballero en su novela no son, evidentemente, experimentales ni arriesgados. Caballero se acoge a una linealidad en la narración que rompe con la experimentación formal propia del período estético y literario que le precede. A su vez, Caballero decide no darle un tratamiento mítico a la historia ni al momento sociocultural de su novela, lo que resulta, también, en otra ruptura. A partir de esto, Padilla es capaz de asegurar que la innovación de *Sin remedio* no responde a un orden formal de experimentación, de fragmentación en el discurso o de tratamiento mítico-mágico de la realidad, sino que se encuentra en el compromiso de Caballero con la verdad del contexto en el que se encuentra inmerso y en el que construye a Ignacio Escobar, su personaje principal. De esta manera, Padilla reacciona ante la crítica que ha visto *Sin remedio* como una novela sin mayor atractivo y desligada de su momento, pues como afirma el mismo autor: “[e]l hecho de que Caballero no adhiera a las fórmulas narrativas del *Boom* o el realismo mágico no quiere decir que, en calidad de novelista, no participe de los intereses y problemas que confrontan los novelistas colombianos [...]” (43).

El análisis continúa en el segundo apartado, dedicado al tipo de personaje que configura Caballero en Ignacio Escobar. De manera análoga al diálogo construido en la primera parte, aquí también se plantea una revisión de los grandes epígonos literarios que, en este caso, comparten el rasgo constitutivo primordial de Ignacio Escobar como personaje: la abulia. Este diálogo, puesto en perspectiva con el construido previamente acerca de la tradición cómico-satírica, supone para el lector uno de los primeros choques en cuanto al sentido y el tono de la obra, elemento que, poco a poco, va a ir descubriendo la esencia literaria de *Sin remedio*. Si en el primer diálogo la novela se enmarca en una tradición cómica, de subversión del orden establecido y con una intención clara de hacer reír al lector (pero no por ello de tratar temas banales o superficiales), en el segundo diálogo nos vemos abocados a una serie de personajes abúlicos que brindan una imagen profundamente desesperanzadora en su narración y que, en el caso de Ignacio Escobar, resulta siendo una postura axiológica frente a una realidad que lo sobrepasa y de la que simplemente desea desentenderse, anularse.

Esta postura de Ignacio Escobar, por supuesto, reviste una seriedad profunda y con un alto grado de oscuridad frente al porvenir, si es que en realidad existe alguno. De hecho, Padilla, identificando el sentir de Caballero a través de la visión del mundo de Ignacio Escobar, lanza una serie de preguntas que corresponden a la abulia de este personaje pero que, en realidad, interpelan a todos los lectores, tanto a los de la novela de Caballero como a los lectores de este análisis crítico. Pregunta el autor:

¿Cómo vivir en un país como Colombia? ¿Cómo alcanzar el Ser en un Estado anómico que no les garantiza a sus ciudadanos la posibilidad de desarrollar sus capacidades? ¿Cómo vivir en un país en el que no cambia nada, injusto, inicuo? ¿Cómo cambiar un país en el que sus ciudadanos carecen de voluntad? (98)

Estas preguntas, que calan como agujas y tienen un perturbador sentido actual, a pesar de haber sido escritas hace más de tres décadas, resumen no solo los cuestionamientos que dan lugar a *Sin remedio* sino, prácticamente, toda la carrera de Caballero como escritor, periodista y caricaturista.

Las preguntas, a su vez, dan paso al último apartado del análisis: los problemas alrededor de los cuales se configura la novela. Aquí el diálogo,

herramienta fundamental de la crítica de Padilla, no gira alrededor de la tradición literaria precedente a *Sin remedio*, sino que se enfoca en los problemas socioculturales que atraviesan la obra y dotan de sentido su ubicación cronotópica, es decir, el contexto de Bogotá y de Colombia en 1974, en la víspera de las elecciones presidenciales que cierran el período conocido como el Frente Nacional y sus implicaciones en la novela. Padilla logra en este apartado, a mi parecer, el acierto más grande de todo su análisis: explicar el contexto y situar a sus lectores en un momento histórico determinado sin extenderse en una exposición histórica pormenorizada y que se aleje del texto primario, pues la explicación de los cuatro problemas que plantea la hace siempre partiendo de la novela. De esta manera, como lectores, vemos el primer problema: las consecuencias del Frente Nacional y de la Guerra Fría en el “gran evento democrático” que a menudo se cita en la novela, o en los amigos revolucionarios de Ignacio Escobar, quienes entran en conflicto con el protagonista por diferencias en su discurso, que carece de referente y que es más una copia que una verdadera ideología. Vemos también el problema de la identidad, o la falta de ella, a través de la presencia del grupo musical Los Auténticos, quienes tienen varias apariciones en la novela, pero sin ser nunca los mismos. La oligarquía colombiana, el tercer problema, no hace falta buscarla de manera minuciosa, pues el mismo Ignacio Escobar resalta frecuentemente a su familia como metonimia de esta clase oligarca y aferrada al poder y su desprecio hacia la misma. Y, por último, la indiferencia del pueblo bogotano, y en últimas colombiano, la vemos representada a través de Ignacio Escobar, su abulia y su desconexión con la realidad que, a medida que avanza tanto la novela como el análisis, se va apoderando del texto y determinando la manera en la que, como lectores, apreciamos el contexto en el que vive el protagonista.

Padilla logra hilar los argumentos que ha puesto en juego durante las dos primeras partes en este tercer y último apartado, de manera que el análisis encuentra una conclusión, más allá de ideas que brinden luces sobre la lectura de *Sin remedio*. Es así como se encuentran dos ideas fundamentales respecto al porqué de las características cómico-satíricas de la novela y a la configuración de la visión de Escobar. El autor afirma que “[a]l presentar bajo el lente del humor la realidad colombiana, no solo se invalida el tono serio y grave de lo denunciado, sino que al mismo tiempo se exhibe su lado indignante, inconcebible, absurdo [...]” (203), lo que da lugar a una

narración capaz de representar y acusar problemas y comportamientos muy serios y graves en la historia colombiana, que corresponden tanto al orden de los hechos como al orden de lo social y lo cultural. De igual manera, presentar la narración fundamentalmente a través de la visión de Escobar, su propia experiencia de Bogotá, de la oligarquía colombiana y, en general, de la realidad, le permite a Caballero abandonar la denuncia periodística, propia de sus otras facetas, y configurar así una obra que atañe más a las preguntas que hábilmente identifica Padilla y menos a los hechos indignantes de uno u otro momento.

Para terminar, el análisis identifica a lo largo de su desarrollo momentos que resultan claves para cualquier futura lectura de *Sin remedio*, pero, sin lugar a duda, uno de los más relevantes es, en palabras del autor, el “logro estético más importante” (148) de Caballero. Este logro es revisar un momento histórico determinado, el del final del Frente Nacional y sus consecuencias para el país, y evaluar todo lo que este fenómeno conlleva para Colombia, no solo a nivel histórico y político, sino a nivel social. Al mismo tiempo que se realiza dicha evaluación, Caballero abandona el tono de la denuncia sociológica o documental, propia de las técnicas realistas más convencionales, para al final configurar una imagen de lo que, para Caballero, significaba Colombia a inicios de la década del ochenta. Y, para seguir en esa línea, el mayor mérito del libro de Padilla es brindar una lectura de *Sin remedio* que es capaz de reconocer sus fortalezas estéticas, su importancia en el campo de la novela colombiana y su inquietante actualidad, al mismo tiempo que deja abiertas muchas preguntas para que los nuevos lectores respondan.

Jorge Ovalle

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2018, 220 págs.

“¿Qué puede salvar al hombre del abismo?” se pregunta Gilles Deleuze en su libro *Francis Bacon: la lógica de la sensación* (1981) al construir una interpretación sobre la obra del pintor. La pregunta, sin embargo, parece ser también uno de los ejes centrales que sostienen y articulan de manera subterránea el libro de Alberto Bejarano, publicado en la Serie Páramo del Instituto Caro y Cuervo, dedicado a la obra del escritor chileno —o mejor, latinoamericano— Roberto Bolaño.

Bejarano es doctor en Filosofía de la Universidad de Paris VIII y docente-investigador en el Instituto Caro y Cuervo en la maestría de Literatura y Cultura. Actualmente dirige la línea de investigación en Literatura Comparada. Es autor de los libros de cuentos *Litchis de Madagascar* (2011) e *Y la jaula se ha vuelto pájaro* (2014). Ha publicado diferentes artículos en revistas indexadas sobre la relación entre literatura y filosofía, así como ejercicios de literatura comparada. Para él, la respuesta a la pregunta formulada por Deleuze tendrá que irse moldeando poco a poco a medida que avanza el libro que aquí se reseña. Sin embargo, ya desde su título hay algo que es totalmente claro: existe la posibilidad de la salvación, la capacidad de construir puentes sobre los abismos.

Según Bejarano, para comprender la manera en que Bolaño crea una obra capaz de construir sobre el vacío es necesario llevar a cabo un proceso de sensibilización que permita rastrear las diversas y complejas facetas polimórficas que el escritor desarrolla a lo largo de su obra. “Así como *El bibliotecario* de Arcimboldo es un conjunto de libros que forman un cuerpo, Bolaño es un lector-escritor, hecho de fragmentos ajenos, que prolonga en cada una de sus obras” (17). Bolaño no es un escritor que hace “simples transposiciones o recreaciones de hechos diversos” (19); por el contrario, es uno que quiebra el estatuto de autor y lo dinamiza a través de la intensificación de sus experiencias de lectura personales concebidas como materia prima de su obra. En este sentido, Bolaño es un escritor que traza una cartografía orientada, no a contar historias exóticas, “sino a experimentar con lenguajes y formas de expresión que pongan a prueba la

categoría misma de literatura” (19). Esta es tan solo una faceta amplia que Bejarano escoge como punto de partida para el despliegue de las múltiples bifurcaciones, tanto de Bolaño como de su obra, porque en él “[t]odo se juega ahora en plural, más que contar hechos se trata de captar el sentido plural de una vida en sus múltiples posibilidades” (196).

Los objetivos del proyecto de Bejarano son bastante concretos: trazar la cartografía singular necesaria para comprender los posibles alcances y confines de la obra de Bolaño, entendida como un “mundo-propio” (19) que establece nuevas formas de lectura y de lector; y hacerlo mediante un análisis que privilegie la relación entre filosofía y no-filosofía como “diálogo y [...] *décalage* (desfase) entre lo expresable y lo inexpressable” (18). Los dispositivos que se despliegan a lo largo del libro para alcanzar estos objetivos tienen la audacia de respetar los procedimientos escriturales que ellos mismos están interpretando. De esta manera, Bejarano prolonga las lecturas de Bolaño y las articula con sus propias lecturas filosófico-literarias para así construir una especie de fresco que no pretende constituir una imagen nítida del autor y su obra, sino que señala los territorios de fuga, las fronteras desdibujadas y las regiones oscuras del cosmos bolañiano.

Los elementos que aglutinan dicho fresco son, al mismo tiempo, los ejes centrales que constituyen las dos partes del libro: en “I. Políticas de la literatura”, por un lado, nos enfrentamos a la idea de una política de la literatura y en “II. Bolaño y la literatura comparada”, por otro, asistimos a un ejercicio comparatista entre la poética múltiple de Bolaño y las poéticas de otros escritores, filósofos y artistas, reflejadas, y por ende prolongadas, dentro de “la gran odisea bolañiana” (47).

En la primera parte del libro, “I. Políticas de la literatura”, debemos entender el aspecto político de la literatura en los términos propuestos por Rancière, es decir, como una resonancia que apunta a comprender el lugar de enunciación desde el cual un escritor “opera en/con lo real” y, por ende, a captar la manera en que “la literatura hace política en tanto que literatura” (20). Esta noción de una política de la literatura también tiene que ver con la experiencia del autor como testigo entre lo expresable y lo inexpressable —una de las otras tantas facetas de Bolaño—; un autor-testigo en los términos de Agamben, es decir, el autor como aquel que “debe incursionar en un proceso de subjetivación que le permita captar nuevas singularidades” y que, para lograrlo, “deberá moverse y habitar en los bordes, en los umbrales de la expresión” (21).

Esta primera parte opera a partir de un crecimiento y una intensificación progresivos de las imágenes que constituyen el mundo-propio de Bolaño. Bejarano construye de forma paciente un recorrido que va desde los territorios más íntimos del escritor hasta las mutaciones más complejas e innovadoras de su poética. “La biblioteca como patria” es el primer territorio de fuga que traza los caminos para la consolidación de imágenes desestabilizadoras de lo real; para Bolaño, dice Bejarano, la biblioteca es al mismo tiempo un refugio y una figura fantasmal, en ella confluyen “el paraíso, el infierno, el refugio, la condena y el misterio” (35). Bolaño, entonces, crea la idea de una biblioteca a partir de su faceta lector-autor y nos brinda una clave de lectura fundamental: “podemos [leerlo] viajando por su biblioteca imaginaria” y constatando que ella es “la última prueba de que [ha] vivido” (36). Luego de la biblioteca, la siguiente estación es “La universidad desconocida de Roberto Bolaño”, una “figura del exilio existencial de los escritores latinoamericanos contemporáneos” (38), un espacio de pabellones oscuros y desconocidos en donde la escritura, en tanto poesía, prosa y vida, pierde los sentidos más inmediatos de su existencia y debe cuestionarse a sí misma sobre su validez. En pocas palabras, la universidad desconocida es la misma pesadilla proveniente de la biblioteca, “una pesadilla que progresa en círculos concéntricos que cada lector/espectador debe contemplar y seguir sin pretender descifrarlos en un sentido primario y/o último” (43). Poco a poco, las imágenes desplegadas se ramifican hacia nuevas “zonas de indiscernibilidad en donde se desborda la realidad” (48). Más tarde, en el apartado titulado “El poeta como perro romántico, o la experiencia de la guerra”, Bejarano propone que, en el volumen de poesía titulado *La universidad desconocida* (2007), Bolaño enseña su visión sobre la guerra interna en América Latina durante la década de los setenta. Esto implica que la sensación de estar perdidos dentro de los pabellones oscuros y terroríficos de una universidad cuyos pasillos nos son extraños, se vuelve mucho más palpable al enfrentar la experiencia de la guerra. Los sueños de la adolescencia, aquellos que nacieron de las lecturas realizadas en la biblioteca personal, transitoriamente se confunden con las pesadillas de la guerra y del horror latinoamericano. La escritura de Bolaño, entonces, se sitúa en una frontera cada vez menos clara que divide ambos territorios pero que, al mismo tiempo, logra conjugarlos; en ella encontramos

el destino de su generación, una generación latinoamericana que creció con el sueño de la revolución y, poco tiempo después, se encontró con la amargura

de la nostalgia de la derrota convertida en una pesadilla permanente. Se pasó de la revolución permanente como sueño a la pesadilla permanente como realidad duradera. (56)

Para Bejarano, la experiencia de la guerra conduce a Bolaño precisamente hacia los territorios desconocidos de la pesadilla, en donde solamente la verdadera poesía puede hacer las veces de umbral o “puerta de entrada a lo desconocido, un pasaje repetido entre el sueño y la pesadilla en donde debemos arrojarnos con coraje para no sucumbir a la primera mirada” (58). Si la experiencia de la guerra es una realidad inevitable, la poesía-prosa-literatura es la única manera de mirarla con los ojos abiertos sin desfallecer en el intento. Esto le da a Bolaño la posibilidad de intentar comprender el siglo xx, un siglo marcado por los horrores de la guerra llevados hasta límites nunca imaginados, de forma literaria, de “explorarlo en sus abismos y en sus desiertos” (62). El apartado “Bolaño y el siglo xx” es la estación marcada por la experiencia alemana y por las atrocidades del nazismo, en donde la escritura se convierte en puerta no solo en el sentido de una comprensión, sino también en el sentido de un escape. Para Bejarano, el personaje Reiter/Archiboldi, protagonista de la novela *2666* (2004), es un claro ejemplo del deseo de huida, del inicio de una aventura existencial que pone en tela de juicio un pasado que nos marcó con fuego: Reiter, al sensibilizarse frente a los efectos atroces de la guerra, entiende que debe abandonar su nombre y (re)escribirse a partir de la literatura. Como dice Bejarano: “[e]scribimos para hacer(nos) otro (nombre), para olvidar nuestro rostro o, por lo menos, para pensar que es posible olvidarlo” (69).

A medida que el libro avanza, las diferentes imágenes expuestas se movilizan para hacernos comprender que América Latina, especialmente aquella generación sumergida en la pesadilla de la derrota, aparece en la obra de Bolaño no como la “exaltación de un pasado mítico en términos sagrados, sino, más bien, como lo que podríamos llamar una desterritorialización profunda de su historia” (80). La biblioteca ha quedado atrás y los espacios de desestabilización han logrado amplificarse hasta la capacidad de comprender literariamente el siglo xx. El camino trazado durante la primera parte del libro nos conduce, como destino, al apartado “La deformación de lo real”, en donde comprendemos que

solo nos quedan los simulacros para intentar comprender eso que en otro momento era lo real, entendido como el espacio social, político y filosófico de la humanidad. Sin embargo, el simulacro no es únicamente una alteración cualquiera de lo real, sino una modificación profunda sobre el tejido de lo humano y del presente. (81)

El sueño-pesadilla, como simulacro de lo real, no es, entonces, solo un reflejo fiel de la realidad; por el contrario, es una universidad desconocida, un “caleidoscopio de lo real” (88) en donde podremos descubrir nuevos territorios y nuevas conexiones para criticar, destruir y olvidar la realidad, para cruzar al otro lado del abismo.

En la segunda parte del libro, “II. Bolaño y la literatura comparada”, Bejarano también traza un recorrido que va desde la comprensión de lo íntimo hasta la implosión violenta de la realidad, solo que esta vez las intenciones son otras. Aquí lo importante ya no es comprender la fuerza y vitalidad de la literatura como puerta hacia otros pabellones de la universidad desconocida; ahora lo importante es ver de qué manera las prolongaciones de otras poéticas artísticas desfiguran y multiplican la concepción que el escritor tiene de sí mismo y, por ende, de la realidad.

El punto de partida, sin embargo, es el mismo que en la primera parte del libro: la faceta de lector-autor que permite la germinación del cosmos bolañiano. En “Biografías imaginarias” se plantea la pregunta por cómo acercarse a una vida a partir de la historia y la ficción; para esto se tiene en cuenta la postura nietzscheana que considera el arte como una barricada y “como distanciamiento vital que nos permite recrear la vida y desencajar a la verdad y a su ciencia ‘dura’ a través de un himno jovial que devuelva al hombre a una cierta levedad” (93) y en donde podamos descansar de las exigencias que implica ser nosotros mismos. Sin embargo, comprender una vida a través de la ficción también implica reconocer e identificar el espacio de una vida, comprender el carácter único de cada vida y mostrar, al mismo tiempo, las múltiples propagaciones del yo a través de la lectura de esa vida: como lo decía Borges hablando de Kafka, “[e]s el lector, quien, al leer a Kafka, leerá luego con otros ojos el Kierkegaard de Kafka. Y todo porque no hay un Kafka ni un Kierkegaard, sino múltiples y heterogéneos Kafkas y Kierkegaards que comienzan y se proyectan en cada lector” (citado en Bejarano, 98). En este sentido, pensar en la escritura de una biografía imaginaria implica que

“Si la vida de un hombre cabe en un instante”, como lo sugiere Borges, esto quiere decir que el estudio intensivo de dicho instante debe internarse profundamente en la multiplicidad de instantes que componen un instante, en la conjunción de fragmentos que desembocan —tantas veces de manera cabalística— en ese instante en que se pierde o se gana una vida y en el que el peso de una biografía se decide de una vez por todas. (107)

Este es uno de los elementos que, desde este primer apartado, “interrogan incesantemente al sujeto y potencian los espacios de incertidumbre que tratan de enunciar lo que fue una vida” (108). Por ende, de aquí en adelante los diferentes apartados de la segunda parte del libro deben ser comprendidos como ejercicios comparatistas que multiplican las obras y los autores mencionados: aquí se configura una cartografía de (re)lecturas que tienen como marco común el mundo propio de Bolaño, y por ende, su forma particular de leer.

De esta forma, en “La ciudad como navío fantasma en 2666”, aparece la idea de una frontera existencial, proveniente de escritores como D. H. Lawrence, Malcolm Lowry y B. Traven y filósofos como Glissant y Benjamin. En “Jack Kerouac, Roberto Bolaño y la utopía ‘On the Road Again’” encontramos la idea del viaje y del camino como una experiencia vitalista del territorio y, al mismo tiempo, como una superación de las fronteras existenciales del sujeto. Más adelante encontramos otros ejercicios comparativos en “El caso Courbet”, “Leer a Bolaño con Glissant” y “Autorretratos salvajes: Bolaño y Francis Bacon”. Sin embargo, es en el apartado “Kafka y Bolaño: otra vuelta de tuerca” en donde se condensan algunos de los elementos más interesantes para cuestionar al sujeto de forma violenta y posteriormente liberarlo. A través del terror que produce la posibilidad de que algo suceda, y haciendo referencia directa a la figura del topo en el cuento de Kafka titulado “La obra”, se pone de relieve la capacidad de la ficción kafkiana para “detectar y explorar los sonidos, los ruidos de la historia, muchas veces de la historia-por-venir” (167). El escritor, al igual que el topo,

no sufre por la inminencia de su “obra”, a la que ha consagrado toda su vida, sino por el aplazamiento indefinido del ataque final del animal “incomprensible” que él espera, escondido y preso de todo tipo de cavilaciones y especulaciones. En este caso, el oído avanzado del topo no solo no puede salvarlo, sino que

es la causa misma de sus sufrimientos, ya que no puede dejar pasar de largo ningún tipo de sonido, por lejano e insignificante que sea. (169)

Aquí, tanto la obra como las capacidades videntes del escritor se convierten, al igual que la biblioteca, en refugio y condena. A pesar de escuchar los ruidos provenientes de los pabellones oscuros de la universidad desconocida, el escritor no puede conocer el desenlace final de la pesadilla y sus múltiples especulaciones son su tormento. Para Bejarano,

estas alegorías inactuales sobre lo que produce el capitalismo en los cuerpos[,] paradojas del capitalismo que anticipa Kafka y que retoma Bolaño, [nos muestran] de qué manera la violencia que se ejerce sobre los cuerpos solo puede llevar al arte, [...] a convertirse en resistencia y en recreación incansante de otras formas de vida. (179)

Alberto Bejarano logra desarrollar en este libro un ejercicio que está dotado de dos aspectos en apariencia contradictorios: humildad y ambición. Visto desde una perspectiva general, el libro logra elevarse a un nivel interpretativo digno de la obra de Roberto Bolaño, caracterizada por su complejidad, multiplicidad, potencia y amplitud. Sin embargo, el proyecto de Bejarano es capaz de callar cuando es necesario; no le teme al vacío ni a los territorios oscuros e inhóspitos de la odisea bolañiana, así que no pretende abarcarlo todo. De hecho, uno de los atributos más notables del libro es que capta en su multiplicidad, el “esplendor geométrico” de Bolaño, un caleidoscopio de imágenes y (re)lecturas que explotan el género de la novela y que logran abrir “nuevas puertas en nuevos laberintos” (199).

Sergio Esteban Aldana Romero

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Cristóbal López, Vicente, traductor. *La última noche de Troya: (libro II de la Eneida)*. Barcelona, Hiperión, 2018, 90 págs.

Iis quod addam nihil habeo, quorum summa est: poetas, mea opinione, fideliter,
ac simul, quantum fieri potest, poetice converti oportere.

Miguel Antonio Caro, *Latinae interpretationes*

Este texto, que hace parte de las *Latinae interpretationes* (“Versiones latinas”) de don Miguel Antonio Caro¹ y que el difunto profesor Noel Olaya tradujo en estos términos: “nada tengo que añadir a eso, que se resume en que, en mi opinión, los poetas deben traducirse con fidelidad y a un mismo tiempo, en lo posible, poéticamente” (23), plantea algunas de las ideas del filólogo colombiano sobre la traducción de obras poéticas. Caro insiste en el concepto de fidelidad, considerando que la traducción poética hace parte de la composición literaria y por ello requiere de “dotes naturales, activo ejercicio y reflexiva observación” (citado en Olaya 23).² No es este el lugar para discutir las calidades del colombiano como traductor, pues muchos estudiosos ya han hecho eco de la importancia significativa de sus traducciones de autores latinos como de sus versiones latinas de autores contemporáneos. Pero lo que sí es pertinente afirmar es que, precisamente, ese tipo de fidelidad exigida por Caro es lo que caracteriza la labor del catedrático español Vicente Cristóbal como traductor. Su trayectoria en este campo es amplia y tan reconocida que la editorial Gredos, en su famosa colección Biblioteca Clásica, publicó hace treinta años su traducción de las elegías completas de Ovidio.

El más reciente trabajo de traducción publicado por Cristóbal es *La última noche de Troya* (libro II de la *Eneida*), en el que vierte con maestría el texto de Virgilio en hexámetros castellanos. Más allá de la preciosa versión, es importante destacar que lo que Caro denominaba fidelidad poética se cumple a cabalidad en este caso, pues al amplio dominio que el investigador español posee sobre la lengua latina se suman sus dotes como poeta expresadas en una

1 Caro, Miguel Antonio. *Versiones latinas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1951.

2 Olaya Perdomo, Noel. “Obra latina de don Miguel Antonio Caro”. *Forma y Función*, vol. 31, núm. 1, 2018, págs. 9-32.

amplia producción a lo largo de varios años: *Silva mitológica*, *Canto del gallo*, *Memoria de horizontes amarillos*, *El paraíso y el mundo* y *Siderales sueños*.³

En los 804 hexámetros castellanos en los que Cristóbal vierte el texto virgiliano se encuentra la voz auténtica del autor sin caer en filologismos, pues se descubre la riqueza del texto original con una frescura que lo hace actual y plenamente accesible, no solamente en cuanto a su contenido sino, precisamente, en la musicalidad de sus versos que apunta a conservar su valor poético. Un primer ejemplo puede ilustrar plenamente este ejercicio, pues el comienzo del libro II da cuenta de la respuesta de Eneas a la reina Dido con un relato retrospectivo sobre la destrucción de Troya, por lo tanto, un relato cargado de un dramatismo que Virgilio elabora con sumo cuidado y que el traductor rescata con maestría:

Todos callaron y atentos fijaban en él su mirada;
desde elevado sitial así entonces habló el padre Eneas:
“Reina, me mandas que avive de nuevo un dolor indecible,
cómo arruinaron los dánaos las fuerzas troyanas y un reino
digno de lástima; acciones que, muy lamentables, yo mismo
vi y de las cuales fui parte importante. ¿Quién de ellas hablando,
o mirmidón, o bien dólope, o tropa de Ulises, el duro,
controlaría su llanto? Además ya del cielo la noche
húmeda rueda y los astros poniéndose invitan al sueño.
Pero si tanto deseo te mueve a saber nuestra ruina
y a brevemente escuchar la fatiga postrera de Troya,
aunque mi alma aborrece el recuerdo y huyó de esta pena,
comenzaré. Por la guerra ya rotos y ante un hado adverso,
los capitanes argivos, corriendo ya tantos los años,
alzan cual monte un caballo con arte divino de Palas,
y con tablones de abeto encajados dan forma a sus lomos;
fingen que es un voto en favor de su vuelta; y se extiende tal fama.
(Cristóbal 25)

3 *Silva mitológica*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2007; *Canto del gallo*. Madrid, Escolar y Mayo editores, 2010; *Memoria de horizontes amarillos*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2011; *El paraíso y el mundo*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015; *Siderales sueños*. Logroño, Ediciones del 4 de agosto, 2015.

Ya en estos primeros versos se capta el dramatismo del relato al tiempo con la expresión del dolor, para lo cual se conjugan tanto imágenes como sonoridades que el traductor logra elaborar con maestría. Ya Cristóbal había adelantado algunas muestras de sus capacidades en esta composición literaria, como la llamó Caro, en un libro en el que recoge sus versiones de algunos de los textos más importantes de la poesía antigua. En efecto, en *Vestigios de antigua llama*,⁴ Cristóbal presenta múltiples versiones de Virgilio, Horacio y Ovidio. Sin embargo, entre los aportes más significativos, además de la traducción en sí misma, lograda, conservando lo peculiar de la forma sin menoscabo del contenido, se destacan las breves reflexiones introductorias en las que afirma, entre otras cosas, que espera

contribuir también con estas traducciones, que pretenden devolver su estatuto sonoro y musical a los versos antiguos, a promover la conciencia de que la poesía es algo más que escritura y literatura, y que debe ser voz, como lo fue en sus orígenes, y recitarse en voz alta (si no cantarse) y ser escuchada. (10)

De esta antología vale la pena reproducir su particular versión de la Oda I, 11 de Horacio, en la medida en que logra retener, más allá del sentido, el ritmo que lo sustenta:

No pretendas saber —es un error— qué fin a mí o a ti
te haya dado algún dios, cándida tú; ni quieras consultar
el horóscopo; ¡no! Bueno es sufrir lo que haya de venir,
ya tienes el don de años sin fin o va a ser el final
este invierno que hoy con temporal deja sin fuerza al mar.
¡Ea! ¡Sé sabia, pues! ¡saca el licor!, y si este es el vivir,
Deja ya de esperar. Pues al hablar, el tiempo escapará
con envidia de ti. Goza del hoy. No pienses más allá. (191)

Volviendo a la traducción del libro II de la *Eneida* también se debe destacar en este caso el breve pero significativo prólogo en el cual el traductor ubica claramente la importancia del relato en el contexto de toda la obra y la relación de esta tanto con la tradición épica como con la historia de Roma. Pero de

4 Cristóbal López, Vicente, editor. *Virgilio, Horacio, Ovidio. Vestigios de antigua llama. Antología*. Sevilla, Renacimiento, 2016.

manera particular Cristóbal subraya que se trata del libro más autónomo de toda la epopeya virgiliana y desarrolla un amplio análisis que ilumina aspectos esenciales del texto, como el carácter homodiegético de la narración que Eneas realiza, los ejes que estructuran la acción articulada en tres momentos: el anticlímax inicial generado por la presunta retirada de los griegos y la entrada del caballo a la ciudad, el clímax que representa la destrucción de Troya y el anticlímax final con la partida de Eneas y sus compañeros. También destaca la organización de los escenarios de la acción en este libro organizados, de acuerdo con el comentarista, según una ordenación circular, que responde, seguramente, a esa búsqueda de simetrías propias de la tradición alejandrina.

Ejemplo evidente del anticlímax final es la despedida de Eneas con el fantasma de su mujer, Creusa, que da paso al final del libro II y al comienzo de la peregrinación de los troyanos sobrevivientes:

Quando de hablar terminó, me dejó lacrimoso y queriendo
muchas más cosas decirle, y volvió a las ingravidas brisas.
Tres veces quise allí mismo enlazar con mi abrazo su cuello;
tres veces, vano mi intento, el fantasma escapó de mis manos
como si fuera algún rápido viento o un sueño volátil.
De esta manera, por fin, con el alba, regreso a los míos.
Y con sorpresa me encuentro que aquí había acudido una gran turba
de seguidores que nunca había visto, mujeres y hombres,
jóvenes prestos para ir al destierro, una mísera gente.
Vienen de todo lugar, preparados con alma y recursos
para seguirme por mar a la tierra a que quiera guiarlos.
Ya por las cumbres más altas del Ida asomaba el Lucífero
e iba tirando del día y los dánaos tenían cercadas
puertas y accesos, y no se ofrecía esperanza de ayuda.
Me resigné y, con mi padre a los hombros, busqué las montañas. (87)

Es evidente que las cualidades exigidas por Caro para la traducción de poesía, esto es “dotes naturales, activo ejercicio y reflexiva observación” hacen parte de las condiciones de Cristóbal, pues su formación en filología clásica se ha expresado en una larga trayectoria de eruditas investigaciones que se reflejan en una larga lista de publicaciones especializadas, pero a ello se suman sus dotes artísticas, que en poesía y pintura se mueven con

frecuencia alrededor de la tradición clásica. Un ejemplo significativo de este ejercicio lírico es el poema “Acteón”:

Verte y morir fue todo al mismo tiempo.
No me duele el mordisco repetido
ni la voz que no logra su mensaje.
No me pesa ser la bestia moribunda
en este mediodía de los canes.
Ni me quejo de verme tan ajeno
a la costumbre de mi corta vida.

He visto lo que sabios buscadores,
pintores y escultores de la tierra
quisieran haber visto: deslumbrante
luz en la lluvia, lirios floreciendo,
cinturas de cristal, senos de pluma,
yeguas para el furor de los caballos,
y sobre todo tú, la soberana,
la dueña del carcaj que siempre huyes;
te he visto aquí, celeste y detenida,
divina y animal, fuente de gozo.

No me duele el morir, no me torturas,
no quiero cacerías más allá,
pues vive milagrosa en mi pupila
tu gracia de palmera junto al agua. (*Silva mitológica* 25)

En síntesis, la academia ha reconocido ampliamente la labor del catedrático de la Universidad Complutense; del mismo modo ha valorado ampliamente su labor como traductor de autores de la literatura de Roma antigua. Pero esta reseña lo que ha querido resaltar, ante todo, es la rica sensibilidad artística que Cristóbal posee y que le permite lograr en sus versiones mucho más que una lograda corrección filológica.

Jorge Enrique Rojas

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Viveros, Javier, coordinador. *Mar fantasma. Veintidós cuentistas contemporáneos de Bolivia y Paraguay*. La Paz, Kipus, 2018, 304 págs. / Asunción, Arandurã, 2018, 302 págs.

A diferencia de las décadas de los sesenta y setenta en las que había importantes editoriales en América Latina que distribuían con eje regional, en las últimas décadas, la transnacionalización del mercado editorial trajo como consecuencia la falta de comunicación y distribución entre (y dentro de) los países latinoamericanos. Las multinacionales triangulan a partir de sus casas matrices, por lo general en Europa, y, en consecuencia, es difícil conseguir en Buenos Aires ciertos autores contemporáneos chilenos o incluso uruguayos; mucho más, escritores colombianos, mexicanos o venezolanos. Los escritores paraguayos sufren, en este sentido, un doble enclaustramiento, ya que tampoco gozaron de los beneficios del mercado regional cuando este existió, salvo los que vivían y escribían fuera de Paraguay, cuyo siglo xx estuvo dominado, en su segunda mitad, por la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989).

La compilación *Mar fantasma* de cuentistas paraguayos y bolivianos contemporáneos viene, entonces, a operar sobre esta falta de comunicación ocasionada por un mercado desinteresado en los autores emergentes de los países latinoamericanos, en general, y paraguayos y bolivianos, en particular, pero interesado, eso sí, en completar los anaqueles de los géneros con mayor potencial comercial. *Mar fantasma* incluye, de este modo, a autores de las literaturas menos investigadas y difundidas de Sudamérica. La integración regional, y más precisamente la del Mercosur, sigue siendo una pancarta vacía en cuanto a la distribución editorial y la integración cultural; ello obliga, en ocasiones, a contrabandear libros de formas más o menos caseras. *Mar fantasma*, sin embargo, no contrabandea, sino que realiza dos ediciones en paralelo, una boliviana por la editorial Kipus y otra paraguaya por Arandurã, el principal sello de literatura contemporánea en Paraguay. Más allá de las diferencias estéticas en cuanto al arte de tapa, la única diferencia entre las dos ediciones es el orden del contenido. En ambos casos, contamos con dos prólogos, uno del crítico paraguayo Blas Brítez, otro de la boliviana Mónica Velásquez Guzmán (en la edición boliviana el orden

es al revés). La simetría continúa en cuanto a los narradores antologizados: once bolivianos y once paraguayos. En la edición paraguaya, el prólogo de Brítez abre el volumen, continúa el de Velásquez Guzmán, para luego dar inicio concreto a la antología con ambas “selecciones nacionales”. Los once de Bolivia: Sebastián Antezana, Daniel Averanga Montiel, Rosario Barahona Michel, Magela Baudoin, Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún, Fabiola Morales, Edmundo Paz Soldán, Giovanna Rivero, Rodrigo Urquiola Flores y Wilmer Urrelo Zárate; mientras que los once paraguayos: M. M. Ballasch, Humberto Bas, Mónica Bustos, Patricia Camp, Rolando Duarte Mussi, Christian Kent, José Pérez Reyes, Juan Ramírez Biedermann, Verónica Rojas Scheffer, Ever Román y Javier Viveros.

En su prólogo, Brítez le otorga a la antología binacional la feliz comparación con el *arete guasu*, la celebración principal de los chiriguano, los guaraníes chaqueños. Como caracterizó, entre otros, Ticio Escobar,¹ los chiriguano son especial ejemplo de hibridez cultural, pues además de ser la parcialidad guaraní que migró de la selva al Chaco y, en consecuencia, recibió aportes de las etnias chaqueñas, son por ello proclives a la adopción, casi en forma de reciclaje, de todo tipo de productos, materiales y patrones culturales que resignifican para mantener vivos sus ritos a pesar de la amenaza constante de aculturación. El *arete guasu*, en tanto es una de las principales expresiones de su cultura, cristaliza ese poder reciclador-transculturador de los chiriguano, guaraníes y chaqueños a la vez; en consecuencia y como casi todas las expresiones de las culturas originarias, ellos también ponen en interdicción la división nacional moderna del territorio chaqueño. El Chaco parece emplazar un escenario propio, ni paraguayo ni boliviano (ni tampoco argentino), ni mitad y mitad, sino simplemente Chaco.

Esta idea del Chaco como territorio con límites propios, independiente de los Estados que lo flanquean, está presente también en la antología. Titula lacónicamente el premiado relato de Liliana Colanzi, “Chaco”, uno de los puntos altos del volumen, en el que esa especial geografía funciona como enlace para forjar una tradición con *Eisejuaz* de Sara Gallardo a partir de una atmósfera de misticismo indio aculturado. El Chaco es, así, uno de los *leit motiv* que hilvana varios de los cuentos antologizados, ya sea como zona literaria, ya como presencia que trae el fantasma, justamente, de la Guerra

1 Escobar, Ticio. *La belleza de los otros*. Asunción, Servilibro, 2012.

del Chaco (1932-1935). Así sucede en “¿Será este el momento de quemar a quien tanto temo?” de Urrelo Zárate o en “La memoria invertebrada” de Urquiola Flores. En estos relatos el motivo de la guerra aparece a través de dos personajes veteranos que portan esa experiencia histórica en una subjetividad conflictiva y quebrada. Por otro lado, “Yvy’a” de Viveros es una trabajada reconstrucción histórica en torno a uno de los principales horrores del episodio bélico, la sed.

El Chaco, como zona literaria, había tenido especial (y casi única presencia) en la literatura latinoamericana después de la década del treinta, cuando proliferó la narrativa de la Guerra del Chaco, con representantes como Augusto Céspedes y Augusto Roa Bastos. Sin embargo, esta narrativa fue más prolífica para la literatura boliviana, tal como afirmaba (asumiéndolo como problemática) el mismo Roa:

La narrativa paraguaya no comienza sino a finales de la década de los treinta con algunas novelas surgidas de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-1935). Magra producción si se considera el ciclo de la novelística boliviana —notoriamente más valioso en cantidad y calidad— que el mismo acontecimiento produjo.² (108)

Claro que Roa aquí problematiza sus propias obsesiones sobre narrativa paraguaya, a la que le prodiga un origen ya a destiempo, pero su reflexión permite considerar cómo la guerra implicó, para ambos países, un punto de inflexión para sus literaturas.

En este sentido, esta antología es, de cierto modo, continuadora de ese proceso. De hecho, un antecedente previo similar al volumen aquí reseñado es *Seis cuentos bolivianos y seis cuentos paraguayos sobre la Guerra del Chaco*, que la Secretaría de Cultura paraguaya publicó en el contexto del bicentenario de la República del Paraguay en 2011 y que fue reeditado en 2015 al cumplirse los ochenta años de la Paz del Chaco. Como se observa en el título, esta antología contiene relatos clásicos sobre la guerra de autores de ambos países, como gesto simbólico de concordia desde el Estado paraguayo. Comparte con *Mar fantasma* el carácter binacional, pero como dijimos, en esta nueva antología la guerra es un motivo entre otros que, ciertamente,

2 Roa Bastos, Augusto. *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética: documentación y estudios*. Selección y presentación por Paco Tovar, Barcelona, Anthropos, 1991.

denuncia su persistencia como configuradora de relato en el imaginario social tanto para la literatura paraguaya como para la boliviana.

Por fuera de esta configuración territorial en torno al Chaco, otros cuentos de *Mar fantasma* están enfáticamente desterritorializados, en el sentido de que construyen una geografía artificiosa, desdibujada o distópica. Esto tiene que ver con algunas estéticas que se evidencian como tendencia en ambas literaturas, vinculadas a lo fantástico, a la ciencia ficción y a especulaciones futuristas (tal como podemos observar en los cuentos de Mónica Bustos, Giovanna Rivero, Christian Kent y Ramírez Biedermann). En un sentido similar, la emigración, fenómeno demográfico de ambas sociedades, boliviana y paraguaya, es también un tópico que atraviesa varios de los cuentos del volumen (por ejemplo, en los de Rivero, Morales y Rojas Scheffer); la migración contribuye a la postulación de subjetividades vulneradas por una experiencia territorial fragmentada, pues no tuvieron total decisión sobre ella. Es significativo al respecto cómo la migración y ese quiebre subjetivo se vinculan con personajes femeninos; delatan algunos de estos relatos una característica destacada de las migraciones contemporáneas a diferencia de otros momentos históricos de gran movilidad demográfica: su carácter altamente feminizado. Por ejemplo, la narradora de “Pájaros que migran hacia el este” expresa esta doble (o triple) condición de vulnerabilidad —migrante, mujer y pobre— y se pregunta, ante la propuesta de matrimonio de su pareja alemana, “si acaso eso nos estaría pasando de haber nacido yo en un país más rico” (168).³

La migración no es solo tópico literario, sino que también interviene en las trayectorias de algunos de los escritores y configura el espacio literario, en términos de Maingueneau,⁴ transnacional de las literaturas “nacionales” de Bolivia y Paraguay. Varios de los escritores antologizados viven o han desarrollado parte de su carrera en el extranjero, Colanzi y Paz Soldán son ejemplos paradigmáticos de la literatura boliviana, a partir de los cuales algunos postulan un momento de “internacionalización” en esa literatura;⁵ pero además la antología tiene una tercera pata territorial

3 Cito según la edición paraguaya.

4 Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin, 2004.

5 Rivero, Giovanna. “2007-2017. Descorriendo el velo de la mediterraneidad”. *Un río que crece. 60 años de literatura boliviana 1957-2017*. La Paz, Asoban, 2017, págs. 153-196.

(como el Chaco) argentina con Ever Román y Humberto Bas, quienes viven, escriben y publican en Argentina y cuyos relatos comparten, por otro lado, el recurso a la hipérbole y el humorismo. Justamente una característica de la literatura paraguaya del siglo xx fue la de configurar un espacio de desarrollo, producción y difusión con un fuerte anclaje en el Río de La Plata. Bas y Román prosiguen, en cierto sentido, esa trayectoria heredada y, con ello, aportan —actualizan, más bien— otra cartografía que estira la frontera de la literatura paraguaya por fuera de un proyecto estatal.

Este desborde territorial, histórico y recurrente, tiene consecuencias en las elecciones lingüísticas de los escritores. En este sentido, el conflicto que atraviesan ambos países por la convivencia del castellano con las lenguas originarias, de uso frecuente sobre todo en los sectores subalternos, entra marginal y fragmentariamente en esta antología. Hay ciertos términos (como puede verse en el título del cuento de Viveros), frases y figuras del mito, pero el castellano sigue siendo el principal vehículo para “continentalizar” ambas literaturas. La migración, como fenómeno recurrente y experiencia personal de muchos de los escritores antologizados, también contribuye a que la lengua elegida sea el castellano, por ser la principal lengua de escritura, pero también por su condición de lengua continental.

En los estudios latinoamericanos, la regionalización de la literatura, que se postuló como alternativa al enfoque de literatura nacional, solía situar a Bolivia y a Paraguay en patrones distintos.⁶ Bolivia, en cuanto país andino y actual Estado plurinacional (a partir del gobierno de Evo Morales), queda dentro de la perspectiva de lo que se ha llamado eje andino, que nutrió los estudios culturales de las últimas décadas. Paraguay, en cambio, ha permanecido más desdibujado en la elaboración teórica, por la escasez del tratamiento de sus particularidades culturales en la academia regional. Pero, en las últimas décadas, desde la literatura paraguaya, se explotó como zona literaria y de hibridación lingüística la zona de la Triple Frontera con Brasil (sobre todo) y Argentina. Si bien esta zona ya contaba con una tradición literaria en la narrativa de los yerbales (Horacio Quiroga, Rafael Barrett y José María Rivarola Matto), se potenció por la injerencia del poderío económico de Brasil en la política y sociedad paraguayas. Un ejemplo del

6 Dos enfoques clásicos al respecto son los de Ángel Rama (inspirado en Darcy Ribeiro): Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego, 2007; y Martín Lienhard. *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas, 1990.

uso de esa cartografía en la literatura es otro mar ficcional, el *Mar paraguayo* de Wilson Bueno, que le confiere al portuñol estatuto de lengua literaria.⁷

Ahora bien, ante esas cartografías disociadas —por un lado, la andina, por el otro, la selvática—, esta antología construye una nueva, superpuesta sobre ambas: un mar “boliguayo” en la frontera desértica del Chaco otrora escenario de guerra. Pero además, tiene una función más específicamente literaria, la de relacionar dos camadas de narradores con vínculos generacionales, ciertos intereses político-históricos compartidos, algunos (no tanto) estéticos.⁸ La mayoría de los cuentos pertenece a volúmenes previos individuales de cada autor; sin embargo, sobre esa frontera seca, la compilación construye un objeto distinto a la suma de aportes individuales, a los que supera: el mar, objeto de deseo, es en sí creador de significados sobre el desierto —el fantasma—. Me refiero al desierto real y también al figurado, pues ambas literaturas padecen un vacío crítico por gran parte de la academia latinoamericana. Es por eso una antología que además de comunicar dos literaturas entre sí, se presenta hacia el resto de la región como un cuerpo presente que delata los vacíos de la academia y del mercado editorial.

Carla Daniela Benisz

Conicet, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

7 Bueno, Wilson. *El mar paraguayo*. Curitiba, Iluminarias-Secretaría de Estado da Cultura do Paraná, 1992.

8 Es justo mencionar como antecedente a este espacio literario, dentro la academia rioplatense, el seminario que dictó la profesora Susana Santos en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires sobre literatura paraguaya y boliviana reciente en 2015.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

*“Literatura infantil y juvenil: horizontes de producción
y de lectura, un balance latinoamericano”*

NUMERO MONOGRÁFICO

vol. 23, n.º 2 (2021)

Fecha límite de recepción: 30 de noviembre del 2020

Fecha de publicación: 1 de julio del 2021

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

La literatura infantil y juvenil en América Latina y particularmente en Colombia ha crecido y se ha transformado en las últimas décadas, lo cual hace necesario un balance académico sobre ella. De igual forma, desde finales del siglo pasado han proliferado vertientes de análisis y lectura que reflexionan sobre su especificidad, las cuales a su vez requieren de una revisión crítica.

Para la presente convocatoria proponemos la presentación de artículos, notas y reseñas que a partir de un deslinde con las tradiciones europeas y norteamericanas observen la producción tanto literaria como teórica, histórica y crítica de América Latina como una forma de construcción de pensamiento crítico latinoamericano. En este sentido, el horizonte que despliega esta convocatoria es amplio. Pueden revisarse no solo la extensa tradición de escritura de literatura infantil y juvenil, sino problemas permanentes como la propia noción de literatura infantil, sus tensiones como género literario y género editorial; adicionalmente, y solo para mostrar algunas posibles reflexiones que señalen preguntas sobre su materialidad, su relación con el mercado, las particularidades de recepción según las diversas comunidades de interpretación y su relación con la educación, las políticas públicas y la prácticas de promoción de lectura. En fin, los artículos a los que alude la presente convocatoria buscan generar para el lector del número monográfico un horizonte de producción y lectura que surja de un balance en el área cultural de América Latina.

Se consideran textos sobre:

- La noción de literatura infantil y juvenil en América Latina.
- La tradición de la escritura de literatura infantil y juvenil en América Latina.
- La literatura infantil y juvenil como género literario y género editorial.
- Las relaciones entre literatura infantil y juvenil y su campo de producción.
- Literatura infantil y juvenil y promoción de lectura.

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 y envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre del 2020. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia*

*"Children's and Young People's Literature: Horizons of
Production and Reading, a Latin American Balance"*

SPECIAL ISSUE

vol. 23, n.º 2 (2021)

Deadline for submitting: November 30, 2020

Date of publication: July 1, 2021

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Objective and Topic of the Issue

Children's and Young People's Literature in Latin America and particularly in Colombia has grown and changed over the past decade, and it is time to take stock of these changes. It is also true that, since the end of the last century a multitude of critical approaches reflecting on the characteristics of this literature have emerged, which also need to be reviewed.

This call for papers proposes the presentation of articles, notes, and book reviews that demarcate themselves from the European and North American traditions, to consider the literary, theoretical, historical and critical production of Latin America as a form of constructing a Latin American critical thought. In that sense, the horizon this call for papers opens up is broad. Not only does it address the long tradition of children's and young people's literature, but also continuing problems such as the very notion of children's literature, its tensions as a literary and editorial genre; additionally —and simply to show some possible approaches that raise questions about the material manifestations of this literature—, papers may explore its relationship with the market, the particularities of its reception according to the different interpretive communities, and its relationship with education, public policies and reading promotion practices. Finally, the articles referred to in this call for papers seek to create for the reader of this special issue a horizon of production and reading that emerges from a balance in the cultural area of Latin America.

The following types of texts will be considered:

- The notion of children's and young people's literature in Latin America
- The tradition of writing children's and young people's literature in Latin America.
- Children's and young people's literature as a literary genre and editorial genre.
- Relations between children's and young people's literature and its production field.
- Children's and young people's literature and reading promotion.

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 articles is between 8,000 and 12,000 words, including the list of works cited. Articles can be the result of research projects or personal reflection, or can be 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 Submitting

The call for papers closes on 30 November 2020. 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*

“Literatura infantil e juvenil: horizontes de produção e leitura, um balanço latino-americano”

EDIÇÃO ESPECIAL

vol. 23, n.º 2 (2021)

Data limite para envio de artigos:
30 de novembro de 2020
Data da publicação: 1 de julho de 2021

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

A literatura infantil e juvenil na América Latina e particularmente na Colômbia cresceu e se transformou nas últimas décadas, o que torna necessário um balanço acadêmico sobre ela. Da mesma forma, desde o final do século passado as vertentes de análise e leitura proliferaram, refletindo sobre sua especificidade, o que, por sua vez, exige uma revisão crítica.

Para esta chamada de artigos, propomos a apresentação de artigos, notas e resenhas bibliográficas que, partindo de uma demarcação com as tradições europeias e norte-americanas, observem a produção literária, teórica, histórica e crítica da América Latina como uma forma de construção de pensamento crítico latino-americano. Neste sentido, o horizonte que descreve este edital é amplo. Podem ser revistos não só a extensa tradição de escritura de literatura infantil e juvenil, senão problemas permanentes, como a noção da própria literatura infantil, suas tensões como gênero literário e editorial; além disso, e apenas para mostrar algumas possíveis reflexões que apontam questões sobre sua materialidade, sua relação com o mercado, as particularidades de recepção de acordo com as diferentes comunidades de interpretação e sua relação com a educação, as políticas públicas e as práticas de promoção de leitura. Enfim, os artigos mencionados neste edital buscam gerar para o leitor da edição especial um horizonte de produção e leitura que emerge de um balanço na área cultural da América Latina.

Serão considerados textos sobre:

- A noção de literatura infantil e juvenil na América Latina.
- A tradição de de escritura de literatura infantil e juvenil na América Latina.
- A literatura infantil e juvenil como gênero literário e editorial.
- As relações entre a literatura infantil e juvenil e seu campo de produção.
- A literatura infantil e juvenil e a promoção de leitura.

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 2020. 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 Á CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de Littérature
de l'Université Nationale de Colombie*

*"La littérature d'enfance et de jeunesse : horizons de
production et de lecture, un bilan latino-américain"*

NUMÉRO MONOGRAPHIQUE

vol. 23, n.º 2 (2021)

**Date limite d'envoi des contributions:
le 30 novembre 2020
Lancement de la revue: le 1er juillet 2021**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Objectifs et thème du numéro

La littérature d'enfance et de jeunesse en Amérique latine et, particulièrement, en Colombie s'est développée et transformée au cours des dernières décennies, d'où la nécessité d'en faire un bilan académique. De la même manière, depuis la fin du siècle dernier se sont multipliés différentes approches d'analyse et de lecture qui s'interrogent sur sa spécificité, et qui requièrent à leur tour un examen critique.

Pour cet appel à contributions, nous invitons les chercheurs à présenter des articles, des notes et des compte-rendus qui se démarquent des traditions européenne et nord-américaine pour observer la production littéraire, théorique, historique et critique de l'Amérique latine comme une forme de construction de la pensée critique latino-américaine. En ce sens, l'horizon que cet appel évoque est vaste. Il embrasse non seulement la longue tradition d'écriture de littérature pour enfants et adolescents, mais aussi des problèmes permanents tels que la notion même de littérature pour enfants, ses tensions en tant que genre littéraire et genre éditorial; par ailleurs, et simplement pour illustrer quelques réflexions possibles qui soulèvent des questions sur la matérialité de cette littérature, les articles pourraient aborder sa relation avec le marché, les particularités de sa réception selon les différentes communautés d'interprétation,

et ses relations avec l'éducation, les politiques publiques et les pratiques en matière de promotion de lecture. Enfin, les articles envisagés dans cet appel visent à générer pour le lecteur du numéro monographique un horizon de production et de lecture issu d'un bilan dans l'espace culturel latino-américain. Seront pris en considération des textes sur:

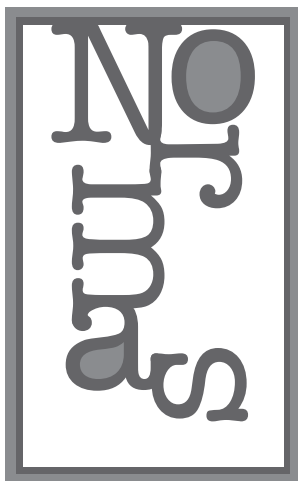
- La notion de littérature d'enfance et de jeunesse en Amérique latine.
- La tradition d'écriture de littérature d'enfance et de jeunesse en Amérique latine.
- La littérature d'enfance et de jeunesse en tant que genre littéraire et genre éditorial.
- Relations entre la littérature d'enfance et de jeunesse et son champ de production.
- Littérature d'enfance et de jeunesse et production de la lecture.

Normes de présentation des travaux

Seront considérés uniquement les articles inédits rédigés dans les langues officielles de la revue (espagnol, anglais, portugais ou français), ainsi que les traductions de textes importants qui abordent abondamment la thématique du numéro. Les textes doivent comporter entre 8.000 et 12.000 mots, bibliographie comprise. Les articles peuvent être le produit de projets de recherche ou de processus de réflexion personnelle, ou peuvent illustrer une pratique pédagogique dans ce domaine, en lien avec la problématique du numéro. 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 2020. Les textes seront envoyés à l'adresse de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou par l'intermédiaire de 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.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. Revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. Revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la 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. 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 evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen 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, sede 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, 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 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 cuenta con 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 a este. 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 de la reseña. 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 300 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de *Open Journal Systems* de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, 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 incluyan 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?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. 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*, vol. 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 normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben 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. No es aceptable 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.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. 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 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.

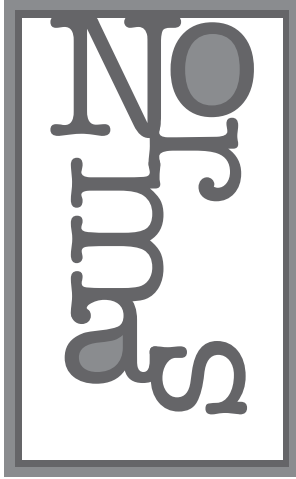
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor 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 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.literaturathc.unal.edu.co/>

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_fchbg@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co.

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. 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*, vol. 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.

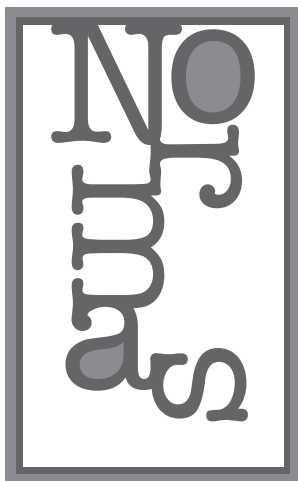
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. 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*, vol. 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.

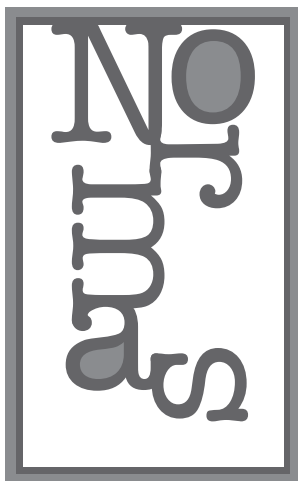
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

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 AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

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.

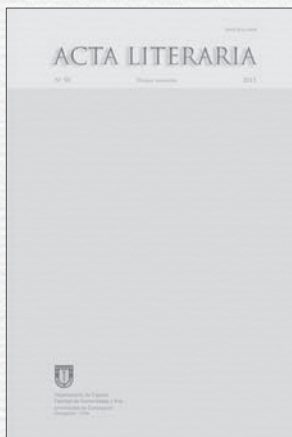
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

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



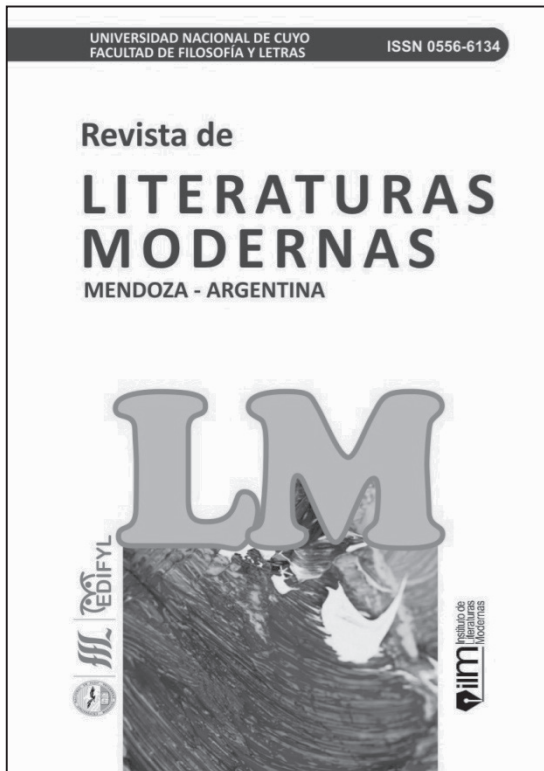
ALPHA

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

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 22, N.º 1 • January-June 2020
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 29, N.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Psicología
www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 33, N.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 29, N.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 47, n.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 22, n.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXVIII, Suplemento N.º 5 • 2019
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 33, N.º 1 • enero-junio 2019
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 43, N.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 22, N.º 1 • enero-junio 2020
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 19 • enero-diciembre 2019
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 12 • enero-diciembre 2018
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male | revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

un la librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 N.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29494

Campus Ciudad Universitaria
Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas Rogelio Salmona (225)
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unlalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co



Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar en línea bajo la modalidad de acceso abierto.

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. 22, n.º 1 / 2020



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL SAS