



# Literatura:

## teoría, historia, crítica

VOL. 23, N.º 1, ENERO-JUNIO 2021

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](http://www.literaturathc.unal.edu.co)

Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia), 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), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia).

### 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

### Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

### Vicedecano Académico

Victor Viviescas

### Vicedecana de Investigación y Extensión

Nubia Ruiz Ruiz

### 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 Marquinez C.  
Coordinación editorial: Jacqueline Torres Ruiz  
Coordinación gráfica y maquetación: Juan Carlos Villamil N.  
Corrección de estilo: Ana Virginia Caviedes  
Corrección de estilo en inglés: Julián Morales  
Corrección de estilo en portugués: Catalina Arias  
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital SAS

# *Literatura: teoría, historia, crítica*

está indexada en

## Índices



Emerging Sources  
Citation Index

WEB OF SCIENCE™

SciELO Citation Index  
(Scientific Electronic Library Online)



SciELO Colombia  
(Scientific Electronic Library Online)

## Bases bibliográficas



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



MLA  
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior  
Abstracts  
(LLBA)



Academic  
Search Premier



REDIB  
(Red Iberoamericana de Innovación  
y Conocimiento Científico)



CLASE  
(Universidad Nacional  
Autónoma de México)

## Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals  
DOAJ



DIALNET  
(Universidad de la Rioja)



ROAD  
(Directory of Open Access  
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

---

**Contacto**  
Universidad Nacional de Colombia  
Código postal: 111321, 111311.  
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055  
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229  
Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)  
Página web: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://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.unlalibreria.unal.edu.co](http://www.unlalibreria.unal.edu.co) / [libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto: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.lalibrierialau.com](http://www.lalibrierialau.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 • La ironía como instrumento de crítica social  
en Recursos humanos de Antonio Ortuño**

*Irony as an Instrument of Social Criticism in*

*Recursos humanos by Antonio Ortuño*

*A ironia como instrumento de crítica social em*

*Recursos humanos por Antonio Ortuño*

JULIO ZÁRATE

Universidad Savoie Mont Blanc, Chambéry, Francia

**33 • Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura  
simbólica de un mito persa**

*Anahit by Juan Eduardo Cirlot: A Symbolic*

*Rewriting of a Persian Myth*

*Anahit de Juan Eduardo Cirlot: uma reescrita simbólica de um mito persa*

SERGIO SANTIAGO ROMERO

Universidad Carlos III, Madrid, España

**63 • O movimento literário do proletariado no Japão:  
uma análise de dois contos de Yoshiki Hayama**

*El movimiento literario proletario en Japón: un*

*análisis de dos cuentos de Yoshiki Hayama*

*The Proletarian Literature Movement in Japan:*

*An Analysis of Two Stories by Yoshiki Hayama*

WALDEMIRO F. SORTE JUNIOR

Ministério de Economia, Brasília, Brasil

**103 • Entre as margens da estória e da história: ressignificação da história paraguaia no conto “Esses Lopes” (1967)**

*Entre las fronteras del cuento y la historia: resignificación de la historia paraguaya en “Esses Lopes” (1967)*

*Between the Intertextual Margins of a Tale and History: Remeaning of the History of Paraguay in “Esses Lopes” (1967)*

HUGO ELIECER DORADO MENDEZ

Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, Brasil

**121 • Saberes ausentes da “Cidade Letrada”. Por um Iluminismo mestiço**

*Saberes ausentes de la “Ciudad Letrada”. Por una Ilustración mestiza*  
*Absent Knowledge from the “Lettered City”. For a Mestizo Illustration*

ROGERIO MENDES

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Currais Novos, Brasil

**161 • O “lugar de fala” e as “falas do lugar” na enunciação literária: o dilema pós-colonial**

*El “lugar de habla” y los “discursos desde el lugar” en la enunciación literaria: el dilema poscolonial*

*The “Place of Speak” and “Speaking from the Place” in Literary Enunciation: The Post-Colonial Dilema*

MARCELO BRANDÃO MATTOS

Universidade Federal Fluminense, Fluminense, Brasil

**185 • O autor como autoridade: anonimato e mutações na ordem dos livros**

*El autor como autoridad: anonimato y cambios en el orden de los libros*

*The Author as Authority: Anonymity and Changes in the Order of Books*

MARCO ANTÔNIO SOUSA ALVES

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

**209. Naturaleza y sociedad en Horacio**

*Nature and Society in Horace*

*Natureza e sociedade em Horace*

JORGE S. MAINERO

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

**237. La redefinición del sujeto como proyecto de la poesía surrealista bretoniana**

*The Redefinition of the Subject as a Project  
of Bretonnian Surrealist Poetry*

*A redefinição do sujeito como projeto da poesia surrealista bretoniana*

MARÍA DEL MAR ARIZA ALFONSO

Universidad Autónoma de Occidente, Valle del Cauca, Colombia

**265. Donde nadie me espere de Piedad Bonnett o el perfil de un desesperanzado**

*Donde nadie me espere by Piedad Bonnett or the Profile of a Hopeless*

*Donde nadie me espere de Piedad Bonnett ou o*

*perfil de um ser humano sem esperança*

MARIO BARRERO FAJARDO

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

**289. Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto***

*Poetics of Colonial Literary Fiction. The Arch-integrated Hybrid*

*Text of El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

*Uma poética da ficção literária colonial: o texto híbrido arqui-  
integrado de El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

JUAN SEBASTIÁN CADAVID BERRÍO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

VERÓNICA LOZADA GALLEGO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**331. Palas Atenea: modelo de las guardianas de *La república* de Platón**

*Pallas Athena: Model of the Guardians of Plato's Republic*

*Palas Atena: modelo das guardiãs da República de Platão*

LAURA VICTORIA ALMANDÓS MORA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**Notas      Notes      Notas**

**361. Usos de lo literario en las humanidades médicas: leer a William Carlos Williams y *A Fortunate Man* de John Berger y Jean Mohr**

*Uses of the Literary in the Medical Humanities: Reading William*

*Carlos Williams and A Fortunate Man by John Berger and Jean Mohr*

*Usos do literário nas Humanidades Médicas: ler William Carlos*

*Williams e A Fortunate Man de John Berger e Jean Mohr*

FRANCISCO GELMAN CONSTANTIN

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

**389. Un ensayo en el exilio: Pedro Salinas y el *Cantar de Mío Cid***

*An Essay in Exile: Pedro Salinas and the Cantar de Mío Cid*

*Um ensaio no exílio: Pedro Salinas e o Cantar de Mío Cid*

MAYRA MOREYRA CARVALHO

Minas Gerais, Brasil

**Reseñas      Reviews      Resenhas**

**409 • Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès, editoras.**

***¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría***

JUAN ZAPATA

Universidad de Lille, Lille, Francia

**413. Uriarte, Javier. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America***

YAMILE FERREIRA

Washington University in St. Louis, Misuri, Estados Unidos



**419 • Núñez, Ángel, director. *Obras Completas de José Hernández***

ALICIA LIDIA SISCA

Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina

**425 • Ramírez Gröbli, María del Pilar. *Paisajes sonoros del retorno. Palma de aceite, despojo y culturas de paz en el posconflicto colombiano***

MARÍA ANGÉLICA GARZÓN MARTÍNEZ

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, Colombia

**430 • Guibovich Pérez, Pedro. *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750***

ÁNGELA INÉS ROBLEDO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**435 • Convocatoria de la revista *Literatura*:  
*teoría, historia, crítica* vol. 24, n.º 2**

*Call for Papers* *Literatura*: teoría, historia, crítica vol. 24, n.º 2

*Edital* *Literatura*: teoría, historia, crítica vol. 24, n.º 2

*Appel à contributions* *Literatura*: teoría, historia, crítica vol. 24, n.º 2

**443 • Instrucciones para los autores**

*Instructions to Authors*

*Instruções aos autores*

*Instructions pour les auteurs*

**486 • Anuncios**





*Artículos*



# La ironía como instrumento de crítica social en *Recursos humanos* de Antonio Ortuño

**Julio Zárate**

Universidad Savoie Mont Blanc, Chambéry, Francia

julio.zarate@univ-smb.fr

La presencia de la ironía en el texto literario permite plantear un discurso crítico que busca evidenciar las contradicciones y defectos de la sociedad, mediante un juego que exige distinguir entre el ser y el parecer. El presente artículo propone un análisis de las distintas formas y figuras bajo las cuales se manifiesta la ironía en la novela *Recursos humanos* (2007), del escritor mexicano Antonio Ortuño. Recurrir a la ironía, a través de la parodia, el cinismo y el sarcasmo le permite al autor hacer una crítica mordaz del individualismo del mundo laboral.

*Palabras clave:* Antonio Ortuño; cinismo; ironía; literatura hispanoamericana; parodia; sarcasmo.

Cómo citar este artículo (MLA): Zárate, Julio. “La ironía como instrumento de crítica social en *Recursos humanos* de Antonio Ortuño”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 13-31.

Artículo original. Recibido: 11/04/20; aceptado: 04/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



**Irony as an Instrument of Social Criticism on *Recursos humanos***  
**by Antonio Ortuño**

The presence of irony in the literary text allows a critical discourse whose strategy seeks to expose the contradictions and defects of the society through a game that requires a distinction between being and appearing. This article proposes an analysis of the different forms and figures where irony is manifested in the novel *Recursos humanos* (2007) by Mexican writer Antonio Ortuño. The use of irony through parody, cynicism, and sarcasm allows the author to make a scathing criticism of the individualism of the working world.

*Keywords:* Antonio Ortuño; cynicism; Hispano-American literature; irony; parody; sarcasm.

**A ironia como instrumento de crítica social em *Recursos humanos***  
**por Antonio Ortuño**

A presença da ironia no texto literário propor um discurso crítico cuja estratégia procura realçar as contradições e defeitos da sociedade através de um jogo que exige uma distinção entre ser e aparecer. Este artigo propõe uma análise das diferentes formas e figuras sob os quais a ironia se manifesta no romance *Recursos humanos* (2007), do escritor mexicano Antonio Ortuño. O uso da ironia através da paródia, do cinismo e do sarcasmo permite ao autor fazer uma crítica mordaz ao individualismo do mundo do trabalho.

*Palavras-chave:* Antonio Ortuño; cinismo; ironia; literatura hispano-americana; paródia; sarcasmo.

LA IRONÍA SE HA CARACTERIZADO por presentarse como un concepto cuyo planteamiento participa en el mejoramiento o la evolución de ciertos aspectos de la sociedad; baste como ejemplo la mayéutica socrática. Si bien el interés por la ironía se manifiesta en el discurso de las ciencias humanas en general, Schoentjes, en su *Poética de la ironía* (2001), estima que su presencia destaca en el discurso literario, en el que se le dedican más estudios, ya sea en el análisis de la ironía bajo alguna de sus múltiples formas o su presencia en la obra de algún escritor. La literatura es el área de juego privilegiada de la ironía, ya que la ficción, al no ser una copia de la realidad ni dar cuenta de una verdad establecida, “exige al lector que cree su realidad y destile su verdad a partir de los significados contradictorios que yuxtapone” (319).<sup>1</sup>

Schoentjes precisa que no hay una concepción unificada y homogénea de la ironía, ya que la reflexión en torno al concepto se ha hecho de manera parcelada. No hay, pues, una definición, sino múltiples formas alrededor de la ironía en las palabras y la ironía de situación, que evolucionan y se aplican según la época y el contexto. Pese a esto, Schoentjes afirma “que la ironía es un modo indirecto y disimulador que juega sobre la distancia entre sentidos en oposición” (318). Lo esencial en la ironía es su carácter evaluativo, ya que permite elaborar un juicio crítico, que se atribuye al destino, en el caso de la ironía situacional, o a una persona, en el caso de la ironía verbal. La ironía, entonces, es indisociable de la ética, que ofrece una base al juicio moral presente en el discurso literario.

Entre las formas más reconocidas de la ironía de situación se pueden mencionar la inversión del rol, bajo la figura del cazador-cazado, o el proceso de desenmascaramiento. Ambas responden a la intención de poner en evidencia aquello de lo que la sociedad adolece al señalar sus contradicciones e incoherencias. La ironía, en este caso, resalta la necesidad de distinguir entre realidad y apariencia. Esta distinción entre ser y parecer le permite a Schoentjes afirmar que todo ironista es un idealista, ya que cree en la perfectibilidad del hombre: “al momento mismo en el que marca un rechazo [al mundo real], el ironista expresa simultáneamente su adhesión a un mundo perfecto al que él aspira o del cual tiene nostalgia” (87). Cabe

---

1 Todas las traducciones del francés al español son propias.

señalar que la manera de expresar las contradicciones entre apariencia y realidad en el discurso literario depende del estilo de cada ironista.

Uno de los escritores más representativos de la literatura mexicana contemporánea, Antonio Ortuño, se ha distinguido por el uso en su escritura de las formas más ásperas de la ironía, como el sarcasmo y el cinismo. Este estilo mordaz, presente en sus primeras novelas, como *El buscador de cabezas* (2008) o *Recursos humanos* (2007), destaca también en textos más recientes como *La fila india* (2013), en el cual hace una ácida crítica sobre la visión que el mexicano tiene de los migrantes centroamericanos;<sup>2</sup> o *Méjico* (2015), en el que el autor desmitifica las relaciones de unánime solidaridad entre los refugiados de la guerra civil española que llegaron a México.

En *Recursos humanos*, Ortuño recurre a la ironía para poner en evidencia el egoísmo y el individualismo en el mundo laboral. El personaje principal de la novela, Gabriel Lynch, un oficinista ambicioso que intenta ser promovido en su trabajo sin importar a quién destruye a su paso, es el elemento a través del cual se manifiestan diferentes formas de la ironía. Asimismo, el edificio de la empresa donde él trabaja configura un microcosmos que funciona como una sinécdoque que refleja los vicios del mundo laboral. “Esta es la historia de mi odio” (Ortuño 17), la frase con la que Gabriel da inicio a su relato adquiere en la novela un carácter anafórico que, más que definir la historia, desvela el carácter del personaje: “Sí: era y soy un resentido” (19). Gabriel odia y fomenta su odio, manifestado a través del cinismo y el sarcasmo. Sus obsesiones y su deseo de elevarse por encima de sus semejantes en un sistema jerárquico anquilosado proporcionan la energía a la maquinaria de odio desplegada a lo largo de esta novela.

El presente artículo propone un análisis de las diferentes manifestaciones de la ironía y la forma en la que permiten a Antonio Ortuño presentar una crítica mordaz de la sociedad. La primera parte aborda la manera en la que el autor recurre a la parodia para construir el espacio y establecer las relaciones entre los personajes. A través de una serie de referencias intertextuales, el autor descubre una rígida estructura que hace que cada piso del edificio en el que trabaja Gabriel se convierta en uno de los círculos de la *Divina comedia*. La verticalidad del edificio hace evidente la necesidad de elevarse para salir del infierno y alcanzar el paraíso de las oficinas superiores. La

---

2 Véase al respecto Zárate, “México y la migración”.



segunda parte del artículo analiza las características de la figura del cínico, que corresponden con el perfil de algunos personajes de la novela. En el análisis se ponen de relieve los casos de Gabriel y de Miguel, otro oficinista. La tercera parte se enfoca en la ironía verbal, en particular en el sarcasmo, cuyo efecto mordaz caracteriza el discurso de Gabriel, quien recurre a la violencia verbal como sustituto de la violencia física. Finalmente, el proceso de desenmascaramiento de Gabriel, aunado a la inversión de rol que se opera en su lucha por el puesto de gerente, ocupa los últimos comentarios.

### **El infierno de la oficina: una parodia dantesca**

En el texto literario, la parodia se manifiesta mediante el uso de un referente intertextual. Entendemos el intertexto en el sentido de Gérard Genette: “La presencia literal (más o menos literal, integral o no) de un texto en otro texto” (80). Por su parte, Schoentjes, al hablar de la ironía intertextual, precisa: “La ironía intertextual no supone ni superioridad moral, ni intención de ridiculización: es, de entrada, un juego que crea una connivencia” (*Silhouettes* 136). Esta definición plantea una diferencia con la parodia, cuyo objetivo es establecer una valoración, generalmente negativa, a partir de la imitación humorística de un referente concreto. La ironía que se manifiesta en la parodia no busca ridiculizar al referente, sino utilizarlo para ampliar la construcción crítica del texto literario, al añadir al argumento del relato la carga interpretativa del referente intertextual.

En *Recursos humanos*, la empresa de diseño e impresión en la que trabaja Gabriel semeja una estructura dantesca que separa el infierno de los talleres donde laboran los obreros, del paraíso, situado a partir del piso tres del edificio, al cual solo acceden los ángeles que tienen a su cargo una gerencia. Gabriel es supervisor de la división de impresiones y se considera estancado en el purgatorio o limbo del piso dos, a un paso de la “tierra prometida” (Ortuño 34). Así describe el personaje la jerarquía en la empresa:

Soy supervisor y dependo de un gerente llamado Constantino. Diez técnicos me deben lealtad. Diez supervisores se la debemos a nuestra vez al gerente, último eslabón visible —para los empleados de bajo nivel, como yo— de la cadena de mando. Sólo al gerente le está permitido escalar al tercer piso de nuestra torre de oficinas y talleres y respirar el aire de los amos, esos seres

pálidos y prácticamente incorpóreos que pueblan las coordinaciones y la presidencia. (17-18)

A lo largo del relato, Ortuño ofrece elementos que permiten reconocer una serie de referentes intertextuales, tanto explícitos como implícitos, que establecen la relación paródica. Si la descripción del edificio sugiere la geografía de la *Divina comedia*, Gabriel se describe físicamente como “parecido con el poeta Alighieri —quien, recordemos, tuvo que inventarse el apartado de la *Comedia* para acercarse a la esquivia Beatriz” (72). La comparación con Dante confirma la presencia del referente intertextual que caracteriza la estructura del edificio donde destacan los elementos que la asocian a un infierno. Este es el caso de la descripción que Gabriel hace de los talleres del subsuelo: “He bajado al infierno sin Virgilio. Quién podría haberme guiado por estos corredores carentes de simetría. [...] Por ello decidí llevar mis pasos allá y descender por la escalera de metal, la que solamente los mensajeros y esclavos más infames transitan” (137). A diferencia de los amos de los pisos superiores, Gabriel no desprecia a los trabajadores del piso inferior, a quienes conoce y considera como sus iguales; no los desprecia, sino que los trata con rabia.

Pese a mostrarse disciplinado ante los amos, el acceso al tercer piso le es vedado ya que no reúne las características para pertenecer a ese grupo. Si bien es blanco y sospecha que su color de piel tiene que ver con el puesto que ocupa, Gabriel reconoce que “no parezco, fuera del tono de la piel, uno de los amos: [...] ni provengo de la cosecha de alumnos de los colegios privados que generalmente ascienden por nuestra escala de Jacob hasta lo más alto, como ángeles que son” (18). La frustración y el deseo del personaje de rebelarse contra el orden establecido, encarnado por esa cohorte de empleados y servidores, recuerdan la intención del ángel rebelde, en el *Paraíso perdido* de Milton, de levantar un ejército de ángeles con el objetivo de arrebatarse a Dios el trono celestial. Asimismo, al hablar de su ascensión, Gabriel emplea la imagen de la escalera de Jacob, referencia bíblica sobre la cual volveremos más adelante.

El origen humilde del personaje lo reduce a ocupar un puesto medio en el organigrama de la empresa. Gabriel siente frustración ante las pocas perspectivas de ascenso, ya que ambiciona una gerencia: “no hay un pobre que no ansíe una gerencia” (34). Gabriel es consciente de su situación y la

de sus compañeros de trabajo, “los otros esclavos” (103). El personaje vive el drama cotidiano de la insatisfacción, producto del mal salario y de las pocas alegrías que procura, lo que lo obliga a mantener una vida plebeya. No obstante, lejos de conformarse con ser un oficinista mediocre, lleno de envidia y rencoroso, el odio que produce la miseria despierta en él “un apetito incontrolable” (131). Este apetito es compartido por Miguel Paruro, quien alcanzará, antes que Gabriel, un puesto de vicegerente. Gabriel lo envidia y por eso subraya sus malos modales, que confirman que Paruro no es como los amos de los “círculos celestiales” (80). Sin embargo, la estancia de Paruro en el tercer piso es breve y Gabriel presenta su caída como un regreso “al infierno” (148).

Si el ascenso de Paruro molesta a Gabriel, la llegada de Constantino, hijo del todopoderoso abogado Castañeda, asesor en materia de evasión fiscal del “rey de reyes de la empresa” (117), enciende su odio, ya que Constantino es nombrado gerente desde el primer día. Gabriel lo desprecia por la ventaja que le otorga ser “hijo de Dios” (25), ya que no necesita hacer ningún esfuerzo para triunfar. Para Gabriel la ofensa es mayor, pues Constantino se convierte en su superior directo. Esto demuestra que la empresa no premia el desempeño ni sus cualidades, “lo que se premia es la sumisión” (128). Gabriel se niega a hincar la rodilla y rendir pleitesía, como los otros supervisores, al nuevo amo, cuyo mérito es pertenecer a las altas esferas celestiales. Este pasaje evoca la actitud del ángel Maligno, de Milton, quien es incapaz de arrodillarse y alabar al hijo de Dios, cuyo destino es ascender al trono celestial. Si Gabriel asocia a Constantino a una figura crística, él se ve a sí mismo como el centurión que debe traspasar el costado “al divino turista” (25); eliminarlo para ocupar su lugar.

Perder el puesto de gerente le veda el acceso al piso tres y al consecuente aumento de sueldo. A esto se suma el hecho de que Fernanda, la chica del área de recursos humanos, lo deja por Constantino. El título de la novela, *Recursos humanos*, evoca, quizá, la condición del oficinista como “carne del rastro” (22) y como fuente de satisfacción sexual. El amo posee lo que Gabriel desea: sexo, poder y riqueza. Las fieras que acechan a Dante en la selva oscura a mitad del camino de su vida, Lujuria (lince), Soberbia (león) y Avaricia (loba), parecen alimentar el odio que motiva las acciones de Gabriel. Su venganza lo llevará a alcanzar la ansiada gerencia, pero esta le parecerá poca cosa ante el escalafón que ocupa su nuevo superior inmediato, cuyo

“círculo celestial parece cómodo” (171). No obstante, en su ascenso por la empresa descubrirá que no hay ningún Dios: “Sólo círculos concéntricos de ángeles cada vez más odiosos, alas y rostros arrogantes y estúpidos” (171).

Pensar la parodia a través del filtro de la ironía ofrece la ventaja de insistir en que no se trata de una actividad casi mecánica de reconocimiento o ridiculización de un modelo o referente, sino “de un procedimiento dinámico que, lejos de reducir el alcance de un texto, enriquece la interpretación” (Schoentjes, *Poétique* 239). El efecto humorístico en *Recursos humanos* reside en la categorización de los empleados como ángeles o demonios según el piso que ocupan en la empresa. En esta relación jerárquica, Constantino aparece como el hijo de Dios que se debe sacrificar. Gabriel se ve a sí mismo como el ángel que promueve una rebelión cuyo objetivo es provocar la caída del Cristo educado en un colegio privado.

El efecto irónico de la parodia que presenta Ortuño hace que las referencias intertextuales evocadas otorguen al relato un carácter hiperbólico, dantesco y bíblico, a una historia que versa sobre las envidias y traiciones de los empleados de una oficina. El planteamiento crítico de la ironía se encuentra en la exageración de la situación, que pone en un plano de igualdad la geografía dantesca y el modelo jerárquico de una empresa de impresiones, y que otorga el carácter de una cruzada divina a la ambición belicosa de un oficinista frustrado.

### **Egoísmo exacerbado: Gabriel y Paruro, figuras del cínico**

La historia del odio que Gabriel cuenta en *Recursos humanos* es: “La historia del esclavo y el látigo y el justo castigo que otros llamarán delincuencia” (121). La venganza que emprende, mediante una serie de actos criminales, para ajustar las cuentas a todo aquello que considera una injusticia, pone en entredicho el valor moral de la ironía y el carácter “divino” que la justicia pretende revestir. Asimismo, cabe señalar que al final del relato no hay aprendizaje o moraleja alguna, ya que Gabriel en ningún momento cambia de actitud ni de opinión con respecto a su odio; tampoco se arrepiente.

Schoentjes plantea el cinismo como un “pensamiento corrosivo e irrespetuoso de las convenciones sociales” (229). En griego, *kunikós* designa lo relativo al perro, y Diógenes, figura clásica del cínico, subraya la dimensión canina, tanto por el tipo de vida que llevaban sus adeptos, como a causa de su

espíritu mordaz. En la novela, Gabriel dice: “Llámenme perro. Insúltenme, si les parece que su vida será menos miserable tras escupirme. Llámenme cerdo rencoroso, judas, escoria. Atinarán” (99). Esta excesiva honestidad muestra un cinismo que no duda en asumir sus defectos: “El cínico exhibe sin complejo aquello por lo cual es condenado” (Schoentjes, *Poétique* 230).

Como cínico, Gabriel destina su historia a lectores afines, pues busca, como Baudelaire,<sup>3</sup> a su semejante:

[N]o aspiro a un público educado y biempensante<sup>4</sup> —porque no lo comprendo y le temo—, sino a interesar a prejuiciosos, obscenos con sensaciones de culpa apenas controlables, que esperan a que nadie esté cerca para rebuscar suciedades en estas páginas. (76)

Revelar sus intenciones mediante esta suerte de parábasis lo libera de cualquier obligación moral frente al lector, que pudiera censurar su lenguaje o sus actos, pues Gabriel no distingue entre hombres y mujeres: a todos desprecia y desconfía de todos. A este respecto, Schoentjes precisa: “La maldad del cinismo no se explica por una animosidad hacia nadie, sus ataques buscan minar los fundamentos convencionales de la moral de los hombres, para encontrar una ética que sería más natural” (*Poétique* 230).

Además de Gabriel, en la novela destaca otro personaje que pone en duda las convenciones morales: Miguel Paruro. Ambos comparten el mismo origen miserable y una obsesión por alcanzar “el tercer piso y el séptimo cielo” (111). Su primer encuentro pone en evidencia la pobreza de ambos y su egoísmo exacerbado. Además de cortar la etiqueta de sus camisas para ocultar su baja calidad, ambos seducen a secretarias de la empresa, poco inteligentes o carentes de gusto, a quienes, dice Paruro, también “[h]abría que cortarles las etiquetas” (37). El encuentro genera mutua simpatía, pues tanto Gabriel como Paruro reconocen en el otro a un igual. Paruro invita a Gabriel a seguirlo en su objetivo de obtener una gerencia e incluso usa como

---

3 “Hipócrita lector —mi semejante—, ¡mi hermano!”. En el original: “— Hypocrite lecteur,— mon semblable, — mon frère!”. Se trata del último verso del poema “Au lecteur”, de Charles Baudelaire, que sirve de prefacio al libro *Les fleurs du mal*.

4 Antonio Ortuño desarrolla la figura del biempensante en *La fila india*. Si bien su discurso semeja bastante al de Gabriel, la diferencia principal reside, quizá, en que el biempensante se cuida de no decir todo lo que piensa delante de los otros por convención, no por precaución conspiradora, como Gabriel.

carnada a su amiga y amante, Verónica, para convencerlo. Sin embargo, Paruro no duda en hacerlo a un lado para ser promovido primero.

Pese a compartir la misma ambición, la debilidad de Paruro por mujeres vulgares, “defectuosas en asuntos morales y, según la opinión de la mayor parte de las personas, espantosas” (114), hace que sus deseos sean más fuertes que su determinación. Paruro encuentra placer en el adulterio. Ejemplo de esto es su relación con Myrna, cuyo marido también trabaja en la empresa o su relación con la Nena, la esposa de un policía. Al acumular las relaciones conflictivas, Paruro se expone tanto a los celos de sus conquistas, como a la venganza de los maridos. Sin embargo, cada nueva conquista representa para él un éxito. Esta actitud coincide con la descripción que Schoentjes hace del cinismo: “Mientras que la ironía es una reflexión que mantiene el yo a distancia, el cinismo se exalta hasta en sus defectos más deleznable” (*Silhouettes* 231). Estos dudosos éxitos provocan la caída de Paruro, ya que la Nena, celosa de sus engaños, confiesa a su marido el adulterio y este lo asesina. Como Ícaro, el ascenso de Paruro es fulgurante, pero es incapaz de mantenerse en lo alto a causa de sus propios excesos. Las traiciones, el mal gusto con el que ostenta su riqueza pasajera y el tipo de relaciones que mantiene ponen en evidencia no solo la pobreza de sus ambiciones, sino el hecho de que se trata de un personaje gobernado por sus pulsiones. Siguiendo la lógica de Jankélévitch, Paruro es ejemplo del cínico que se devora a sí mismo, ya que la preocupación por su propia satisfacción conlleva su autodestrucción.

Si Paruro encarna al cínico que se autodestruye, Gabriel, en cambio, es el cínico egoísta que solo toma en serio sus propios deseos. En ambos casos, el filtro de la ironía mina las referencias a lugares comunes e ideas morales recibidas. Si la ironía se cuida de indicar la vía que no hay que seguir, el cinismo niega la mínima indicación, no propone alternativa en su camino y se satisface al constatar las ruinas que deja a su paso. Dicha actitud coincide con lo que Jankélévitch llama “la ambigüedad del blasfemo” (105), que implica perder todo para ganarlo todo; ir al fondo del sacrilegio para ser vacunado contra la malicia. En la novela, Gabriel ve en Paruro a alguien incapaz de ir al fondo de su maldad. En cambio, él parece dispuesto a todo con tal de destronar a Constantino: “Escucha. Vamos a matarlo. Lo digo porque sé que Paruro es, en el fondo, un moderado que desea que Constantino sea feliz en algún lugar lejano [...] y no estorbe en nuestro ascenso” (120). Paruro

muestra sus límites frente a los impulsos criminales de Gabriel y Verónica, quienes llevan a cabo una serie de actos criminales con el fin de alcanzar sus propios objetivos. Cabe señalar que, en la novela, Verónica, empleada de la oficina en el área de contabilidad, es la más despiadada de los tres, la única a la que Gabriel teme.

Jankélévitch describe al cínico como aquel “que dice por todo lo alto lo que muchos piensan por lo bajo, y que no intenta guardar las apariencias” (106). A lo largo de la novela, el lector asiste a la preparación de la venganza de Gabriel, que concentra su energía en destruir a Constantino: “Espero ser el cerdo que devore al cordero en que se ha convertido el gerente” (Ortuño 149). Su ambición es movida por el odio y, para él, solo es posible elevarse pisándole la cabeza al amo: “Nadie asalta el cielo y deja escapar a los ángeles primero: se les corta la garganta y entonces se avanza” (120). Frente al deseo de venganza, el acceso al poder se vuelve incluso accesorio. Gabriel representa al cínico habitado por la maldad que se aplaude a sí mismo y reivindica aquello que le es reprochado. Su triunfo confirma el efecto destructor del cinismo en la novela, ya que el personaje disfruta haciendo el mal: “¿Me avergüenzo? No. Me divierto” (149). De esta forma, Gabriel representa la mayor expresión del egoísmo, “la glorificación absoluta del yo” (Schoentjes, *Poétique* 231).

## El sarcasmo como arma verbal

La presencia del sarcasmo en la novela permite vehicular verbalmente la agresividad de Gabriel hacia los otros, ante lo que él considera las injusticias que sufre. Del griego *sarcazein* (morder la carne), el carácter mordaz del sarcasmo denota una intención de herir e insultar. La relación entre la ironía y el sarcasmo es problemática, ya que, en general, se reflexiona sobre la ironía a partir de ejemplos propios del sarcasmo. A diferencia de la ironía, dice Schoentjes: “El sarcasmo es pesado y, como su objetivo es herir, se ejerce de preferencia en presencia del blanco” (*Poétique* 229). El sarcasmo aparece como el arma idónea a utilizar en el infierno que representa para algunos el lugar de trabajo. La abundancia de dientes, mordidas, sonrisas sardónicas y hambre en el relato subraya el hecho de que Gabriel no es el único que recurre a lo que Jankélévitch llama el “vinagre de los sarcasmos” (186). En la oficina, Fernanda “sonríe [a Gabriel] con dientes amarillos de

sarcasmo” (Ortuño 27). Ella le dedica esta sonrisa luego de la mordida que Gabriel le da debido a que ella lo abandona por Constantino.

El hambre de ascenso social de los personajes da lugar a una serie de enfrentamientos y duelos verbales. Distinguiremos, para el análisis, entre el sarcasmo beligerante que se despliega en el diálogo y el que se produce en el fuero interno de Gabriel y que destina esencialmente a Constantino. Al no ser verbalizado, dicho sarcasmo canaliza su odio sin buscar la ofensa directa, ya que Constantino es su superior. El silencio sumiso es distinto del que Gabriel hace gala cuando finalmente accede al poder. Asimismo, el sarcasmo es diferente de la ironía sutil a la que Gabriel recurrirá para dar el último golpe al amo.

La relación que Gabriel mantiene con los otros personajes, en particular con las mujeres, obedece a un patrón que se puede resumir como sigue: quien tiene el poder aplasta al otro. Partiendo de esta premisa, la novela puede dividirse en tres momentos: primero, la posición de inferioridad de Gabriel frente a Constantino; luego, la preparación del golpe final, que comienza con el regreso de Constantino del hospital (118), ya que Gabriel constata que se ha debilitado y que es posible vencerlo. La última parte presenta el ascenso o la victoria de Gabriel, que viene con el cumplimiento de la venganza y la humillación de Constantino (161). En cada caso hay un claro cambio de tono. Cabe señalar que el sarcasmo más beligerante se manifiesta en las primeras páginas, cuando es evidente la desventaja de Gabriel. A falta de mejor arma, la agresión verbal le permite herir de forma eficaz.

El sarcasmo en *Recursos humanos* busca humillar aquello que representa la fuerza o la ventaja del otro. Podemos señalar el ejemplo de Carla, la prostituta con la que Gabriel sostuvo un encuentro sexual al final de su adolescencia. Gabriel se encuentra con ella en un burdel e intenta, sin éxito, seducirla. Pese a ser una mujer mayor y consumida por el vicio, Carla lo trata con indiferencia y apenas le dirige la palabra. Gabriel le dirá a Constantino, quien frecuenta el mismo burdel, que Carla es su tía. Esto da pie a una ofensa. Lo que Carla niega a Gabriel, lo ofrece gustosa al guapo y adinerado Constantino. A este desprecio, Gabriel responde con una serie de acciones para provocarla, pero también recurre al sarcasmo. En una visita posterior, Gabriel le dice a Carla que Constantino tuvo un accidente y que viene de visitarlo del hospital:



—Me dijo que coges mal, muy mal. [Carla] respinga y le sale humo de la nariz, como a un dragón sorprendido. Escupe la colilla al piso. Sonreímos. —No dijo eso. —De verdad. No es que le preguntara. Lo dijo, nada más, cuando salió de la operación. “Tu tía, Gabrielito, no sabe coger”. Por primera vez desde que hago estas absurdas visitas a su despacho noto un vestigio de curiosidad en su mirada. [...]. —¿Yo soy tu tía? —Eso piensa el jefe. Le dije que eras mi tía. Muestra los dientes, piezas amarillentas que se tornan negras hacia las raíces. No parece una sonrisa, el gesto de simio indignado que esboza. —¿Y por qué dijiste eso? —No lo sé. Estaba ebrio. Pero lo que importa es que mi jefe cree que eres mi tía y que mi tía no sabe coger. [...] —Pues dile que se vaya a la mierda. Y te vas tú con él. (107-108)

El sarcasmo denigra el atributo principal de Carla y ataca su amor propio. De esta forma, Carla pierde el poder que ejercía. Gabriel pierde el interés por ella y, más tarde, la usará como instrumento final de su venganza contra Constantino.

Otro ejemplo de sarcasmo en la novela es el que Gabriel dirige contra Paruro en varias ocasiones. Una de las últimas conquistas de Paruro es Fernanda, la chica de recursos humanos que al inicio de la novela se acuesta con Gabriel. Fascinado con ella, Paruro alardea delante de Gabriel, a lo que él responde: “—Supongo que es una buena noticia que se te pare con alguien que no sea un monstruo [...]. Su sonrisa se arruina. Ese mismo gesto debió esbozar el Maligno cuando se percató de que los ángeles leales iban a ganarle la batalla” (140).

En los ejemplos mencionados, el sarcasmo ridiculiza y muerde el orgullo del otro, otorgando a quien lo usa una pequeña venganza. Schoentjes habla, en este caso, de un efecto superior al de la aplicación de un correctivo, ya que “en la medida en la que no da rodeos, es a veces confundido con la invectiva o el insulto” (*Poétique* 228-229). El sarcasmo es más grosero porque es más visible que la ironía. No obstante, un sarcasmo sin ironía se reduce a simple insulto, de ahí la importancia del sobreentendido en cada comentario de Gabriel, que permite apreciar el efecto producido por cada comentario, así como la intención que persigue, que va más allá de la rápida satisfacción de la ofensa.

Como contrapunto a esta forma verbal agresiva, se puede destacar en la novela una forma más sutil de provocación, que vuelve innecesario el

sarcasmo: el silencio. Este tipo de ataque se manifiesta con el progresivo acceso al poder de Gabriel, ya que “el poder obvia este tipo de declaraciones. O mejor: las grita, las aúlla permanentemente” (Ortuño 127). Cuando el dinero y el puesto de trabajo hacen evidente su superioridad, Gabriel no necesita vengarse de Fernanda por haberlo abandonado y prefiere ignorarla. El silencio aparece como forma superior de humillación, ya que ni siquiera le concede “una palabra de rechazo” (128). Fernanda se vuelve “mercancía en rebaja” (133) que prefiere dejar a otros perros, como Paruro. Este silencio es distinto del que guarda frente a Constantino cuando aún le debe respeto, como es el caso después de acostarse con Carla. Constantino lo saluda: “—Buenas noches, Gabrielito... —Buenas noches —deletereo con voz destemplada, mientras en mi paladar y garganta afila sus cuchillas la ira. [...]. —Los dejo” (82). La petulancia del amo y el uso del diminutivo para nombrar a su subordinado es suficiente para la ofensa. Gabriel responde con un saludo, aunque el lector se da cuenta de su enojo. Constantino lo deja solo con Carla, lo que implica la humillación de pedir explicaciones, pero Gabriel se marcha: “No quiero pensar más que en el fuego” (82).<sup>5</sup> La consciencia de la superioridad del otro lo reduce al silencio, el odio se manifiesta en el monólogo interior como forma de paliar su deseo de venganza.

Ante la incapacidad de vencer al amo en una batalla frontal, Gabriel despliega una serie de pequeños golpes que irán mermando la fuerza y el ánimo de Constantino. El primero es el incendio de su auto, tras lo cual, Gabriel ofrecerá una condolencia hipócrita. Cuando Constantino le habla, consternado, por la enfermedad de su padre, Gabriel piensa que a su padre “lo que le hace falta son un par de tiros en la nuca, pero me cuido de decírselo” (136). Bajo una actitud servil, Gabriel se aprovecha de la confianza a prueba de duda que le otorga Constantino. Con su progresivo ascenso, el rechazo del personaje se hará evidente: “Disfruto al hablarle en un tono autoritario que no puede ser interpretado como tal. Si Constantino se detuviera un instante y tomara nota de cómo me dirijo a él, probablemente me despediría” (157). El cambio de tono manifiesta la seguridad de Gabriel, pues prepara una

5 La presencia del fuego como motivo de venganza también está presente en *La fila india*. Yeín encierra a los funcionarios y traficantes en un bar que hace estallar. La venganza está a la altura del castigo sufrido, pues al inicio de esta novela, un grupo de migrantes es encerrado por traficantes de personas en un albergue y luego le prenden fuego, dejándolos morir quemados.

venganza mayor que se operará mediante la inversión de la situación. Su empoderamiento dará paso a una serie de acciones que permitirán desvelar el proceso de desenmascaramiento del personaje, otro de los recursos de la ironía a los que Antonio Ortuño recurre en la novela. La máscara de Gabriel y la venganza

Cuando “la ironía de situación sirve de principio estructural a un relato, esta favorece el juego sobre las identidades escondidas y la distancia entre el ser y el parecer” (Schoentjes, *Poétique* 53). Gabriel revela al lector sus verdaderas intenciones, pero disimula frente a Constantino, lo que le permite preparar y llevar a cabo su venganza. En la novela, Constantino ignora que Gabriel lo ve como un ángel, que lo llama amo y que lo compara con Cristo. También ignora que el discreto empleado tiene la intención de crucificarlo. Este descuido, el menosprecio del oponente, es lo que permite a Gabriel consumir su victoria. Si la ironía moral se sirve del desenmascaramiento o del proceso de inversión de rol para poner en evidencia el error y el mal ejemplo, hay que señalar que en *Recursos humanos* es el propio Gabriel quien se quita la máscara. Esto opera un cambio en el proceso de inversión que, en lugar de jugar en su contra, le permite afirmar su paso de esclavo a amo. Gabriel deja de ser mortal para convertirse en ángel, o arcángel, como lo sugiere su nombre. El proceso de desenmascaramiento del personaje se justifica en la progresiva inversión del rol entre él y Constantino, aquella que culmina con la humillación del amo.

El último pasaje de la novela concluye este proceso que comienza con el regreso de Constantino a la empresa tras el accidente que se produce en la empresa a causa de la explosión de una bomba. “Ha regresado el Mesías” (Ortuño 118), ironiza Gabriel, quien percibe que no se trata del regreso de un Dios vengativo, sino de un hombre débil al cual hay que derribar. La abierta beligerancia en el tono insiste en el autodesenmascaramiento: “Siento que mi máscara está a punto / de caer” (153).<sup>6</sup> Esta frase, que reenvía al momento del fin de la cordura de Patrick Bateman, en *American Psycho*, es utilizada por Ortuño para indicar que Gabriel, motivado por su deseo de ascender y quitarle a Constantino el puesto de gerente, está listo para pasar a la última etapa y mostrar su verdadero rostro.

---

6 Sobre este intertexto de *American Psycho*, cabe señalar que Constantino se asemeja más a Patrick Bateman que Gabriel. Además de su posición social y su gusto por el lujo, Constantino matará a Carla y no tendrá ninguna represalia por este crimen.

Para consumir su venganza, Gabriel ofrece dinero y drogas a Carla, la prostituta, para que sodomice al amo en el burdel. Él observará el preámbulo de la escena desde una pieza contigua. Mientras lamenta no poder oír a Constantino, una frase viene a su mente: “¿Dónde están esos hombres que vinieron a tu casa *esta noche?*” (161).<sup>7</sup> El intertexto bíblico reenvía a la historia de Lot: cuando es visitado por los ángeles, los sodomitas rodean la casa de Lot y le exigen que haga salir a esos hombres para conocerlos. Aunque no es explícito, el verbo *conocer* presenta una connotación sexual: los sodomitas desean violar a los ángeles. La ofensa sella el castigo divino que sepultará Sodoma bajo una lluvia de azufre y fuego. Lot impide el crimen, Gabriel, en cambio, es el sodomita de Constantino. Su venganza exige más que la breve satisfacción del insulto: “El fin es destrozarlo, arrojarlo desde lo alto de la escala y verlo rodar” (161).

El juego de apariencias evocado al hablar de la ironía de situación plantea un vínculo con la ironía verbal, ya que “el significado aparente de las palabras no recubre el sentido real” (Schoentjes, *Poétique* 53). El goce ante la humillación de Constantino es íntimo; solo Gabriel y el lector perciben la ironía. Gabriel tendrá que esperar para coronar su ascensión, cuando Constantino ya no sea una amenaza, y mostrarle su verdadero rostro. Tiempo después, ambos se encuentran a las puertas de un restaurante, Constantino nota que Gabriel, mejor vestido, en un auto lujoso y acompañado por María, símbolo carnal de su éxito, lo mira “sonriente como una hiena” (Ortuño 175). Gabriel corona su triunfo mediante una frase irónica: “—Jacob le gana al ángel —dice. —... —En la Biblia. Le gana. ¿Recuerdas? Has sido fuerte contra Dios y los hombres y lo has vencido” (177). Constantino no entiende el mensaje. Gabriel se despide y Constantino se queda solo. Es entonces cuando recuerda el pasaje del que Gabriel le habla y confirma: “el ángel pierde” (177). En este caso, el triunfo no reside en la humillación del sarcasmo, sino en una frase sutil que reenvía a Constantino a lo que parece una evidencia. Pese a esto, Constantino no capta el sentido de la frase ni descubre las intenciones de Gabriel quien, por ser asiduo lector de la Biblia, parece encontrar en la lectura una fuente inagotable de inspiración relacionada con la venganza y el castigo: “siempre me agradó la refinada maldad de Dios en el Viejo Testamento” (27). La ventaja de Gabriel reside en la ignorancia

---

7 El original en cursiva.

del otro. Pese a ser superior, Constantino se confía, es incapaz de anticipar la amenaza y evitar la derrota. Gabriel atribuye a eso su victoria y a que es despiadado. La presencia de los intertextos bíblicos de Lot y de la lucha con el ángel de Jacob permiten en el relato señalar el momento de la inversión de la situación, al tiempo que Gabriel corona su venganza y muestra su verdadero rostro, no solo al lector, sino a su oponente.

Una vez en el puesto de gerente, Gabriel, a diferencia de Constantino, será consciente del peligro que lo acecha. La inversión de rol lo hace susceptible de convertirse en objeto de la codicia de otro pobre y rencoroso empleado de oficina. No obstante, a Gabriel solo le interesa el ascenso: “demasiado he caminado ya, con los pies hechos jirones, como para dejarme caer ahora” (170-171). Su obsesión apenas le permite disfrutar del triunfo, el próximo escalón y círculo celestial en la empresa es la coordinación general. Su siguiente objetivo se vuelve Hugo Machado, su nuevo superior inmediato. El esquema anuncia la repetición, lo que insiste sobre la circularidad del despiadado juego de poder y de ambición del mundo del oficinista.

De inmediato comienza Gabriel a preparar la estrategia para destruir a su nuevo oponente: “preferirás lanzarte desde una ventana antes que mirarme a la cara, cuando descubras quién soy” (171). Su actitud, así como las diferentes alusiones bíblicas, dantescas y miltonianas, asimilan a Gabriel al primer asesino, Caín, y al primer traidor y rebelde. También revelan el rostro del eterno insatisfecho, consumido por el orgullo y la ambición, incapaz de detenerse en su impulso por ocupar el lugar más alto. Detenerse equivale a morir, pero Gabriel sabe que su ciego impulso hacia lo alto también prefigura la caída: “toparé alguna vez con un ángel fiel que me lance otra vez hasta lo más bajo. [...] Y mientras llega ese día, habrá tiempo de sobra para el fuego, el fuego que me hace hervir y que no deja de caminar conmigo” (172). Gabriel se quita la máscara. No es él el blanco de la ironía; esta es, al contrario, el instrumento eficaz de su venganza, la misma que permite a Antonio Ortuño dar cuenta de la ambición insaciable del empleado de oficina.

Durante su última conversación con Verónica, Gabriel le pregunta qué desea en realidad. Responde ella: “Conocer gente. —Y matarla. —Y matarla, a veces, claro” (155). No hay humor ni sarcasmo en sus palabras, se trata de una afirmación que nadie en la oficina parece escuchar. Tan insignificantes parecen ambos a los ojos de los amos: “Nadie que nos viera pensaría que

hemos pasado los últimos meses dedicados a la planeación y ejecución de explosiones. Nadie apostaría que no somos los oficinistas soporíferos que parecemos” (154-155).

Ambos disfrutan cometiendo crímenes con todo aquel que despierta su ira, demonios peligrosos bajo la apariencia soporífera de un par de oficinistas. Antonio Ortuño revela no solo su rostro en *Recursos humanos*, sino también su verdadero nombre: Legión.

## Consideraciones finales

Contar una historia implica, necesariamente, cuestionar la verdad del ser y de las cosas. De lo contrario, dice Schoentjes en su *Poétique de l'ironie*, la literatura se reduciría a una aburrida exposición de argumentos morales, e incluso moralizadores. Con la ironía, como con la moral o la estética, añade, la frontera entre el bien y el mal o lo feo y lo bello se encuentra siempre en conflicto. Por esta razón, la ironía en la ficción permite confrontar al lector a significados contradictorios. La búsqueda de la ironía en el texto literario permite crear ese momento de apertura, de cuestionamiento y de puesta en perspectiva que exige al lector una participación activa en la construcción del sentido de la obra y, por lo tanto, una evaluación de esta. Esto hace de la ironía un serio juego de reflexión en torno a lo dicho y lo implícito. De ahí que se considere la ironía como inseparable de la ética.

Puesto que la disimulación es una de sus características esenciales, las diferentes formas y máscaras bajo las que se esconde la ironía en el texto literario, y con ella el sentido que el autor busca transmitir al lector juicioso, son máscaras que piden ser arrancadas. Bajo el autodesenmascaramiento triunfal de Gabriel se esconden los guiños de una obra cuya lectura busca suscitar opiniones contrarias; el mismo objetivo persigue la ironía, cuyo dualismo conlleva la paradoja y el equívoco. ¿Se puede juzgar a Gabriel? ¿Cuáles son sus crímenes? La evaluación moral sobre la historia del odio de Gabriel es puesta en duda en la lectura. ¿Ironía o maquiavelismo? Corresponde al lector sacar sus propias conclusiones.

## Obras citadas

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. París, Garnier-Flammarion, 1964.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction précédé de : Introduction à l'architexte*. París, Seuil, 2004.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. París, Flammarion, 1964.
- La bible. Ancien Testament*. Editado por Edouard Dhorme. París, Gallimard (La Pléiade), 1956.
- Ortuño, Antonio. *La fila india*. Ciudad de México, Conaculta-Océano, 2013.
- . *Recursos humanos*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. París, Seuil, 2001.
- . *Silhouettes de l'ironie*. Genève, Droz, 2007.
- Zárate, Julio. “México y la migración centroamericana: ironía y discurso de la frontera social en *La fila india*, de Antonio Ortuño”. *Nuevas Narrativas Mexicanas 3. Escrituras en transformación*. Editado por Marco Kunz y Cristina Mondragón, Barcelona, Linkgua, 2019, págs. 239-256.

## Sobre el autor

Julio Zárate es doctor en literatura hispanoamericana (2014) por la Universidad Paul Valéry – Montpellier III. Desde 2018 es profesor-investigador titular en el Departamento de Lenguas Extranjeras Aplicadas de la Universidad Savoie Mont Blanc y miembro del laboratorio de investigación LLSETI de Chambéry, Francia. Ha participado en más de treinta coloquios, congresos y jornadas de estudios sobre literatura hispanoamericana. Ha publicado una veintena de artículos sobre la literatura hispanoamericana y temas afines. Entre sus temas de investigación se encuentran: representaciones de la migración y la violencia en la literatura mexicana y centroamericana contemporánea; representaciones de ironía en la literatura hispanoamericana; relaciones entre literatura y periodismo.





## ***Anahit* de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa**

**Sergio Santiago Romero**

*Universidad Carlos III, Madrid, España*

sesantiago@hum.uc3m.es

El presente artículo es una aproximación desde la perspectiva hermenéutica al poemario *Anahit* (1968), del poeta español Juan Eduardo Cirlot. Esta obra constituye una interpretación libre de la figura de una antigua diosa armenia para poner cada uno de sus rasgos al servicio del particular mundo poético del autor. En la primera parte del trabajo se desarrolla una reconstrucción del conjunto de mitemas que se agrupan en torno de la diosa Anahit, mientras que en la segunda parte se realiza un análisis hermenéutico de cómo se recogen, modifican y reestructuran tales rasgos en el poemario de Cirlot.

*Palabras clave:* *Anahit*; Juan Eduardo Cirlot; mitología persa; poesía de vanguardia.

Cómo citar este artículo (MLA): Santiago Romero, Sergio. “*Anahit* de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 33-61.

Artículo original. Recibido: 18/04/20; aceptado: 13/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### ***Anahit* by Juan Eduardo Cirlot: A Symbolic Rewriting of a Persian Myth**

This paper aims to approach from a hermeneutic perspective to *Anahit* (1968), a book of poems by the Spanish poet Juan Eduardo Cirlot. This book constitutes a free interpretation of the ancient Persian goddess Anahit to use each of her attributes in the poetic world of this poet. In the first part of this research, we reconstruct the combination of mythemes and symbols that are assembled around this goddess. In the second part, we carry out a hermeneutic analysis to show how these characteristics are gathered, modified, and reorganized in Cirlot's book

*Keywords:* *Anahit*; Juan Eduardo Cirlot; Persian mythology; avant-garde poetry.

### ***Anahit* de Juan Eduardo Cirlot: uma reescrita simbólica de um mito persa**

O presente artigo propõe uma abordagem da perspectiva hermenêutica à coleção de poesia *Anahit* (1968), do poeta espanhol Juan Eduardo Cirlot. Essa obra constitui uma interpretação livre da figura de uma antiga deusa armênia para colocar cada uma de suas características ao serviço do mundo poético particular do autor. Na primeira parte do trabalho se desenvolve uma reconstrução do conjunto de mitemas agrupados em torno da deusa *Anahit*, enquanto na segunda parte, realiza-se uma análise hermenêutica de como essas características são coletadas, modificadas e reestruturadas no conjunto de poesias Cirlot.

*Palavras-chave:* *Anahit*; Juan Eduardo Cirlot; mitologia persa; poesia de vanguarda.

## Introducción

POCOS AUTORES DE LA POESÍA española de posguerra articularon una producción tan enigmática y proteica como Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), en cuya literatura se concitan el impulso neovanguardista del postismo y una profunda recuperación del mejor espíritu surrealista. Frente a obras del autor que han recibido una notable atención por parte de la crítica —como el *Canto de la vida muerta* (1946), *Poemas de Cartago* (1969) y, dentro de su prosa crítica, el conocido *Diccionario de símbolos* (1958)—, presentamos aquí la exégesis de un pequeño poemario, *Anahit* (1968), que apenas ha encontrado eco entre los especialistas, a pesar de constituir uno de los ejemplos más acabados del proceso de simbolización desarrollado por el autor catalán. En las próximas páginas mostraremos cómo una importante y antigua entidad mítico-religiosa de Próximo Oriente acabó formando parte del imaginario literario de uno de los poetas españoles más complejos del siglo xx. La escritura de Cirlot es un caso muy especial dentro de la literatura española, puesto que a sus obras de creación literaria se suman variopintas investigaciones que dieron como resultado, entre otras obras, el ya citado *Diccionario*, que desde su publicación conoció muchas reediciones y ampliaciones. El poeta supo poner sus conocimientos de simbología, mitología, numerología y cabalística al servicio de su propio imaginario, el cual reformula y combina los significados tradicionales de cada símbolo para luego incorporarlos a su propuesta poética. De esta manera, el poeta logra ofrecer una versión inédita del material original, que queda prácticamente desdibujado e irreconocible. En la obra de Cirlot, poesía e indagación crítica no pueden desligarse, pues en la inmensa mayoría de los casos, el sentido de los poemas se construye sobre el complejo entramado de saberes estudiados por el autor. La apropiación hermenéutica que Cirlot desarrolla con la simbología tradicional arrastra cada mitema hacia la imagen visionaria posmoderna y hacia la reflexión nihilista del hombre contemporáneo, y supone, en nuestra opinión, uno de los ejercicios de reescritura más notables que podemos encontrar en la poesía del siglo xx.

La complejidad de las fuentes manejadas por Cirlot ha extendido la idea de que nos encontramos ante un poeta oscuro y hermético; pero esta densidad no debe ser entendida como un prurito culturalista, sino como el

afán de desvelamiento filosófico que para este autor debe revestir el decir poético.<sup>1</sup> Cirlot concibe el poema como una matriz de reflexión, como un tejido sobre el cual proyectar un discurrir y unos contenidos culturales sin los cuales es imposible comprender el texto. Como indica Aguirre-Martínez: “Será necesario ahondar en el universo particular del poeta para acceder al sentido último de su poesía jeroglífica, aquella disociada de todo empleo comunicativo de la expresión” (145). Aunque *Anahit* no pertenece al ciclo de “poesía criptogramática” que Cirlot desarrolló en los años setenta, antecede a estos textos en el empleo de “mensajes enigmáticos que ponen a prueba la competencia de los lectores” (Muriel 13). La investigación que aquí emprendemos no es, por tanto, un alarde de erudición por parte del estudioso, sino la condición de posibilidad del análisis de esta poesía misteriosa, diseñada milimétricamente para que la lectura desvele el ser a través del lenguaje y sus trampas.<sup>2</sup> Lo que Cirlot desarrolla es un círculo hermenéutico completo, siguiendo la terminología de Gadamer: un proceso cognoscitivo y dialéctico mediante el cual la tradición se afirma para resultar vivificada —esta es la famosa “apropiación del sentido”— desde el contexto del presente (Gadamer 183). Si, como dice San Martín Sala (105), la hermenéutica parte de una ruptura en la comunicación —que ha hecho inaccesible para nosotros el sentido de un hecho— sobre la que se ha desplegado un “horizonte de comprensión” —en este caso, el propio poemario—, parece que Cirlot nos propone desandar el camino hermético. Esto significa encontrar en su poesía los objetos culturales y misteriosos antiguos de los que el poeta se vale para elaborar sus símbolos. El intérprete, casi como alquimista, debe volver a esos elementos puros para, a su luz, esclarecer la opaca textura de los versos.

Varias son las razones que nos han llevado a escoger como centro de nuestro estudio el poemario *Anahit*, publicado en 1968 en la revista *Dau al*

---

1 Desde esta concepción heideggeriana de la poesía debe entenderse, en nuestra opinión, el culturalismo de nuestro autor. Y en ello se diferencia, precisamente, el vanguardismo de Cirlot del que impondrían, ya en los años setenta, los llamados poetas novísimos. Muriel señala que otra diferencia es que el empleo de máscaras crípticas persigue en los novísimos objetivos diferentes a los de Cirlot (14). En cualquier caso, coincido con Román Román en la idea de que una de las consecuencias más nocivas de la antología de Castellet de 1960 fue la exclusión de “lo más vivo de la vanguardia surrealista de la posguerra”, en la cual debemos ubicar a Cirlot (207).

2 En este sentido, la ontología poética de Heidegger es perfectamente aplicable a la obra lírica de Cirlot, pues “habría y hay la necesidad única de experimentar lo inexpressado en lo dicho por su poesía por medio de un pensar lúcido” (Heidegger 202).

set. Por un lado, la figura de la diosa Anahit ofrece un terreno de investigación muy rico que nos da pie a una pequeña investigación sobre el crisol en el que Cirlot arroja multitud de mitemas que giran en torno de esta divinidad tan importante en la zona de la actual Armenia, Caldea y el Imperio persa. Por otro lado, resulta de gran interés la reescritura que desarrolla Cirlot a partir de la reunión de esos elementos dispares y cómo el poeta logra que dicha combinación resulte cooperativa, en el sentido de que ayuda a secuenciar un verdadero horizonte de comprensión para los poemas. Así, trataremos de mostrar cómo la diosa originaria que da nombre al poemario está vinculada con dos ideas que se sitúan en el centro del imaginario cirlotiano, a saber, 1) el no-mundo y 2) la oscilación cíclica entre el amor y la muerte. Si hubiéramos escogido otros poemarios de temática similar, pero más conocidos como *Poemas de Cartago* o *Marco Antonio*, habríamos desarrollado una investigación paralela, pero no habríamos encontrado en los textos del catalán un resultado interpretativo tan relevante. *Anahit*, en cambio, representa lo más genuino del proceso creativo de Juan Eduardo Cirlot.

Nuestro trabajo se encuentra en la intersección de varias corrientes metodológicas. Por un lado, nuestro estudio debe ser entendido, tal y como ya hemos señalado, como una interpretación del poemario de Cirlot, por lo que nos serviremos de las herramientas que la filología y la hermenéutica filosófica ponen a nuestro alcance. Pero también nos valdremos de ciertas nociones planteadas por Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*. Es preciso afirmar, no obstante, que empleamos tales conceptos —mitema, narratividad del mito, etc.— por su productividad hermenéutica, sin perder de vista que tales planteamientos están hoy en día sometidos a un gran cuestionamiento. Nos interesa especialmente la idea de que la estructura del mito es discontinua, mientras que su desarrollo es continuo y evoluciona “en espiral, hasta que se agote el impulso intelectual que le ha dado origen” (Lévi-Strauss 252). Esta continuidad permite que, perdido el sentido ritual o religioso originario del mito, este pueda trasvasarse a la literatura gracias a la común narratividad que albergan los textos religiosos y los literarios, como indica Martínez-Falero (484) siguiendo a Huet-Brichard. También nos valdremos de la noción de mitema, planteada por Lévi-Strauss como equivalente cultural al sistema lingüístico saussuriano. El mitema, como unidad básica constitutiva del mito, es presentado como un haz de relaciones, es decir, como secuencias de acción, como unidades narrativas

intercambiables y susceptibles de combinación con otras procedentes de diferentes narraciones. Esto denota —y es crucial a la hora de aplicar el modelo de Lévi-Strauss al estudio de las reescrituras literarias— que los mitos pertenecen simultáneamente a un tiempo irreversible (siempre son pasado) y a uno reversible (se abren hacia el presente y el futuro, a través de múltiples posibilidades de combinación) (Lévi-Strauss 231-232).

### **“La que todo lo disuelve en Aguas”: los rostros de la diosa**

Cirlot construye el poemario estudiado a partir de una divinidad asiática, Anahit, de la cual existe un importante resto arqueológico: el fragmento de una escultura conservado en el British Museum, del que nos ocuparemos más tarde. Sin embargo, bajo el nombre de Anahit se oculta un complejo laberinto religioso en el que confluyen diversas tradiciones. Como señala la orientalista María Teresa Román, algunos de los pueblos de Asia Menor y Europa Oriental (Grecia, Persia, Armenia, Caldea, Asiria, etc.) tuvieron un ascendiente común en los pueblos indoeuropeos —los llamados *arios*<sup>3</sup>— que llegaron a la región en épocas remotas, lo cual explica las grandes similitudes que existen entre los cultos de todos estos pueblos (Román 210).

Hemos de pensar, además, que la península de Anatolia y la meseta iraní, donde surge el culto a la diosa de los ríos, constituye una encrucijada geográfica que favoreció el mestizaje religioso. Colindante con Mesopotamia y la India, y próxima a Grecia y a Egipto, la región se convirtió en un crisol cultural en el cual los intercambios fueron constantes. No puede olvidarse, además, que las regiones de Asia Menor sufrieron una notable inestabilidad política que terminó por anudar el sincretismo religioso que Cirlot recoge en su poemario.

Las creencias persas, por su parte, tienen una raíz común con las de la India, pues ambos territorios fueron invadidos por ese conjunto de pueblos

---

3 Empleamos este término a sabiendas de que su exactitud histórica resulta más que cuestionable. Sin embargo, es un término de honda raigambre en las diferentes filosofías hindúes, en el zoroastrismo y la teosofía —movimientos de los que bebe toda la poética cirlotiana—, y de hecho aún sigue teniendo cierto predicamento entre los orientalistas, aunque solo sea como término genérico. Que la creencia en la existencia de los arios está en la base de toda la especulación oriental de Cirlot lo prueba también que se trate de un término frecuente en el ámbito de “la corriente esotérica del fascismo” con la cual nuestro autor estuvo vinculado (Rivero Taravillo 13, 164).

indoeuropeos autodenominados en sánscrito como *arios*, que significa “nobles”, con el ánimo de distinguirse de la población autóctona (Román 252-253). De hecho, algunos especialistas consideran que fue precisamente la llegada del zoroastrismo al actual Irán lo que impidió que ambos territorios tuvieran un desarrollo espiritual paralelo (Román 209-2011). Todo este magma mitológico iraní se vio subsumido en el zoroastrismo y, luego, en la mística sufí, que es con toda probabilidad la vía por la que Cirlot llegó a estos asuntos, como veremos más adelante.



Figura 1. *The Satala Aphrodite*, 1 a. C., The British Museum, Londres.

Anahit es el nombre de la diosa principal de la Armenia pagana. Hasta la llegada del cristianismo, el culto a esta divinidad gozó de una extraordinaria popularidad, siendo su espléndido templo en Erez la prueba más clara de ello. En palabras de Mardiros Ananikian:

La diosa tuvo muchos templos en Armenia, pero los más notorios fueron los de Erez, Artaxa Astishad y Armavir. También hubo en Sofene una

montaña llamada Trono de Anahit, y una estatua de Anahit en la Piedra de los Herreros. El templo de Erez fue indudablemente el santuario más rico del país y el centro de peregrinaje más concurrido.<sup>4</sup> (23)

El templo de Erez albergaba una estatua broncea de la diosa —de oro macizo, según otras fuentes— que fue derribada cuando Marco Antonio y Cleopatra conquistaron la ciudad.<sup>5</sup> El material con que estaba hecha explica que en muchos textos se llame a Anahit como “la madre dorada” o “la del dorado nacimiento” (Ananikian 20). A esta estatua pudo pertenecer, aunque no es seguro, la cabeza que se encuentra hoy en el British Museum; estatua que era, al parecer, gemela de la de la diosa Artemisa en Éfeso (Ananikian 24). Esta equiparación es la que explica que Estrabón se refiriera a esta diosa como “Diana persa” (Marshall Lang 149). Nuestra hipótesis es que esta cabeza estatuaria de dudosa atribución (ver figura 1) tuvo un peso importante en el origen del poemario cirlotiano, pues en uno de los textos de *Anahit* se hace una descripción de la diosa en la que se subrayan elementos que parecen apuntar al vestigio bronceo —las manos, el cuerpo y las pupilas inexistentes, el color desvaído del bronce oxidado, etc.—:

Tus manos son de noche natural,  
tus cuerpos son de noche  
sobrenatural: infranatural.

Tus ojos que no existen me contemplan,  
Son letras en un rostro de ceniza  
dirigida por astros enterrados.

---

4 Esta y las demás traducciones son propias.

5 Como señala oportunamente el biógrafo de Cirlot, Antonio Rivero Taravillo (191), es seguro que este dato no pasó desapercibido por Cirlot, quien había publicado en 1967 su *Marco Antonio*, poemario centrado en la figura de este romano ilustre. Para reforzar aún más la imbricación entre ambos textos, Cirlot presenta a la Cleopatra de este poemario —siempre aludida como “la Reina”— como nueva máscara de la diosa primordial. Y establece un interesante juego especular porque ahora pareciera que el general es el que va a ser desmembrado por la diosa: “Reina del sacramento, despiadada / rómpeme, desúñeme; / que yo no sea un lazo de unitarios / consentimientos y memoria. Que acontezca lo que ya sucedió”; “Reina, quiebra ya / mis desastres. / Si eres dueña de ruinas / hazme ruina” (Cirlot, *Del no mundo* 191).



Pero tú no eres tú, y eres lo que  
yo empiezo.<sup>6</sup> (Cirlot, *Anahit* 262)

La importancia de “La Gran Señora”, como era conocida entre los antiguos, llega hasta nuestros días. Anahit es un símbolo de Armenia hasta el punto de que la famosa cabeza de su estatua aparece en los billetes y monedas nacionales del país, y se ha gestado un importante movimiento para que la reliquia regrese a su lugar de origen. El culto a la “Madre de Armenia” llegó a sobrepasar en la Antigüedad al del dios supremo, Aramazd:

Se dice en general que Aramazd creo en su día la naturaleza y el hombre, pero ahora [...] sostiene la vida proporcionando abundancia de maíz y vino. Anahit, que también tuvo alguna participación en el crecimiento de la vegetación, entrega crías a los animales y niños a los hombres, a los cuales ella cuida maternalmente tanto en su infancia como en su fuerte madurez. Aramazd es el dios de la fertilidad de la tierra, Anahit la diosa de la fecundidad de la nación. (Ananikian 23)

A diferencia de lo que sucede con otras advocaciones similares, la Anahit armenia no estuvo tan relacionada con las cosechas y la caza como con la fecundidad de animales y hombres, siendo la protectora del nacimiento y, en ocasiones, de la salud. Según Ananikian (23), en Armenia nunca estuvo, al parecer, relacionada con la muerte ni con la guerra, como sí sucedió en otras regiones.

Los testimonios de Plinio y Estrabón sobre Armenia indican que el culto de Anahit incluía ritos de prostitución sagrada, lo cual tendrá alguna relevancia en el poemario.<sup>7</sup> De acuerdo con Giuseppina Sechi, “en los

---

6 ¿Se refiere este “lo que / yo empiezo” al poemario? Es difícil afirmarlo, pero es muy probable que este y otros poemas se refieran a la estatua. En un poema posterior leemos de nuevo alusiones a la mirada sin pupilas de la diosa: “tu mirada es tan negra que tiñe / hueco de fulgurante negación / que postra” (*Anahit* 266). Y más adelante se hace alusión al tamaño colosal de la estatua: “Tú: sobrenatural montaña viva”; e incluso al probable armazón de hierro y piedra que recubría el bronce: “Heredera de hierros que no ignoras / [...] / dorada de granito en las entrañas” (*Anahit* 274). Finalmente, se hace una alusión al pelo verde, con algunas rémoras doradas, de la estatua: “Y tus cabellos verdes que parecen áureos” (*Anahit* 281).

7 En opinión de Rivero Taravillo este detalle de la prostitución sagrada “sin duda pesa en Cirlot, al que siempre ronda la idea de la unión de sexo y muerte” (191). En el poemario

templos persas de Anahit las muchachas más bellas estaban consagradas a la diosa y se prostituían con aquellos que venían a celebrar sacrificios. Esto no les impedía contraer matrimonios ventajosos” (297). Estos ritos, propios de las diosas de la fecundidad en todo Oriente Próximo, convivieron con una imagen casta y virginal de la Anahit armenia, lo que permitió que, a la larga, fuera emparentada con Artemisa. Según Ananikian:

No hay duda, por tanto, de que la Anahit armenia aceptaba los cultos orgiásticos que en el antiguo oriente caracterizaban a los dioses y especialmente a las diosas de la fertilidad. No hay duda de que esas prácticas obscenas tenían como propósito asegurar su favor. (22-23)

Las fuentes que nos hablan del culto oficial de Anahit en Armenia son tardías. En opinión de David Marshall, solo a partir de la llegada al poder de los artáxidas, la tercera gran dinastía de la antigua Armenia, puede considerarse que la mitología de este pueblo quedó plenamente configurada (127). Los artáxidas reinaron en Armenia entre el 190 a. C. y el año 1 d. C., pero un breve vistazo a los mitologemas de las culturas cercanas nos permite saber que debemos buscar los orígenes del culto a Anahit muchos siglos atrás. Varias deidades femeninas de los pueblos vecinos a Armenia tienen atributos comparables a los de Anahit. La Ishtar mesopotámica, o las egipcias Sekhmet y Hathor, por ejemplo, comparten con Anahit la característica de ser al mismo tiempo diosas de la fecundidad, el amor y la guerra. Todas estas diosas se acogen a la tipología de la “Diosa Madre”, en la que Etiam James incluyó divinidades tan dispares como Isis, Inanna-Ishtar, la Idaea frigia o la Rea minoica (91-122). El propio Cirlot definió con brillantez cuáles son las características simbólicas de esta “Gran Madre”:

Al arquetipo de la Gran Madre [...] suele considerársele como un símbolo de la tierra fecundada, aunque también el mar aparece en antiguas cosmogonías

---

nuestro autor alude implícitamente a que la diosa se manifiesta a través de muchos “cuerpos” que llevan a los hombres a un espacio orgiástico infernal: “tus cuerpos son de noche / sobrenatural: infranatural” (Cirlot, *Anahit* 262). Este tipo de asociaciones entre la Diosa Madre, el espacio infernal y ciertos ritos iniciáticos de prostitución no son infrecuentes en el imaginario de Cirlot, pero alcanzan tal vez su mayor expresión en su novela *Nebiros*, hasta hace poco inédita, y que mencionaremos más adelante con mayor detenimiento.

con este sentido. La Magna Mater representa la objetiva verdad de la naturaleza, enmascarándose o encarnando en las figuras de una mujer maternal, sibila, diosa, sacerdotisa, o bajo el aspecto de una iglesia, ciudad, comarca, etc. (Cirlot, *Diccionario* 235)

A pesar de que todas estas diosas guardan entre sí el rasgo común de representar a esta Gran Madre, las vinculaciones de Anahit son especialmente fuertes con la diosa persa Anahita —puede considerarse que se trata de la misma divinidad—, y con la cananea Anat, esposa de Baal. Anahita es el nombre común de la divinidad persa Arədvī Sūrā Anāhitā, protagonista del Yašt 5 del *Avesta*, libro sagrado del zoroastrismo.<sup>8</sup> Según algunos expertos, esta divinidad tiene su origen en la diosa indoirania Anahita Sarasvasti, cuyo nombre significa “la que posee las aguas” (Boyce, Chaumont y Bier). La diosa pasaría a la mitología hindú como Sarasvastī, esposa del todopoderoso Brahma.

En Persia, la diosa, una de las principales *yazatās* del *Avesta*, era adorada como la encarnación de un río mítico que era fuente de todas las aguas de la tierra. Como sucedía en Armenia, era diosa de la fertilidad, la regeneración de la vida y el nacimiento, pero también un manantial de sabiduría ancestral (Boyce, Chaumont y Bier s. p.).

Sobre la etimología del nombre, Boyce, Chaumont y Bier señalan que *sūrā* (“fuerte, poderoso”) y *anāhitā* (“puro, inmaculado”) son adjetivos comunes en la lengua persa, mientras que el significado de *arədvī* es desconocido, porque solo se emplea en referencia a esta diosa. Los investigadores presuponen, sin embargo, que debe significar “húmedo”, en referencia a la naturaleza acuática de la divinidad (Boyce, Chaumont y Bier s. p.; Ananikian 20).<sup>9</sup>

Según Boyce, Chaumont y Bier, a la diosa de los ríos también se le podía solicitar intercesión para conseguir éxito en la guerra y en la destrucción de los enemigos, lo que emparenta a Anahita con la *yazatā* de la fortuna y

---

8 En opinión de Mardiros Ananikian (20), hay razones para pensar que Anahita es una importación persa de la diosa babilonia Ishtar con el nombre primitivo de Anatu o Nahunta. Como señalamos al principio de este estudio, la mezcla de tradiciones en toda la región es una característica básica de su espiritualidad, por lo que no debe extrañar que en esta divinidad confluyan elementos de otras de diverso origen.

9 Como sucedía también con la Anahit armenia, en el himno del *Avesta* dedicado a Anahita, el calificativo más empleado para caracterizar a la diosa es *dorado* (Boyce, Chaumont y Bier s. p.).

explica, por ejemplo, que en algunas estelas aparezca junto a ella coronando a los emperadores persas.<sup>10</sup>

Esta ambivalencia entre el impulso de creación y regeneración y el de muerte y destrucción de la diosa Anahita se relaciona íntimamente con las potencias de las que era tributaria la caldea diosa Anat, equivalente a la deidad persa y armenia y también procedente de Mesopotamia.<sup>11</sup> Como señala Brandi Auset en *The Goddess Guide*, Anat era diosa del amor y la guerra, y era considerada al mismo tiempo como la Virgen, el Guerrero, la Lasciva y la Madre. Su nombre significaba, al parecer, “responder” o “fuerza de vida”. La misma investigadora señala que Anat “tenía un feroz apetito por el sexo y la sangre, y sus seguidores pedían su intercesión para asuntos de guerra y fertilidad” (6-7).

El profesor Etiam O. James (92-93) relaciona a Anat con el resto de diosas-madre que participan en mitologemas que incluyen un descenso al infierno para traer de la muerte a un dios asesinado por otro.<sup>12</sup> Anat, nos dice James, participa en un mito de regeneración: su esposo y hermano Baal fue conducido a los infiernos por Mot, dios de la muerte y la sequedad, desatando la carestía en toda la tierra, puesto que Baal era el fertilizador de los campos. Anat buscó a Baal y asesinó a Mot, cuyos miembros triturados usó como grano para volver a fecundar la tierra (James 102-106). Como vemos, en este relato se manifiesta la doble naturaleza benéfica y terrible de la diosa, que por amor busca a su consorte asesinado, pero ejerce violencia para vengarlo.<sup>13</sup> Dicha pulsión de destrucción y muerte es a su vez un principio de regeneración, puesto que el cadáver del dios de la esterilidad

---

10 Según estos historiadores, por cierto, en muchas de las estelas dedicadas a Anahita o en las que aparece la diosa, esta es denominada como “La Señora”, del mismo modo que, como dijimos, sucedió posteriormente en Armenia.

11 El culto de Anat, como sucede con tantas otras divinidades de las religiones antiguas de Asia Menor, se extendió por varios territorios de Oriente Medio, desde Fenicia hasta Egipto, donde llegó a integrarse plenamente en el panteón, asociada casi siempre a la diosa Astarté, también de origen mesopotámico.

12 La vinculación de Anat con el descenso a los infiernos y su matrimonio con Baal, que sería desmitificado en la tradición judeocristiana como una entidad maligna, introduce en el mito de Anahit un componente demoníaco que Cirlot explotará.

13 En otros mitos similares no es la diosa la que ejerce la violencia que restaura el orden cósmico perdido con la muerte del dios. El caso egipcio es paradigmático, porque allí es Horus, hijo del difunto Osiris, quien venga a su padre en una lucha a muerte con Seth, señor de la Tormenta.

es usado como grano nuevo de los campos. Lejos de parecernos esto una contradicción, como sugiere James, creemos que es un gesto que representa la estrecha vinculación entre los ciclos de la vida y la muerte, la primavera y la época de sequedad. Esta ambivalencia es explotada recurrentemente por Cirlot: “Demonio sobre el lago de mercurio / ángel desde un espacio que no sé” (*Anahit* 273).

Un último hecho que es conveniente apuntar sobre la diosa Anat, porque Cirlot lo tiene muy presente en su poemario, es que Baal también era una divinidad fenicia, allí emparentada con la diosa Astarté, por cierto también diosa del amor y la guerra (Auset 12). Baal y Astarté pasaron de la mitología mesopotámica a la fenicia, y desde ella llegaron a Cartago convertidos en Baal-Hammon y Tanit. Por tanto, existe una vinculación entre Anahit, Anat y Astarté, y de todas ellas con Tanit, diosa de la fertilidad en la religión púnica (Filoramo 207). Este pormenor, como veremos, era conocido por Cirlot, que caracteriza repetidamente a Anahit como una deidad cartaginesa.

En lo relativo a la suerte de Anahit en el zoroastrismo y el sufismo, Parra señala que en la mística iraní la diosa se convertirá en un ángel del universo paradisíaco, el *Xnarvah*:

Según la religión que viene del antiguo Irán, estudiada por Corbin, Anahit es “la Elevada, la Soberana, la Inmaculada”, uno de los ángeles que están más cerca del alma, y su papel [...] consiste en precipitar las aguas de la montaña Hukairya. (176)

En conclusión: bajo la figura de Anahit (Anahita, Anath, Ananita, Anut y muchos otros nombres) se concentra un gran número de deidades de la fertilidad, el amor y la guerra cuyos cultos prosperaron en Eurasia durante la Antigüedad y confluyeron en la época helenística en la gran diosa Anahit. Los datos que el poemario arroja nos llevan a pensar que Cirlot conocía buena parte de las aristas de este caleidoscopio mítico.

Este recorrido histórico nos permite sintetizar los rasgos de esta personalidad mítica en una tabla que nos ayudará a ver, en la segunda parte de este estudio, qué elementos de este conjunto va tomando, mezclando y reelaborando Cirlot (ver tabla 1).

**Tabla 1. Cuadro comparativo de los atributos de las diferentes advocaciones de Anahit**

«Anahit» (Diana Persa)		
ANAHIT	ANAHITA	ANAT
(Armenia)	(Persia)	(Canaán)
Diosa Madre	Diosa Madre	Diosa Madre
-	-	Amor
Oro	Oro	-
Fertilidad	Fertilidad	Fertilidad
Nacimiento	Nacimiento	-
¿Guerra?	Guerra	Guerra
Virgen	Virgen	Virgen
-	-	Infierno
Ritos de sexualidad	Ritos de sexualidad	-
-	Río primigenio	-
-	Humedad	-
-	Poder, fuerza	-
-	Sabiduría	-

Fuente: elaboración propia.

## **Anahit o la campana del vacío: la reescritura de Cirlot**

### **El proceso de reelaboración simbólico desarrollado en el poemario**

En las consideraciones sobre los símbolos y los mitos que hace Cirlot en la introducción a su *Diccionario de símbolos* se explicita que, para el poeta, el mito no es simbólico, sino alegórico:

La mera asimilación de Marte a la guerra o de Hércules al trabajo nunca ha sido característica del espíritu simbólico, que huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva. Esto es realizado por la alegoría, como derivación mecanizada y reductora del símbolo, pero este es una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida. (Cirlot, *Diccionario* 17)

Cirlot, que toma esta noción de alegoría directamente de Bachelard (la alegoría como imagen inerte) y Jung (la alegoría como símbolo reducido constreñido al papel de signo), insiste más adelante en esta idea de que la alegoría mítica es una mecanización del símbolo desarrollada en un proceso reversible. Dice Cirlot que la alegoría “se transmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico” o, en otras palabras, cuando el discurso deja de ser reductible a un único functor de significado (es decir, cuando deja de ser signo) para “penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incommunicable” (Cirlot, *Diccionario* 46). Es esta noción la que lleva a Castillo a proponer la brillante hipótesis de que el símbolo opera como vínculo en la poesía de Cirlot (224-227). Cirlot será sensible a los problemas que pueden suscitar las lecturas simbólicas de los mitos; siempre sostuvo que una comprensión profunda de lo que representa el símbolo podría despejar las posibles reticencias de algunos.

La desmitificación que desarrolla Cirlot en el poemario *Anahit* constituye una reescritura por combinación de mitemas, modelo que “permite la generación de nuevos arquetipos, asumiendo rasgos o elementos de la trama de otros anteriores” (Martínez-Falero 492). Es importante tener presente que la descomposición del mito en mitemas para su posterior reconfiguración la desarrolla Cirlot junto al ya citado proceso de resimbolización del mitema, mediante el cual este pierde su univocidad signica. Pongamos un ejemplo que avanza parte de la hermenéutica que vamos a practicar sobre *Anahit*. Uno de los mitemas que Cirlot escoge de la tradición religiosa oriental para la elaboración de su poemario es la caracterización de Anahit como diosa virgen, señora de la castidad, doncella, como Artemisa o Atenea Pártenos. Este rasgo mítico parece que solo pasa a formar parte de la reescritura de pasada, pues solo en un poema se imprec a la diosa con la expresión “Oh virgen” (*Anahit* 271). Pero el elemento no queda en esta exclamación anecdótica, pues se ve sometido a un proceso de descomposición simbólica que quiebra la referencialidad biunívoca del mito. Así, la castidad de Anahit aparece en el poemario a partir del cromatismo blanco —“los cabellos blancos por el humo” (*Anahit* 258), “la celeridad terrible de lo blanco” (*Anahit* 276)—, y del símbolo purificador del agua, que en ocasiones también es blanca: las “olas en claridad desamparada” (*Anahit* 269), el “lago de mercurio” (*Anahit* 273), las “ondas cenicientas” (*Anahit* 282), etc.

Anahit es, ante todo, un espacio simbólico, puesto que todo lo que sabemos de ella es un haz de rasgos que se descomponen y combinan entre sí. Esto es capital, porque en ocasiones los símbolos en los que Cirlot divide los diferentes mitemas se llegan a fundir entre sí. Es el caso, por ejemplo, de la fusión del agua (símbolo destilado del mitema de la fertilidad) y del fuego (símbolo derivado del mitema de Anahit como diosa guerrera): “piedra que emana fuego de sus aguas” (*Anahit* 269); “Señora de las aguas, mar de llamas” (*Anahit* 275).

### “Necesito el infierno para verte”: la reconversión del mito en materia poética

*Anahit* es un libro compuesto por veintinueve poemas breves sin título, ninguno de los cuales supera la extensión de una página. Se publicó en 1968 pero con la fecha 1948-1968, lo que para Clara Janés apunta a que se trata de poemas anteriores que fueron reescritos en los años sesenta (“Inmersión” 927). Este hecho no es irrelevante, porque denota que los poemas están escritos —o recurrentemente reelaborados— en dos periodos separados por un lapso de veinte años y que, además, coinciden con momentos poéticos muy diferentes para Cirlot.<sup>14</sup> En 1948, cuando hemos de aceptar que se escribieron los primeros versos de *Anahit*, Cirlot estaba a punto de integrarse en la aventura de *Dau al Set*, es decir, de iniciar su etapa más nítidamente surrealista.<sup>15</sup> Sin embargo, los años inmediatamente anteriores a este giro neovanguardista los había dedicado Cirlot a una serie de textos centrados en culturas orientales: de 1947 data la redacción de *El libro de Cartago*, que permanecería inédito medio siglo y en 1949 dedicaría a su mujer la *Elegía sumeria*. A partir de la segunda mitad de la década de los sesenta este interés por el mundo antiguo, especialmente por los viejos imperios asiáticos, resurgirá con poemarios como *Oraciones a Mitra y a Muerte* (1967), *Once poemas romanos* (1967), *Marco Antonio* (1967), *La doncella de las cicatrices*

14 También se trata de momentos vitales muy diferentes, si bien, y como sucede tantas veces con la oscura biografía cirlotiana, es difícil concretar estos últimos. Los primeros borradores de los poemas que componen *Anahit* se escribieron, por ejemplo, en fechas coincidentes con el encuentro, noviazgo y nupcias con Gloria Valenzuela. Sobre la versión definitiva de 1968, Rivero Taravillo hace una lacónica afirmación que nunca llega a concretar: “como en otras ocasiones, hubo un ser real que inspiró estos versos” (190).

15 El ingreso en el grupo, tan mal visto por autores catalanistas y antifascistas como Joan Brossa (Rivero Taravillo 80) coincidió, además, con la publicación del *Diccionario de los Ismos*.



(1967) *Poemas de Cartago* (1969) y, por supuesto, *Anahit* (1968). En opinión de Parra (174) es entre los años 1968-1969 —los cuales rodean la publicación de estos títulos— cuando comienza el contacto del poeta con los místicos iraníes, a través de la lectura del libro de Henry Corbin *Terre Céleste et Corps de résurrection*. Este contacto con la mística sufi, determinante para entender este ciclo oriental, comenzaría no obstante un poco antes, en 1966, año en que se estrena la película *El señor de la guerra* que dio pie a su obsesión con Bronwyn, aquella doncella medieval en la que Cirlot quiso ver el símbolo de la mujer primordial, la Diosa Madre, la Daena, concepto que personifica en esta divinidad femenina el camino de la luz, es decir, de la conciencia:

La Daena es un concepto que merece cierta atención. El poeta abrió una carpeta con ese nombre, y en ella fue guardando resúmenes de libros que tocaban el asunto o tema. Había más títulos, pero Victoria Cirlot destaca *La religion des Celtes*, de J. de Vries; De Zamois a Genjis Khan, de Mircea Eliade; *La religion de l'Iran ancien*, de Jacques Duchesne-Guillemin; En *Islam iranien*, de Henry Corbin; *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, también de Corbin, además de *El origen musical de los animales-símbolos*, de su maestro Schneider. (Rivero Taravillo 159)

El libro está dedicado a “la que todo lo disuelve en Aguas”, la diosa Anahit.<sup>16</sup> Desde la dedicatoria se ponen en juego dos de los tres principios heraclíteos en los que se va a articular el nudo semántico del texto: el agua y la disolución. En el segundo poema del libro hará su aparición el tercero: el fuego.

La figura femenina que el texto describe es, como adelantamos hace un momento, una doncella blanca, con piel de ceniza y cabellos de humo: “Si pareces inmóvil, velocísima / vuelas entre los velos inauditos / con la celeridad terrible de lo blanco” (Cirlot, *Anahit* 276).

El color blanco, que preside una amplia gama de referentes empleados en el texto (ceniza, humo, hielo, nieve) no solo permite simbolizar la pureza de la diosa, sino que remite también a la síntesis de los contrarios. La “celeridad

16 *La doncella de las cicatrices* (1967), poemario que, como ya hemos señalado, puede considerarse hermano de *Anahit*, está dedicado a la *brat nuhra* o doncella luz (Janés, “Cirlot y el surrealismo” 504). Se trata, al igual de Bronwyn y otras, como trataremos de ir perfilando, de máscaras distintas de la misma divinidad femenina, encarnación del camino de iluminación.

terrible de lo blanco” parece evocar, precisamente, el movimiento veloz del círculo cromático que da como resultado la luz blanca:

El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y síntesis de lo distinto, de lo serial. [...] El blanco, es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. [...] La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una “voluntad” de acercamiento a ese estado. (Cirlot, *Diccionario* 110)

Nos encontramos, como apuntó Román Román, con la recurrente tendencia cirlotiana “hacia la síntesis, hacia una sabiduría integradora de fuentes, mitos, religiones, artes, filosofías y teosofías orientales y occidentales, etapas de la historia del hombre” (213).<sup>17</sup> La elección del blanco para configurar el retrato de la mujer de este poemario permite aunar varios rasgos del personaje mitológico: su divinidad, su castidad, su bifrontalidad, etc. El propio poema alude a que Anahit, como síntesis, anula el resto de los colores:

Los colores no existen junto a ti,  
ni las rosas eternas donde el odio  
reside, divergente.

Has hecho que *no sea* mientras soy;  
relámpago de nieve en trascendencia  
vívida. (*Anahit* 284)

*Anahit* no es, sin embargo, un poemario donde el predominio del blanco anule el resto de los colores. De facto, el libro, bastante breve, ofrece una variada gama cromática: “joven gris” (258), “metal anaranjado” (260), “la

17 Según señala Rivero Taravillo, la simbología cromática del blanco está presente, incluso, en el propio nombre del grupo al que se integró Cirlot. *Dau al Set* no solo implicaría, en este sentido, la apuesta por lo imaginario —la séptima cara del dado, inexistente—, sino también que la formación estaba compuesta por seis miembros más uno que se añadió tardíamente, Cirlot, símbolo de la síntesis de los seis colores del arcoíris hindú: “según la tradición hindú [...] los colores del arcoíris son en realidad seis, distribuidos en pares complementarios que se corresponden con las seis direcciones del espacio opuestas igualmente por pares, mientras que el séptimo color es el blanco mismo, como la séptima región se identifica con el centro” (67).

calle / más roja de este mundo” (264), “amarillo fuego” (266), “cruces rojas” (267), “mis halos de color son los jardines” (271), “alas rojas” (272), “dorada de granito en las entrañas” (274), “la rosa negra” (275), “cabellos verdes” (282), “palabra azulada”, “exvoto rojo” (285). Especial importancia tiene, por debajo del blanco, el negro: “maravilla negra” (263), “llanto carbonífero” (265), “la rosa que levanta mi negrura”, “luz oscura” (272), “tu signo es un tridente de carbón” (277). El negro no huye de la síntesis que representa el blanco, pero de algún modo se le opone como negativo, como “otro lado” de la luz que cifra la naturaleza bifronte de la diosa.<sup>18</sup>

Otro símbolo recurrente en el texto son los cabellos. Unas veces están “blancos por el humo”, pero en otra ocasión se habla de “cabellos verdes que parecen / áureos” (Cirlot, *Anahit* 281), en una alusión donde se dan cita el color dorado de Anahit y el verde de la fertilidad y la regeneración vegetal, así como el paso del tiempo a través de la estatua, que pasa del dorado bronce al verde del óxido con que hoy se contempla en el museo de Londres. El color verde de los cabellos remite también a Ofelia flotando sobre las aguas, referencia que parece repetirse en otro poema que describe la misma escena: “Tus cabellos de lago y de dolor; sus ondas cenicientas que se alejan” (*Anahit* 282).<sup>19</sup> Según las tesis expresadas en el *Diccionario de símbolos*, el cabello “es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo” o, en sentido laxo, una “manifestación energética” (118). Sin embargo, Cirlot se distancia de la tradición simbólica que él mismo recoge y asocia los cabellos con el dolor y la muerte, normalmente para marcar un contraste con los símbolos acuáticos y vegetales.

La isotopía del agua no podía faltar en una reescritura de la Diosa Madre de los ríos primigenios. Pero Cirlot nunca permite que el agua aparezca

18 Clara Janés (“Inmersión” 31) apunta a que el negro es un color muy recurrente en varios textos de Cirlot: *Regina tenebrarum*, *Las oraciones oscuras*, *canto de la vida muerta*, *Los restos negros*, *Las hojas del fuego*, *Marco Antonio*, *Anahit*, *Hamlet* y *Denuncio la tortura*. Muchos de ellos pertenecen al ámbito de lo que enseguida tematizaremos como “infiernos cirlotianos”.

19 La crítica ha insistido sobradamente en la importancia que tuvo en la trayectoria de Cirlot la versión cinematográfica de *Hamlet* protagonizada por Laurence Olivier (1948), que motivaría la redacción de un poemario homónimo publicado en 1969. También es a Olivier a quien dedicó Cirlot, por cierto, su poemario *Marco Antonio*, antes citado. La importancia de Ofelia en el imaginario cirlotiano hunde sus raíces en la propia vida del autor, según relata su biógrafo, Antonio Rivero Taravillo (73), cuando este conoció a su futura esposa, Gloria Valenzuela, le fascinó su parecido con Elizabeth Siddal, musa prerrafaelita que había posado para la genial *Ofelia* de Millais.

sola en el poema, sino que en todos los casos su ocurrencia viene ligada íntimamente con la de su contrario, el fuego:<sup>20</sup>

El fuego es necesario como el agua;  
lo maldito nos pide que le abramos  
las puertas. ¿Quién nos llama  
cuando una joven gris se acerca  
con los cabellos blancos por el humo? (Cirlot, *Anahit* 258)

En alguna ocasión, fuego y agua vienen acompañados por los otros elementos, la tierra (piedra) y el aire; pero incluso en estos casos se hace hincapié en la vinculación que existe entre el fuego y el elemento acuoso, señalando que se preceden mutuamente:

Olas en claridad desamparada,  
piedra que emana fuego de sus aguas  
en el aire, *Anahit*:  
Campana inolvidable del vacío.  
(Cirlot, *Anahit* 269)

Las vinculaciones entre el agua y el fuego se desarrollan tanto en el plano apelativo de la diosa —“Señora de las aguas, mar de llamas” (Cirlot, *Anahit* 275)— como en la imaginaria natural que se incluye para calificarla y describirla. Así, en el texto encontramos “fuego de hielo cristalino” (*Anahit* 283), “relámpagos de nieve” (*Anahit* 284), etc. Esta simbiosis de contrarios trata de hacer compatible la doble naturaleza que originalmente tenían las distintas advocaciones de la diosa. Como señala oportunamente Rivero Taravillo (191), el poemario se construye sobre la *coincidentia oppositorum*, tan querida por Cirlot, entre el sexo y la muerte, resumen de los principios de generación y destrucción que el agua y el fuego representan.

---

20 Las únicas excepciones son la dedicatoria, que ya hemos citado, y dos poemas en los que la diosa es asociada al mercurio. En uno de ellos es llamada “demonio sobre el lago de mercurio” (*Anahit* 273) y en otro se habla de su “mercurial belleza” (*Anahit* 279). Dice Cirlot que “los alquimistas llamaban agua al mercurio” (Cirlot, *Diccionario* 197). En estos casos, Cirlot trata de asociar el símbolo regenerador del agua con el de la blancura platino del mercurio.

La isotopía del fuego, por cierto, está en el poema directamente emparentada con los atributos de Tanit, la Astarté púnica. En una primera lectura parece contradictorio que en una ocasión se llame a la diosa “doncella de Cartago” y que el último verso del libro sea una enigmática advertencia: “Cartago nos contempla” (Cirlot, *Anahit* 285).<sup>21</sup> Pero después de haber expuesto en el primer apartado cómo la diosa persa de la guerra y la fertilidad había llegado a los cartagineses a través de su versión fenicia, la incongruencia queda resuelta. Decimos que la presencia del fuego en el poemario está directamente tomada de Tanit porque en el poemario se hacen al menos dos alusiones al conocido rito del *molk*, que se mantuvo en Cartago hasta su caída tras la Tercera Guerra Púnica. Mediante el ritual del *molk* los cartagineses sacrificaban a Baal-Hammon el primogénito de cada familia. El bebé era colocado en brazos de una estatua y luego caía en un fuego donde era inmolado. El poemario de Cirlot incluye una escalofriante imagen relativa a este ritual: “muriendo con mirada de serpiente / como risa infantil en un incendio” (Cirlot, *Anahit* 268), pero la referencia es mucho más clara en una imprecación directa a la diosa: “Anahit: mira la víctima en el fuego” (*Anahit* 275).

La presencia simbólica del fuego y la tensión dialéctica que mantiene en el poemario con el agua permiten la aparición de otra topología fundamental en el poemario de Cirlot que, sin embargo, no está más que tenuemente insinuada en la tradición oriental antigua: el infierno. Si el agua hace de Anahit un “ángel desde un espacio que no sé”, el fuego la convierte en un “demonio sobre el lago de mercurio” (*Anahit* 273).

Ya apuntamos en una nota del apartado precedente que los mitos de la diosa Anat, adorada en Caldea y ciertas regiones de Asiria, se vinculaban con el imaginario infernal tanto desde el punto de vista del propio mito (su descenso a los infiernos para matar a Mot) como desde la perspectiva cristiana de Cirlot (conversión del dios caldeo Baal en un demonio que ya aparece como tal en la *Biblia*). Desde el primer poema del libro se pone en juego que la diosa de los ríos y de la fecundidad de la tierra es también un símbolo de lo infernal:

Abierto el firmamento con diez alas  
nacidas de mis ojos,

21 El verso fue situado como lema de la “Elegía cartaginesa” contenida en *Poemas de Cartago* (*Del no mundo* 199).

abierto a las entrañas de la tierra.

La luz de los sepulcros me ilumina  
con su noche candente,  
la luz de las miradas del infierno. (Cirlot, *Anahit* 257)

Esta presencia simbólica del infierno es lo que, de forma más contundente, indica que el poemario ha desplazado la acción mitológica para sustituirla por un “espacio psicológico”, de tal manera que, lo que representaba Anahit no es ahora otra cosa que un ámbito de la conciencia del yo. Así define precisamente el infierno Cirlot en su *Diccionario*, como mundo inferior de la conciencia:

Primeramente concebido como una forma de “subvida” (vida larvada de los muertos en el seno de la tierra), situado luego como un lugar de tormentos —en un período en el que la tortura era una necesidad del *pathos* humano— aún en el interior del planeta, es evidente que, por analogía, puede ser asimilado a todo el lado inferior y negativo de la existencia, tanto cósmica como psíquica. (Cirlot, *Diccionario* 261)

En alguno de los textos del poemario que nos ocupa, de hecho, parece que el demonio Anahit no es más que un doble del yo que, al mirarse, descubre ese lado inferior de la conciencia:

La indulgencia infernal me sobrecoge  
y el demonio convive con mis años.  
Si me miro las manos solo garras  
veo.

Noche, deja tu cuerpo y ven a mí  
con tu espíritu blanco de tatuajes,  
lleno de cruces rojas y de rayas  
de luz desmoronante.  
Qué triste es este mundo, sin amor  
entre monstruos y arcángeles en luto. (Cirlot, *Anahit* 267)

El hermoso poema que acabamos de citar introduce el tema de la ausencia del amor, del “amor incinerado”, como se lo llama en otro de los textos (*Anahit* 270). En opinión de Clara Janés, la noción de amor manejada por Cirlot en sus textos se sitúa en la misma línea que la propugnada por los surrealistas clásicos, como Breton: el amor es un “reconocimiento del otro y está motivado por la atracción del enigma, de lo desconocido” (Janés, *Cirlot* 42). Una pregunta de no poca importancia es ¿por qué Juan Eduardo Cirlot aprovecha su libro *Anahit* para lanzar este canto desolado por el amor ausente? Que se lo llame “amor incinerado” parece dar una clave al respecto: en medio del ciclo de destrucción y generación de la vida encarnado por Anahit, el yo se da cuenta de la fragilidad en que radica todo lo humano, también el amor. La eterna disolución en agua que representa Anahit es benéfica porque promete la resurrección de la tierra, la siempre renovada fecundidad de los campos, pero es terrible porque la posibilidad de esa regeneración cíclica es la destrucción, que todo sea efímero y acabe consumido por el fuego. Por eso Anahit es la “Madre Tierra”, el ángel de los ríos que verdean la tierra, pero también la “Madre destructora”, la devoradora, el demonio que lo consume todo con el fuego. Se trata de una doble naturaleza que, como precisamos en el apartado anterior, se encontraba ya en buena parte de los cultos dedicados a Anahit en la Antigüedad, pero también en muchas otras diosas y doncellas que aparecen en la poesía de Cirlot. Un reciente trabajo de Raúl Hernández ha puesto de manifiesto la continuidad que se da en la poesía de Cirlot en torno a esta enigmática figura femenina:

La Diosa reaparece una y otra vez en la poesía de Cirlot y lo hace como imagen surrealista, como *collage*, como objeto de transformación inmovilizado en una serie de antónimos y de contradicciones que sitúan su presencia como fuera de la lógica de la realidad. [...] Damas que exigen su tributo sangriento. Damas que torturan y que convierten a la víctima en su objeto sexual, diosas terribles de nombres terribles, diosas olvidadas que empiezan a poblar su poesía. (Hernández 46)

Desde esta perspectiva de desolación nihilista, tan acorde con el pesimismo ontológico de Cirlot, hay que leer la irónica pregunta que le dirige a la diosa:

Dilacerada en mí, te reconozco,

cartaginesa absorta que vacilas  
al borde de la fuente criminal.

*¿Sueñas que el destrozado resucite?* (Cirlot, *Anahit* 261)

Más adelante volverá a hacer una pregunta retórica que ironiza sobre la esperanza de resurrección de aquello que ha sido destruido: “¿Es que pueden los muertos persignarse?” (*Anahit* 279). Según nos dice Clara Janés, esta ambivalencia que encontramos en *Anahit* entre la madre y la destructora es una constante en la construcción cirlotiana de la mujer, que se mueve siempre entre las pulsiones de Eros y Thanatos:

Desde el comienzo la imagen femenina se reviste en la obra de Cirlot de un doble aspecto. Por una parte surge de sus páginas [...] la Doncella dotada de poder salvador. [...] Por otra surge Lilith que, al contrario de la Doncella que se representa en la cumbre lo hace cuando “sombras llenas de muerte y de ternura/ bajan por la escalera de lo absorto”, y, en lugar de un carácter salvador, “Ella sabe tomar de mis raíces / [...] / las gotas de esa sangre que respira”. [...] Lilith se asimila a la imagen de la Magna Mater, o la Madre Terrible, como también Anahit, a la que el poeta llama “Doncella de la muerte” en su poema “Anahit”. (Janés, *Cirlot* 50-51)

Anahit representa la síntesis, como nos avisa el cromatismo blanco que la caracteriza: ella encarna el *impasse* entre la vida y la muerte, entre el agua y el fuego, entre la eterna disolución y la eterna regeneración. Se sitúa, pues, en un punto equidistante netamente nihilista, porque en él no se puede formular un posicionamiento positivo ni negativo con respecto a la realidad. La clave es, por tanto, heraclítea: el fuego destruye lo que el agua regenera, pero fuego y agua no son sino dos caras del mismo fenómeno: Anahit. La diosa que Cirlot crea mediante elementos de diversas tradiciones es un símbolo de la vacuidad del ser, del espacio abierto y vacío en el cual la existencia no se inclina ni por la vida ni por la muerte, es decir, el “relámpago de esencia en medio de la existencia” que, simplemente, es (Cirlot, *Anahit* 277): “Eres la ausencia / convertida en metal anaranjado” (*Anahit* 260). Janés recoge en su edición una de las pocas declaraciones que el poeta realizaría a propósito del poemario que nos ocupa, y en sus palabras queda patente la idea de Anahit como infierno y como no-lugar:



Todo es real-irreal, todo es conflicto, todo es disonancia. La disonancia perpetua es un infierno. [...] El que expreso en *Anahit*. Verás, pues, que mi trayectoria mental-espiritual ha sido brillantemente ascendente, ¿no? ¿Quién me sacará de mi infierno? Anahit no puede. Dios podría, si existiera. Y acaso existe. Todo lo que hay es tan monstruoso y lógico que lo ilógico bien podría ser. (Cirlot, citado en Janés, “Inmersión” 26)

En medio de ese desenfrenado alternar entre lo que existe y lo que deja de existir, *Anahit* deja oír la tímida voz que, en clave hindú, solicita que se detenga la eterna rueda de los ciclos:

Qué sorda la raíz de lo que ruega  
suplicando que no suceda nada;  
pues *algo* es-lo-que-vive-deshaciéndose,  
muriendo con mirada de serpiente,  
como risa infantil en un incendio.  
*Hay un umbral que llora pensamiento.* (*Anahit* 268)

Por todo esto Cirlot llama a Anahit “campana inolvidable del vacío” (*Anahit* 269), porque ella encarna esa sala de paso que él llamó el *no-mundo*, el espacio donde nada existe y en el que, por ello mismo, todo puede empezar a existir (Janés, *Cirlot* 15).

En muchos otros poemarios, Cirlot emplea el espacio mítico del infierno para caracterizar el no-mundo. Un ejemplo magistral de esto es *Cordero del abismo* (1946), un texto que reescribe el *Inferno* de Dante para retratar la posibilidad de salvación que siempre está latente en medio de la nada. La temática infernal también es visitada en otros poemarios más próximos a *Anahit*, como *Oraciones a Mitra y a Marte* (1957), *Regina tenebrarum* (1966), *Las oraciones oscuras* (1966), *Las hojas del fuego* (1967), etc. En cualquier caso, pocas obras de Cirlot muestran el submundo infernal como su novela póstuma *Nebiros*, que no pudo ver la luz en vida del autor porque fue prohibida por la censura franquista.<sup>22</sup> Para el poderoso censor, el texto no pasaba de ser una novela prostibularia, pero lo cierto es que todo en *Nebiros* —desde el nombre, tomado de un demonio lejanamente emparentado con el Cerbero griego,

22 Con muy buen criterio, Victoria Cirlot incluyó al final de su edición de la novela la relación de páginas que la censura adujo para explicar su prohibición.

guardián de las puertas del inframundo— transita por caminos esotéricos en los que la mántica sexual, los grimorios y los tratados de demonología convierten el texto en un rito iniciático de prostitución sagrada, como los que se llevaban a cabo en honor de Anahit. Entre las múltiples meretrices que aparecen en el texto, existe un personaje femenino, Lilith —nombre demoníaco de la Eva oscura— que encarna buena parte de la ambivalente naturaleza de Anahit, Bronwyn, la doncella de las cicatrices, Mitra, etc.

*Anahit* es, por tanto, uno de tantos receptáculos míticos que nuestro autor privilegia para retratar este concepto nuclear de su imaginario. Todas estas divinidades angélicas e infernales forman parte del mismo poliedro simbólico de la diosa armenia de la tierra, la madre de las aguas, la guerrera vengativa, Anahit, la que todo lo disuelve en aguas. Por todo ello no nos parece descabellado sostener que la concepción de la diosa persa es una anticipación de Bronwyn, la dama del lago que en el famoso ciclo poemático de Cirlot representa también el espacio vacío del no-mundo: “Lo que llamo *Bronwyn*, en poesía, es el centro del ‘lugar’ que, dentro de la muerte, se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente” (Cirlot, *Del no mundo* 421). Jaime D. Parra fue el primero en señalar esta concomitancia entre Bronwyn y Anahit: “Anahit o Anahîta aparece aquí asociada al agua y tiene por símbolo floral el iris, lo mismo que *Daena* (a la que dedicara *Bronwyn*) está asociada con la aurora y tiene por símbolo la rosa” (Parra 176).<sup>23</sup>

## Conclusiones

Dentro de la poesía española del siglo xx pocos autores atesoraron una cultura tan vasta como Cirlot, por más que hayan sido otros —los novísimos, especialmente— quienes han recibido el aplauso y la admiración por su acendrado culturalismo. La obra de nuestro autor, lúcida a la par que inquietante, sigue siendo hoy desconocida por el gran público y en muchas ocasiones está ausente incluso de los programas universitarios de poesía contemporánea. Pero sin la poesía del postismo, muy especialmente sin la

23 Como señala acertadamente Rivero Taravillo, Bronwyn es, como Anahit, “la que renace de las aguas y la que hace renacer” (160). La *Daena*, por su parte, es una protodivinidad de la que derivan muchas otras, entre ellas Diana, cuyos estrechos vínculos con Anahit, “la Diana Persa”, ya hemos tenido ocasión de tematizar. Como vemos, la vasta cultura cirlotiana permite que esta idea única, que le preocupó hasta la neurosis durante un tiempo, aflore en tan distintas manifestaciones.

poesía de Juan Eduardo Cirlot, el engarce entre el surrealismo de los años treinta, el de la posguerra y el de los sesenta queda completamente truncado.

Cirlot pone al servicio de su poesía todos sus conocimientos sobre mitología, mántica, cábala y otras ciencias humanas y esotéricas con una viveza lírica que casi nunca entra en contradicción con el rigor. Para nuestro autor, la poesía es un viaje místico que debe iluminar, no decir. Anahit, Bronwyn y tantas otras doncellas cirlotianas no son sino rostros diversos de la misma Daena, la iluminación, el sendero de la luz, *brat nuhra*.

En este trabajo hemos tomado como ejemplo un pequeño poemario que gira en torno a una de estas doncellas salvíficas y terribles, *Anahit*, para tratar de mostrar el proceso de construcción y deconstrucción del mito que tantas veces desarrolló Cirlot para componer sus poemas. De un extenso material bibliográfico, el autor escinde y cruza mitemas, que son devueltos a la vida a través del poema, que no es concebido como pastiche culturalista —fórmula tan querida por los novísimos—, sino como un todo orgánico, un animal-símbolo que respira por sí mismo y tiene por cometido iluminar a quienes se acerquen a él.

El análisis de la resimbolización de este mito es precisamente lo que Cirlot pone en el horizonte de expectativas de su lector modelo: el lector que cruce las edades y, desde las montañas más altas que bordean las legendarias tierras de Irán, grite con Zaratustra que “los poetas mienten demasiado y lo imperecedero es solo un símbolo” (Nietzsche 193). No en vano, nos dice Parra, “Anahit es la guardadora de la luz de gloria de Zaratustra [...] y ese aspecto, seguramente, es el que más llamó la atención a Cirlot” (176). En definitiva, *Anahit* es una ocasión siempre propicia para que, dentro de su fatalidad inherente, el Ser pueda nombrarse con los labios de la diosa de los ríos.

## Obras citadas

- Aguirre-Martínez, Guillermo. “La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”. 452°F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 6, 2012, págs. 139-152.
- Ananikian, Mardiros. *Armenian Mythology. Stories of Armenian Gods and Goddesses, Heroes and Heroines, Hells and Heavens, Folklore and Fairy Tales*. Los Ángeles, IndoEuropean Publishing, 2010.

- Auset, Brandi. *The Goddess Guide. Exploring the Attributes and Correspondances of Divine Feminine*. Woodbury, Llewellyn Publications, 2009.
- Boyce, Mary, Marie Chaumont, y Carol Bier. "Anāhid". *Encyclopaedia Iranica*. 15 de diciembre de 1985. Web. 15 de noviembre del 2019.
- Castillo, Alfonso. "Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 31, núm. 2, 2019, págs. 223-245. Web. 19 de noviembre del 2019.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Anahit*. Cirlot, *Del no mundo*, págs. 255-285.
- . *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.
- . *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Editado por Clara Janés, Madrid, Siruela, 2008.
- . *Nebiros*. Editado por Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2016.
- Filoramo, Giovanni. *Diccionario Akal de las religiones*. Traducido por Teresa Robert, Madrid, Akal, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1993.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.
- Hernández Garrido, Raúl. "La Diosa rota de Cirlot". *Trama y fondo: revista de cultura*, núm. 41, 2016, págs. 45-57. Web. 12 de noviembre del 2019.
- James, Etiam O. *Los dioses del mundo antiguo. Historia y difusión de la religión en el antiguo Oriente Próximo y en el Mediterráneo Oriental*. Madrid, Guadarrama, 1962.
- Janés, Clara. *Cirlot, el No Mundo y la poesía imaginal*. Murcia, Huerga y Fierro, 1996.
- . "Cirlot y el surrealismo: el tema del amor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 363, 1980, págs. 494-514.
- . "Inmersión en el abismo". Cirlot, *Del no mundo*, págs. 17-46.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Traducido por Eliseo Verón, Barcelona, Paidós, 1995.
- Marshall Lang, David. *Armenia, Cradle of Civilization*. Londres, George Allen & Unwin LTD, 1970.
- Martínez Falero, Luis. "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura". *Signa*, vol. 22, 2013, págs. 481-496. Web. 1 de diciembre del 2019.

- Muriel, Felipe. "Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot". *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 11, 2011, págs. 13-27. Web. 1 de diciembre del 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2008.
- Parra, Jaime D. *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
- Rivero Taravillo, Antonio. *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Román, María Teresa. *Sabidurías orientales de la Antigüedad*. Madrid, Alianza, 2008.
- Román Román, Isabel. "Surrealismo y sincretismo en Juan Eduardo Cirlot". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 34, 2011, págs. 205-218. Web. 1 de diciembre del 2019.
- San Martín Sala, Javier. *Antropología filosófica. Filosofía del ser humano*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario Akal de mitología universal*. Traducido por Marie-Pierre Bouyssou y Marco Virgilio García Quintela, Madrid, Akal, 2007.
- The Satala Aphrodite*, 1 a. C., The British Museum, Londres.

## Sobre el autor

Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid y profesor acreditado contratado doctor por la ANECA. Ha sido profesor en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR e investigador en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense. Recientemente ha obtenido un contrato posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Editor de los *Cantos del ofrecimiento*, de Juan Panero y coeditor del *Teatro Completo* de García Lorca (Verbum, 2019); posee diversas publicaciones en las que ha estudiado el teatro y la poesía españolas del siglo xx. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Università degli Studi Roma Tre.



# O movimento literário do proletariado no Japão: uma análise de dois contos de Yoshiki Hayama

Waldemiro F. Sorte Junior

Ministério da Economia, Brasília, Brasil

waldemiro.junior@economia.gov.br

O presente artigo aborda o movimento literário do proletariado no Japão e inclui uma breve discussão sobre alguns de seus principais aspectos históricos e personalidades marcantes. Examina-se também as seguintes obras de Yoshiki Hayama (葉山嘉樹 1894-1945), um dos autores mais influentes do período inicial desse movimento: “A prostituta” (*inbaifu* 淫売婦), publicada em novembro de 1925; e “A carta no barril de cimento” (*semento-daru no naka no tegami* セメント樽の中の手紙), publicada em janeiro de 1926. Procura-se, com a análise dos contos referidos, ilustrar a riqueza de tópicos e a diversidade de personagens tratadas pela literatura proletária japonesa, ainda que o tema central seja limitado a questões que enquadram o conflito de classes. Mostra-se também que o estudo desse tipo de literatura prossegue possuindo relevância para o mundo contemporâneo.

*Palavras-chave:* conflito de classes; classe operária; industrialização japonesa; Korehito Kurahara; literatura do proletariado no Japão; Yoshiki Hayama.

Cómo citar este artículo (MLA): Sorte Junior, Waldemiro F. “O movimento literário do proletariado no Japão: uma análise de dois contos de Yoshiki Hayama”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 63-101.

Artículo original. Recibido: 16/12/19; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **El movimiento literario proletario en Japón: un análisis de dos cuentos de Yoshiki Hayama**

Este artículo examina el movimiento de la literatura proletaria en Japón e incluye una breve discusión sobre algunos de sus principales acontecimientos históricos y personalidades notables. También explora los siguientes trabajos de Yoshiki Hayama (葉山嘉樹1894-1945), uno de los autores más influyentes de los primeros años de este movimiento: “La prostituta” (*inbaifu* 淫売婦), publicado en noviembre de 1925, y “La carta en el barril de cemento” (*semento-daru no naka no tegami* セメント樽の中の手紙), publicado en enero de 1926. El análisis de estas historias trata de mostrar la riqueza de temas y la diversidad de personajes en la literatura proletaria japonesa, a pesar de que el tema central se limita a cuestiones relacionadas con la lucha de clases. También pretende demostrar que el estudio de este tipo de literatura continúa siendo relevante en el mundo contemporáneo.

*Palabras clave:* conflicto de clase; clase obrera; industrialización japonesa; Korehito Kurahara; literatura proletaria en Japón; Yoshiki Hayama.

### **The Proletarian Literature Movement in Japan: An Analysis of Two Stories by Yoshiki Hayama**

This paper examines the Japanese proletarian literature movement, including a brief discussion of some of its main historical events and notable personalities. It also explores the following works by Yoshiki Hayama (葉山嘉樹 1894-1945), one of the most influential authors from the early years of this movement: “The prostitute” (*inbaifu* 淫売婦), published in November 1925, and “Letter Found in a Cement-Barrel” (*semento-daru no naka no tegami* セメント樽の中の手紙), published in January 1926. The analysis of these stories aims to show the richness of topics and diversity of characters in Japanese Proletarian Literature, even though the central theme is limited to issues related to class struggle, and to demonstrate that the study of this type of literature remains relevant in the contemporary world.

*Keywords:* class struggle; working class; Japanese industrialization; Korehito Kurahara; Japanese proletarian literature; Yoshiki Hayama.



## Introdução

ESTE ARTIGO ANALISA DUAS OBRAS de Yoshiki Hayama (葉山嘉樹 1894-1945), um dos principais escritores do movimento literário do proletariado no Japão (プロレタリア文学), para ilustrar a diversidade de tópicos, personagens e formas de apresentação da narrativa utilizada pelos escritores desse movimento, ainda que o tema central das histórias versasse sobre o conflito de classes. Os contos examinados são “A prostituta” (*inbaifu* 淫売婦), publicado na revista *Frente Literária* (*bungei sensen* 文芸戦線) em novembro de 1925, e “A carta no barril de cimento” (*semento-daru no naka no tegami* セメント樽の中の手紙), publicado em janeiro de 1926 no mesmo periódico. Também se realiza uma discussão sobre alguns eventos e personalidades que marcaram o movimento, não só para ressaltar a relevância histórica dessa escola literária, mas também para fornecer detalhes sobre o contexto sociopolítico no qual os contos foram escritos.

Conforme destaca Bowen-Struyk (“Why a Boom” 1), observou-se um rápido e repentino aumento no interesse pela literatura proletária no Japão em 2008, e a obra *O barco-fábrica de caranguejos* (*Kani Kōsen* 蟹工船), de Takiji Kobayashi (小林多喜二) (1903-1933), que vendia cerca de 5 mil cópias por ano, atingiu o número de 500 mil exemplares comercializados em diversos formatos, incluindo adaptações para mangá (漫画). A obra parece ter atraído a atenção de leitores japoneses em função dos impactos negativos no mercado de trabalho que o país viveu durante a crise financeira mundial de 2007-2008. No período, a falta de demanda e crédito no mercado consumidor obrigou diversas fábricas a reduzirem drasticamente a sua produtividade e houve uma interrupção na contratação de novos funcionários, o que desencadeou sentimentos de incerteza e desalento em relação ao futuro na população japonesa, sobretudo por parte dos jovens. Isso fez com que muitos leitores japoneses do século xx se identificassem com os problemas enfrentados pelos trabalhadores do início do século xix. Pode-se argumentar, portanto, que a análise do problema da desigualdade social e do impacto de crises financeiras nas classes com menor poder aquisitivo, limitada capacidade de mobilidade social e reduzida resiliência frente aos períodos de recessão econômica ainda constitui um tema relevante, mesmo

que não seja abordado sob o enfoque restritivo do conflito de classes ou do embate ideológico entre capitalismo e socialismo.

Além disso, o exame de obras do movimento literário do proletariado possui importância para a área de crítica literária, especialmente porque, conforme assinala Kida (496), nutriu-se por um longo período a noção imprecisa de que expressões artísticas oriundas desse movimento possuíam um valor artístico limitado e não mereciam ser discutidas com seriedade. Isso pôde ter fomentado um processo mais superficial de estudo e apreciação de muitas obras proletárias, impedindo o exame de questões literárias mais profundas, inclusive em relação ao estilo e aos recursos linguísticos utilizados, bem como à amplitude de personagens e tópicos. Dessa forma, entende-se que a análise de expressões artísticas do movimento proletário possui relevância acadêmica para revisitar e aprofundar o exame dessas obras, repensando a sua importância literária.

Este artigo se encontra estruturado em quatro seções, incluindo esta Introdução. A segunda seção é dedicada à apresentação de alguns dos principais eventos históricos e personalidades que marcaram o movimento literário japonês, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930. A terceira seção realiza um breve relato sobre a vida de Yoshiki Hayama, bem como uma análise de dois dos seus contos, seguida da conclusão.

### **Uma breve análise da literatura do proletariado no Japão**

O movimento proletário no Japão surgiu durante o período Taishō (大正時代) (1912-1926) e continuou durante o período Shōwa (昭和時代) (1926-1989) até o início da década de 1930. No Japão, as décadas de 1920 e 1930 foram palco de um intenso debate sobre o papel da política na literatura e a relação entre os valores sociais e os artísticos, que se tornaram assuntos de destaque tanto para o Partido Comunista Japonês (*Nihon Kyōsan-tō* 日本共産党), quanto para os escritores dedicados ao movimento literário do proletariado (Lippit, “The dispute” 67). A Federação dos Artistas Proletários Japoneses (*zennihon musansha geijutsurenmei* 全日本無産者芸術連盟), também conhecida pela sigla NAPF advinda de seu nome em esperanto (Nippona Artista Proleta Federacio) ou por *Nappu* (ナップ), foi criada em 1928. Em 1931, a NAPF foi transformada na Federação da Cultura Proletária Japonesa (*Nihon Puroretaria Bunka Renmei* 日本プロレタリア文化連盟),

também chamada de KOPF (sigla do seu nome em esperanto *Federacio de Proletaj Kulturaj Organizoj Japanaj*) ou *Koppu* (コップ) e, em 1934, foi dissolvida. O período de efetivo exercício da NAPF e KOPF, de 1928 a 1934, é reconhecido como o período da literatura do proletariado no Japão (Lippit, “The dispute” 69; Bowen-Struyk, “Introduction” 259; Karlsson, “Kurahara” 233; Yamamoto 378).

A literatura proletária é marcada pelo seu alto conteúdo político, sendo que seus principais representantes eram participantes de movimentos trabalhistas, membros da classe operária, ou simpatizantes dos ideais comunistas (Lippit, *Reality* 65). Houve também no movimento uma tentativa de identificar não só os operários, mas também os agricultores como principais alvos da arte proletária (Karlsson, “United” 35).

Esse movimento literário recebeu críticas de autores japoneses famosos tais como Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎) (1886-1965) e Nagai Kafū (永井荷風) (1879-1959), que defendiam a necessidade de uma segregação entre a literatura e a política. Em resposta, entretanto, muitos acusavam tais escritores de hedonistas, indiferentes a tudo que não representasse a busca pelo prazer (Keene 225-226). Keene (226) afirma que a corrente do neossensorialismo (*shinkankakuha* 新感覚派), que se iniciou no meio literário japonês em meados da década de 1920, mostrava resistência à expressão de ideais marxistas na literatura, mas poucos escritores dessa corrente de fato adotavam uma postura expressamente antagonica ao movimento proletário. Por outro lado, autores renomados como Naoya Shiga (志賀直哉) (1883-1971) e o próprio Tanizaki, que já tinham uma posição de destaque consolidada na literatura japonesa, optaram por se distanciar de assuntos de política em suas obras artísticas e ensaios, sem criticar o militarismo, mas também abstendo-se de tecer comentários a seu favor (Kato 228). Na verdade, observa-se que muitos escritores, como Tanizaki e Yasunari Kawabata (川端康成) (1899-1972), evitavam a exploração de questões a eles contemporâneas, sobretudo concernentes à realidade social, e dedicavam-se progressivamente à abordagem de valores estéticos tradicionais japoneses (Lippit, “The dispute” 81). Ainda assim, em uma declaração pública quando era membro do comitê de seleção do prêmio Akutagawa (*Akutagawa Ryūnosuke Shō* 芥川龍之介賞), criado em 1935, Kawabata enfatizou a importância literária de diversos autores proletários, o que tende a indicar a simpatia e a solidariedade de escritores célebres do período com esse tipo de literatura (Mack 310).

Foi na repressão policial que a literatura proletária viu a principal razão para o seu desaparecimento. Karlsson (“United” 57) assinala, entretanto, que se o movimento literário do proletariado não tivesse se envolvido tão fortemente com a política e, ao contrário, tivesse adotado uma postura mais comprometida com uma missão cultural, poderia ter atuado de forma independente, ao conservar uma condição de legalidade frente à polícia japonesa e assim alcançar o objetivo de proporcionar um legítimo esclarecimento cultural da população. Nesse contexto, outro ponto importante refere-se às dificuldades latentes do processo de importação da estrutura dos partidos comunistas europeus para a realidade sociopolítica japonesa do período. Na Europa daquela época, já existiam partidos socialdemocratas consolidados, além de sindicatos reformistas com poderes efetivos, enquanto no Japão os ideais socialdemocratas eram ainda incipientes, a classe operária não era suficientemente organizada e o direito de reunião não era assegurado. Assim, a utilização da estratégia de partidos comunistas europeus no Japão para adquirir o apoio da classe operária foi idealista e destoante da realidade do país, que possuía um sistema de governo centrado na figura do imperador (*tennōsei* 天皇制) (Karlsson, “United” 52).

Lippit (“The dispute” 67) ressalta que os debates sobre a relação entre arte e sociedade, bem como entre visão de mundo e criação literária, tornaram-se relevantes também para escritores que não pertenciam ao movimento do proletariado. Tais questões eram de particular relevância para os autores humanistas e modernistas que, descontentes com a dissociação entre expressão artística e contexto social na literatura autobiográfica do *shishōsetsu* (私小説), dominante no período, tentavam fazer com que a arte fosse de novo encarada como relevante para a condição humana e a realidade social. Conforme ressalta Yamamoto (374), o cenário literário japonês dos anos 1930 era marcado em especial por três grupos principais: 1) os naturalistas, que na época eram reconhecidos como os defensores do *shishōsetsu*; 2) os modernistas, representados pela corrente do neossensorialismo (*shinkankakuha*) e de novas artes (*shinkō geijutsuha* 新興芸術派), e 3) os escritores do movimento proletário.

Na verdade, os movimentos trabalhistas no Japão se iniciaram antes do período Taishō, ainda na era Meiji (明治時代 1868-1912). É nesse período, mais especificamente a partir dos anos 1880, que o Japão viveu um rápido desenvolvimento econômico advindo de uma crescente adoção do modelo

capitalista. Observa-se uma massiva importação de tecnologia estrangeira e a expansão de grandes conglomerados financeiros e industriais no país (Nimura; Norman). Já na década de 1910, o Japão se tornou o maior exportador de produtos têxteis, havia aumentado drasticamente sua produção de ferro, cobre e carvão, e apresentava uma posição de destaque em setores industriais pesados como o ferroviário, o bélico e o naval (Aonuma 385). Kato (287) afirma que no período compreendido entre 1914 e 1919, o número de operários em fábricas, a produção de aço e a geração de energia elétrica duplicaram no país. Com isso, surgiram também as disputas trabalhistas, greves e manifestações, muitas vezes violentas, que versavam sobre questões como o aumento dos preços de alimentos, reduções salariais e condições adversas de trabalho. O movimento sindical iniciou-se no país em 1897, e nele se identifica um número considerável de disputas trabalhistas e greves durante o período Meiji, em especial nos anos de 1897 e 1907, quando o número de greves atinge 81 e 134 respectivamente (Kishimoto 39; Nimura; Aonuma 385).

Um resultado do rápido processo de industrialização japonês foi a necessidade de uma quantidade significativa e crescente de operários para executar trabalhos manuais, que em geral recebiam salários pouco atrativos e enfrentavam condições precárias de trabalho. Nimura apresenta como exemplo a situação das minas de carvão de Takashima (高島炭鉱), a primeira mineradora moderna japonesa. Situada em uma ilha, em 1881, a mineradora já possuía de quatro a cinco mil trabalhadores. Como forma de atrair operários para desempenhar atividades perigosas e insalubres em uma ilha, a mineradora terceirizava o processo de captação de trabalhadores, que muitas vezes era realizado ludibriando as pessoas sobre as condições reais de trabalho, ou mesmo valendo-se de abduções. Uma vez na ilha, os operários viam-se em uma situação análoga à de prisioneiros, pois tinham assumido dívidas para chegar até lá, e não podiam nem mesmo deixar o emprego. Noticia-se que as tentativas de fuga também eram fortemente reprimidas.

O surgimento de movimentos operários e organizações sindicais foi um resultado desse cenário, que se repetia em diversos setores industriais. As disputas trabalhistas, que quase sempre envolviam demandas de aumentos salariais e de melhores condições de trabalho, muitas vezes tornavam-se violentas. Movimentos grevistas também eram organizados para protestar contra a discriminação em relação aos trabalhadores manuais.

Em resposta à agitação sindical e às greves, em 1900 o governo Meiji promulgou a Lei da Polícia e Ordem Pública (*chian keisatsu hō* 治安警察法), que proibiu a organização de greves e a realização de reuniões sindicais. Essa lei foi eficaz em neutralizar os movimentos trabalhistas do período e resultou na dissolução de diversos sindicatos (Kishimoto 44; Nimura). Conforme assinala Nimura, nenhum dos sindicatos dessa época conseguiu se manter em exercício por mais de três ou quatro anos. Não obstante, novos sindicatos continuaram a surgir, o que forçou o governo a publicar novas leis e a intensificar a atuação da polícia em anos subsequentes, especialmente para suprimir a expansão dos ideais comunistas no país. Principalmente em função da forte opressão governamental, o movimento operário japonês foi incapaz de estabelecer uma base organizacional estável e teve uma curta duração, apesar do rápido e intenso processo de industrialização no país (Nimura). Dessa forma, o modelo de sindicato usualmente adotado em países europeus, que se caracteriza por ser organizado por categoria profissional, em nível nacional, e independente de empresas específicas, foi gradualmente substituído pelo sistema utilizado no Japão a partir do período pós-guerra, no qual existe um sindicato específico por empresa (Dore 197; Shimokawa 25).

De forma similar às agitações operárias e organizações sindicais que surgiram no início da industrialização japonesa, a literatura proletária também foi um movimento de curta duração. A intervenção governamental e ação policial foram capazes de minar esse movimento no país, forçando seus membros a renunciarem suas atividades políticas e culturais (Keene 226-227). As prisões de escritores relacionados ao movimento literário do proletariado se intensificaram a partir da promulgação da Lei de Preservação da Ordem Pública (*Chian iji hō* 治安維持法) em maio de 1925. A referida lei considerava ilegal, além de outras atividades, alterar a estrutura fundamental do estado (*kokutai wo henkaku* 國體ヲ変革) e em março e abril de 1928 resultou em prisões em massa e posteriores perseguições a escritores e ativistas de esquerda. Uma nova onda de prisões de escritores da literatura proletária ocorreu no início de 1932, logo após a invasão da Manchúria pelo exército japonês em setembro de 1931 (Keene 225; Bowen-Struyk, “W(h)ither” 376, Arquivos Nacionais do Japão, 2007). De fato, conforme assinala Bowen-Struyk (“W(h)ither” 376), os autores e as organizações relacionadas ao movimento do proletariado no Japão escreviam sobre temas conflitantes

com as ideias expansionistas do governo da época, tais como: a propagação do capitalismo japonês para suas colônias; o tratamento injusto conferido aos trabalhadores chineses e coreanos; a questão da independência da Coreia; o diferente impacto que o colonialismo exercia sobre a classe proletária, se comparado com a burguesa; a posição desfavorável dos agricultores recrutados para o exército; e os efeitos do imperialismo japonês na Ásia. Além disso, as obras da literatura proletária japonesa enfocavam com frequência problemas vivenciados por operários e camponeses dentro do Japão, e enfatizavam questões relacionadas à exploração de trabalhadores, à degradação da vida humana das classes menos favorecidas e aos efeitos nefastos de se promover a industrialização ou o avanço do capitalismo sem uma adequada preocupação com a condição de trabalho da classe operária.

A repressão governamental e a ação da polícia japonesa centraram-se não somente em encarcerar escritores e ativistas do movimento proletariado, mas também em exercer forte pressão para que renunciassem publicamente a sua afiliação aos princípios marxistas e apoiassem os ideais políticos defendidos pelo estado japonês do período. Como resultado, observa-se que a atitude de abandonar o movimento proletário, assumindo posição diametralmente oposta, e inclusive escrevendo obras atacando ideais marxistas, foi comum entre vários autores proletários a partir de 1933, sobretudo após a prisão e morte do escritor Takiji Kobayashi.

Oficialmente, a polícia alegou que Takiji havia falecido de um ataque cardíaco, mas o seu corpo demonstrava sinais de espancamento, indicando que teria sido torturado até a morte durante um interrogatório em 20 de fevereiro de 1933 (Bowen-Struyk, “Why a Boom” 2; Keene 227). Takiji foi um dos principais autores do movimento proletário japonês e escreveu a influente obra *Kani Kōsen*. Segundo Bowen-Struyk (“Why a Boom” 5), além de bem escrita, a história ilustra com perspicácia várias problemáticas teóricas e empíricas debatidas pelos escritores proletários dos anos 1920, em especial a relação entre a arte e a política e a necessidade de popularizar o movimento proletário. *Kani Kōsen* é baseado em um evento real ocorrido em 1926 e narra a história de uma tripulação de operários de um barco-fábrica submetida a terríveis condições de trabalho, que acaba se unindo de forma organizada para se defender e sobreviver. Segundo Cipris (2), a história funciona como uma metáfora para o capitalismo. Seria, portanto, uma crítica aos efeitos nefastos da degeneração desse sistema de produção, quando sua

única preocupação se torna a acumulação do lucro, e acaba se mostrando indiferente à vida e à felicidade das pessoas. A obra foi censurada e banida ainda em 1929, ano de sua publicação, e tentativas de republicação em anos subsequentes também foram negadas (Bowen-Struyk, “Why a Boom” 5). Em um dos trechos da obra, os operários falam que pouco se importam em preparar corretamente os caranguejos enlatados que serviriam como oferta ao Imperador (*kenjōmono* 献上物), desejam que ele tivesse, na verdade, uma dor de barriga e até sugerem que sejam misturadas algumas pedras durante o preparo.<sup>1</sup> Apesar da censura e do destino sofrido pelo autor, na atualidade *Kani Kōsen* é considerado um clássico da literatura proletária japonesa e já foi traduzido em inúmeras línguas, tais como russo, chinês, coreano, francês, alemão e espanhol (Cipris 2).

A reorientação política de autores da literatura proletária ficou conhecida como *tenkō* (転向), termo japonês traduzido como “conversão”, e os escritores que optaram por realizá-la receberam a denominação de *tenkōsha* (転向者). Essa reorientação ideológica em massa de escritores socialistas, normalmente operada de maneira forçada, demonstra o papel eficiente da polícia japonesa em silenciar o movimento proletário na década de 1930. A necessidade de conter o avanço do pensamento marxista no Japão e promover a reorientação ideológica dos membros do movimento literário do proletariado assumia grande relevância para o governo japonês em razão da agenda colonialista do país nesse período. Brandon (150) enfatiza

1 As seguintes traduções no artigo são livres do autor: “Era uma prática anual, às proximidades do fim da época de pesca, preparar alguns caranguejos enlatados como oferta ao Imperador. Entretanto, em nenhum momento era dada importância em seguir rituais de purificação. Nesses momentos, os pescadores julgavam tal displicência do supervisor como terrível. Contudo, desta vez pensavam de forma diferente. ‘Nós estamos literalmente torcendo nosso sangue e nossa carne para fazer essas comidas enlatadas. É, com certeza vão ficar deliciosas! Quando comer, tomara que tenha uma dor de barriga.’ Era com esse sentimento que os operários preparavam a comida. ‘Coloque umas pedras aí no meio também! Vê se eu me importo!’” (Takiji). No original disse: “毎年の例で、漁期が終りそうになると、蟹罐詰の「献上品」を作ることになっていた。然し「乱暴にも」何時でも、別に斎戒沐浴して作るわけでもなかった。その度に、漁夫達は監督をひどい事をするものだ、と思って来た。——だが、今度は異ってしまっていた。『俺達の本当の血と肉を搾り上げて作るものだ。フン、さぞうめえこったろ。食ってしまってから、腹痛でも起さねばいいさ』皆そんな気持ちで作った。『石ころでも入れておけ！ かまうもんか！』”.



que o estado japonês mostrou-se severo na punição de artistas que não cooperassem com a ideologia governamental da época, porque acreditava ser essencial a obtenção do apoio incondicional de todas as instituições do país para mobilizar tanto os meios materiais quanto ideológicos necessários para permitir as investidas expansionistas e armadas do país.

Observa-se que o período da literatura proletária coincide com a época em que o Japão intensificou sua atuação colonialista na Ásia, razão pela qual a questão do relacionamento entre a arte e a política tornou-se uma preocupação de quase todos os escritores, e não só dos pertencentes a movimentos trabalhistas (Lippit, “The dispute” 67-68). Conforme afirma Lippit (“The dispute” 68), nesse período de intervenção militar japonesa no continente asiático, as linhas de atuação dos escritores mostraram-se limitadas essencialmente a: 1) optar pelo *tenkō*; 2) colaborar com o governo nos esforços para promover a guerra; ou 3) retirar-se a uma situação de completo silêncio. Por essa razão, pode-se dizer que a censura e a ação da polícia nacional em 1930, destinadas em princípio a suprimir o movimento proletário, acabaram por atingir nos anos subsequentes a maior parte dos autores japoneses da época.

Entre 1928 e 1941, o número de presos no Japão por suspeita de envolvimento em crimes políticos ou de propagação de ideologias perigosas (*shisōhan* 思想犯) chegou a quase 66 mil (Bowen-Struyk, “The Epistemology” 4; Brandon 150). Cullen (65) informa que, após dois líderes do Partido Comunista Japonês, Manabu Sano (佐野学) (1892-1953) e Sadachika Nabeyama (鍋山貞親) (1901-1979), que serviam pena de prisão perpétua, renunciarem ao Partido Comunista em 1933, vários autores do movimento proletário seguiram o exemplo. Em 1935, mais de dois mil membros do partido, incluindo escritores ativos do movimento proletário, abandonaram a afiliação partidária e ideologia comunista. Como resultado, tanto o Partido Comunista Japonês quanto o movimento literário do proletariado entraram em colapso. Estima-se que em 1934 e 1935 o número de indivíduos que optaram pelo *tenkō* (転向者) chegou a 90 % (Asada, “Hayama Yoshiki ron he no kokoromi” 3) e que o total de escritores presos que decidiram realizar formalmente essa conversão política chegou a 95 % (Keene 228). De fato, muitos escritores que realizaram o *tenkō* o fizeram por pressão, apenas para conseguir se livrar da prisão e da perseguição política, ocorrendo diversas confissões meramente teatrais e cínicas, como é o caso da conversão de Katsuichirō Kamei (亀井勝一郎) (1907-1966), escritor e crítico literário que

admitiu posteriormente em sua vida ter realizado em 1935 uma declaração pública de *tenkō* perante um tribunal unicamente para se livrar do processo criminal (Keene 228, 245-246). Não obstante, existem diversos escritores que realizaram o *tenkō* por convicção, após terem efetuado uma autocrítica dentro da prisão, conforme ocorreu com Fusao Hayashi (林房雄) (1903-1975) (Keene 228, 238-243). Nesses casos, os escritores muitas vezes acabavam por se convencer de que as convicções do movimento proletário constituíam ideias importadas e não eram nativas ao Japão. Dessa forma, o *tenkō* era visto como uma forma de recuperar a lealdade do povo japonês às suas próprias instituições e tradições (Keene 241-243). Nesse sentido, Kamekichi Takahashi (高橋亀吉) (1891-1977), um importante historiador econômico marxista do período, parece ter realizado uma avaliação apropriada ao antever que o movimento proletário no Japão estaria condenado ao fracasso se não incorporasse o nacionalismo ao seu programa revolucionário, pois estaria fadado a perder a adesão da população para a direita (Hoston 14; Bowen-Struyk, “W(h)ither” 380).

Assim como em outros países, a literatura proletária no Japão destinou-se a denunciar as péssimas condições de trabalho da classe operária, em especial durante o período inicial do processo de industrialização no país. Pode-se identificar, entretanto, algumas iniciativas que procuraram introduzir o movimento proletário japonês em uma perspectiva transnacional. Algumas obras, como *Ruas militarizadas* (*Busō seru shigai* 武装せる市街) de Denji Kuroshima (黒島伝治) (1898-1943), além de descreverem a exploração dos trabalhadores, também procuraram abordar a questão da classe operária de uma forma universal. *Ruas militarizadas* tende a rejeitar uma visão de aliança baseada unicamente em questões étnicas ou nacionalistas, propondo uma união transnacional, de pessoas de diferentes nacionalidades, mas pertencentes à classe proletária e defensoras da causa operária (Bowen-Struyk, “W(h)ither” 396).

Outro esforço relevante no sentido de proporcionar maior internacionalização foi a tentativa de se realizar uma aliança do movimento proletário do Japão e da Coreia, procurando superar a visão conflitante de colonizador e colônia, de modo a possibilitar o alcance de objetivos comuns, centrados no avanço dos interesses gerais da classe operária (Kida 495-496). De fato, observa-se um número elevado de nomes coreanos tanto nos periódicos da NAPF e KOPF, quanto nos próprios relatórios das autoridades policiais

japonesas do período (Kida 511), o que indica uma ampla participação de artistas e ativistas coreanos no movimento proletário japonês. Kida (519-520), entretanto, sustenta que essa tentativa de aproximação enfrentou grandes barreiras que dificultaram o alcance de um nível satisfatório de sucesso. Dentre tais obstáculos, destaca-se, em primeiro lugar, a censura do governo colonizador japonês, que se opunha à aproximação entre membros do movimento proletário do Japão e da Coreia. Por exemplo, muitas obras japonesas que haviam sido aprovadas pela censura e apresentadas em exposições no Japão foram posteriormente proibidas de serem exibidas na Coreia. Enquanto apenas dezenove obras foram apreendidas na Primeira Exposição de Artes Visuais Proletárias no Japão, em uma exposição ocorrida na cidade de Suwon (província de Gyeonggi), o número de peças censuradas chegou a quase setenta (Kida 509). Além disso, as oportunidades de exibição de obras proletárias eram consideravelmente maiores no Japão do que na Coreia. Em segundo lugar, pode-se apontar a própria resistência dos japoneses em compreender a situação complexa de seus pares coreanos, que apesar de reconhecerem como fundamental o progresso de uma agenda proletária comum, estavam em situação de desvantagem porque também precisavam avançar seus interesses relativos à independência do seu país.

Observa-se que a literatura proletária tinha uma mensagem clara a ser transmitida e, por essa razão, adotava em geral uma narrativa direta e objetiva, que versava de forma realística sobre as dificuldades enfrentadas por trabalhadores no mundo real. Como resultado, muitas obras acabavam por incorrer em um sentimentalismo excessivo e se tornar melodramáticas. Provavelmente em função da restrição temática, uma vez que se dedicava a explorar exclusivamente questões atinentes ao conflito de classes, aliada a tal sentimentalismo excessivo, nota-se que, por muito tempo, a visão dominante em relação à arte proletária era no sentido de que possuía um valor artístico tão baixo que não valia a pena ser discutida com seriedade (Kida 496).

Entretanto, ainda que o tema central seja a luta de classes, uma análise mais aprofundada das obras oriundas do movimento proletário revela uma riqueza de visões de mundo a partir de personagens das mais variadas origens, tais como trabalhadores de fábricas, mineradores, mulheres operárias e agricultoras, colonizadores, colonizados, oficiais do exército, soldados, negociantes de armas, menores trabalhadores, dependentes de drogas e

criminosos (Bowen-Struyk, “Introduction” 253, 269). Destaca-se também a diversidade de tópicos abordados, incluindo a justiça social, a situação das mulheres no movimento operário, o colonialismo, as condições de trabalho de operários e agricultores, o relacionamento entre os militares e a classe operária etc. Além disso, o exame da arte proletária remete à abordagem de questões históricas de grande relevância, em especial o imperialismo japonês no início do século XIX, o colonialismo, o rápido desenvolvimento industrial no Japão e suas consequências sociais e os antecedentes políticos, militares e ideológicos da expansão japonesa nos períodos de guerra. Conforme enfatiza Bowen-Struyk (“Introduction” 270), mesmo que o movimento artístico do proletariado tenha se dedicado a uma experiência comum de opressão e injustiça social, seus escritores não tentavam retratar o proletariado como uma categoria homogênea.

O escritor e crítico Korehito Kurahara (蔵原惟人) (1902-1991) foi de grande importância para a discussão do método no âmbito da literatura proletária. Conforme afirma Karlsson (“Kurahara” 234), a importância de Kurahara não residia apenas no fato de ter sido um dos principais críticos da cultura marxista de sua época, mas também porque era capaz de aliar assuntos de cunho prático e organizacional, incluindo análises da realidade concreta e problemas específicos, a questões puramente relacionadas à metodologia literária e artística. Kurahara defendia de forma enfática a necessidade de uma atitude objetiva e imparcial em relação à realidade, de modo a retratá-la de forma fidedigna e, no artigo “Arte como a organização da vida e a classe proletária” (*Seikatsu soshiki to shite no geijutsu to musan kaikyū* 生活組織としての芸術と無産階級), publicado em abril de 1928 na revista *Vanguarda* (*Zen'ei* 前衛), diferencia dois tipos de literatura proletária.

O primeiro deles seria aquele dedicado à criação da arte de agitação (*sendō geijutsu* 煽動芸術) e arte de propaganda (*senden geijutsu* 宣伝芸術), que surgia a partir da autoexpressão subjetiva ou lírica da classe proletária. Era, portanto, um tipo de literatura destinado a organizar a vida das massas em direção às emoções, aos pensamentos e aos desejos reais do proletariado. Kurahara reconhece a importância desse tipo de expressão literária, mas enfatiza que o campo da arte proletária deve ser visto como algo mais amplo do que a agitação ou propaganda. Ele ressalta, portanto, a importância da objetividade para facilitar uma compreensão da realidade de forma concreta. Define, então, um segundo tipo de literatura proletária, que

seria de cunho objetivo, consubstanciado em uma arte épica concebida no intuito de permitir uma apreensão concreta da realidade. Assim, Kurahara acredita ser essencial o conhecimento da vida concreta, das emoções reais e dos pensamentos de operários e agricultores, de modo a alcançar um tipo de arte que possa retratar de forma objetiva, concreta e precisa a vida da classe proletária. Entretanto, essa arte não se limitaria à reprodução da realidade de forma crua, mas deveria também tentar eliminar os elementos desnecessários no momento da concepção da obra artística. Assim, a arte deveria lapidar e dar forma à experiência prática, evidenciando aquilo que é inevitável e essencial (Karlsson, “Kurahara” 237-239).

O papel de Kurahara foi fundamental para criar um suporte teórico ao realismo proletário. Nascido em 1902, Kurahara estudou literatura russa na Universidade de Tokyo de Línguas Estrangeiras (*Tōkyō Gaikokugo Daigaku* 東京外国語大学), possuía grande interesse na Rússia pós-revolução e trabalhou como correspondente do jornal japonês *Miyako Shinbun* (都新聞) em Moscou por dois anos a partir de 1925. Ao voltar ao Japão, ingressou no movimento japonês da literatura proletária, começou a contribuir para a revista *Frente Literária* (*bungei sensen* 文芸戦線) e logo destacou-se com suas traduções e ensaios (Karlsson, “Kurahara” 232; Yamamoto 379). Ingressou no Partido Comunista Japonês em abril de 1929 e, em função de seu ativismo, foi preso em 1932 e sentenciado a sete anos de prisão (Karlsson, “Kurahara” 232; Yamamoto 382). Kurahara foi um dos poucos ativistas que não realizou o *tenkō*, permanecendo preso de 1932 a 1940 (Karlsson, “Kurahara” 235).

Seus primeiros ensaios, dentre os quais se destaca “O caminho ao Realismo Proletário” (プロレタリア・レアリズムへの道) publicado em maio de 1928 na primeira edição do periódico *Bandeira de Batalha* (*Senki* 戦旗), já teciam críticas ao naturalismo e realismo pela forma como esses movimentos haviam se desenvolvido no século XIX, pois se baseavam numa perspectiva estritamente individualista e burguesa, que mesmo quando reconhecia a existência de problemas sociais, não apresentava soluções apoiadas na mudança radical dos fundamentos da sociedade como um todo. Propõe, em oposição a tais visões, o chamado realismo proletário, que deveria: 1) dedicar-se a retratar quaisquer tipos de problemas individuais sob o prisma social; 2) oferecer uma interpretação mais dinâmica e precisa da realidade com base na natureza exploradora e desigual da sociedade capitalista; e 3)

analisar o mundo sob a ótica do proletário militante, o que ele denominava proletário de vanguarda (Yamamoto 379-380).

Em um ensaio posterior, intitulado “Revisitando o caminho ao realismo proletário” (*Futatabi puroretaria rearizumu ni tsuite* 再びプロレタリア・レアリズムについて), publicado em agosto de 1929 no jornal *Asahi* (*Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞), Kurahara destaca a necessidade de se descrever as pessoas em toda a sua complexidade e em suas vidas reais, e não como indivíduos abstratos. Destaca, portanto, que abordar questões sobre uma perspectiva social não confere a um escritor a permissão de retratar todos os personagens em traje de trabalhador, de forma genérica. Kurahara é enfático em destacar a necessidade de descrever os personagens como pessoas concretas e vivas (Karlsson, “Kurahara” 241-242). Assim, pode-se concluir que, para ele, as três principais condições para o realismo proletário que deveriam ser observadas pelos escritores do movimento proletário eram as seguintes: 1) partir da realidade e de suas próprias interpretações da realidade; 2) descrever a realidade sempre de uma perspectiva social; e 3) compreender as pessoas em sua complexidade e totalidade (Lippit, “The dispute” 70).

Kurahara também destacou, em seus ensaios, a relevância da experiência prática do escritor como pertencente à classe proletária para que consiga desenvolver obras de valor artístico no âmbito da literatura do proletariado. Ele afirma que em obras de diversos escritores do movimento, observa-se uma sensação insistente de aversão, repugnância ou nojo contra o trabalho manual (*shitsuyōna “rōdō no ken”* 執拗な「労働の嫌悪」), consubstanciada na tentativa persistente do autor de evitar a apresentação ou descrição das condições reais da atividade laboral de operários e agricultores. Para Kurahara, isso se deve ao fato de que muitos autores de obras proletárias no Japão eram intelectuais que não tiveram experiências reais como trabalhadores manuais e não pertenciam à classe operária (Karlsson, “Kurahara” 255).

A literatura do proletariado, conforme já discutido, dedica-se primordialmente ao exame de questões envolvendo a luta de classes. Por essa razão, muitos autores procuraram incluir novos tópicos em suas obras literárias, tais como questões envolvendo o amor, e defendiam a necessidade de proporcionar uma maior diversificação nas narrativas (*sakuhin no tayōka* 作品の多様化). Kurahara, entretanto, enfatiza que o perigo da homogeneização da arte proletária não está na limitação temática e sim na

falta de perspectiva revolucionária de alguns autores. Na verdade, a ideia de que a arte proletária se dedica ao tema de conflito de classes não permite uma interpretação mecânica no sentido de que as obras apenas possam abordar temas como greves trabalhistas ou revoltas de agricultores. A luta de classes existe em diversos cenários diferentes, incluindo o político, o econômico, o cultural e o cotidiano. O importante é abordar esses cenários sob uma perspectiva revolucionária, adotando temas agressivos. Assim, em contraposição à necessidade de diversificação de temas, Kurahara propõe a noção de agressividade no tratamento do tema (*shudai no sekkyokusei* 主題の積極性). Ele admite até mesmo que a questão do amor possa ser abordada no âmbito da literatura do proletariado, mas não de forma genérica. As emoções e desejos sexuais devem ser exploradas de forma concreta e não de forma segregada ao tema central do conflito de classes (Karlsson, “Kurahara” 249-250). Em termos práticos, portanto, Kurahara entende que, no âmbito da arte proletária, a literatura deve se manter a serviço do proletariado (Karlsson, “Kurahara” 261).

Kurahara também exerceu papel preponderante na tentativa de ampliar o público alvo do movimento proletário ao buscar angariar o apoio dos agricultores. Procurou, assim, inserir as vilas e não somente as fábricas, como bases para o movimento, defendendo que a arte literária deveria envolver operários e camponeses (Kida 500). Essa ideia foi sustentada no âmbito da KOPF, federação criada por instigação de Kurahara em 1931 (Karlsson, “Kurahara” 232). De acordo com Karlsson (“Kurahara” 233), a KOPF teve o seu apogeu em 1932, quando o número total de periódicos associado à Federação chegou a 140 mil por mês. Entretanto, em março do mesmo ano ela começou a sofrer uma forte repressão das autoridades policiais e, no mês seguinte, Kurahara foi preso.

### **A literatura do proletariado de Yoshiki Hayama**

Nascido em 12 de março de 1894 na vila de Toyotsu (豊津村), província de Fukuoka (福岡県), Yoshiki Hayama é considerado um dos principais escritores do movimento literário do proletariado no Japão (Asada, “Hayama Yoshiki ron no zentei” 19). Hayama enfrentou condições financeiras adversas por toda a sua vida, vindo a falecer em condição de pobreza em 1945. O escritor desempenhou diversos tipos de trabalhos manuais pesados, servindo como

marinheiro em um barco de carga, como operário na construção civil em uma fábrica de cimento, como trabalhador em uma central de energia hidrelétrica, além de outros ofícios (Kirby 236; Morris 204). Hayama era também um membro ativo de movimentos trabalhistas e foi preso por atividades sindicais relacionadas ao partido comunista, em crimes contra a paz e ordem pública (The Asahi Shinbun; Morris 204). Alguns de seus contos mais famosos, como é o caso de “A prostituta” (*inbaifu* 淫売婦), e “As pessoas que vivem no mar” (*umi ni ikuru hitobito* 海に生くる人々) foram escritos dentro da prisão em Nagoya em 1923 (Izu 43). Os eventos de sua vida parecem ter exercido uma forte influência nos temas desenvolvidos em suas obras literárias e pode-se dizer que Hayama se tornou um autor representativo da escola proletária japonesa não apenas pela qualidade de suas narrativas, mas também pelo fato de ter sido um escritor do movimento proletariado que era efetivamente um membro da classe operária (Aoshima 47; Rogers 143).

Keene (242) afirma que Hayama não realizou uma declaração formal de *tenkō*. De fato, não se pode dizer que ele tenha efetuado uma conversão de forma determinada e enérgica, a exemplo de outros autores como Fusao Hayashi (Asada, “Hayama Yoshiki ron nōto” 11). Não obstante, Rogers (144) ressalta que na época da Guerra do Pacífico (1941-1945), Hayama já não era mais visto como um escritor proletário há uma década e em 1943 foi enviado à Manchúria, indicando que teria abandonado por completo os ideais marxistas e demonstrado seu apoio ao governo imperialista japonês. Ainda assim, muitos autores defendem que o escritor parece ter mantido um sentimento conflitante mesmo após a sua reorientação ideológica e não se mostrava a favor da guerra (Asada, “Hayama Yoshiki ron he no kokoromi” 13). Nesse contexto, é interessante ressaltar que, conforme Bowen-Struyk (“Introduction” 266-267), diversos escritores do movimento proletário, após realizarem o *tenkō*, decidiram se retirar para a Manchúria porque a polícia e as autoridades militares japonesas locais eram mais lenientes na repressão ao comunismo do que o governo no próprio Japão. Sobretudo no período entre 1935 e 1945, a polícia e os militares exerceram forte vigilância sobre os escritores que realizaram o *tenkō* dentro do território japonês, e até mesmo artistas que não estavam sob observação sentiam certa pressão, razão pela qual era comum que alguns autores optassem por deixar o país (Mack 322).

As subseções a seguir apresentam um exame mais detalhado de dois contos do autor. O primeiro deles, intitulado “A prostituta” (*inbaifu* 淫売



婦), foi escrito em 10 de julho de 1923 e publicado na revista *Frente Literária* (*bungei sensen* 文芸戦線) em novembro de 1925 (Aoshima 47; Rogers 156). Já o segundo, “A carta no barril de cimento” (*semento-daru no naka no tegami* セメント樽の中の手紙), foi escrito em 24 de dezembro de 1924 e publicado em janeiro de 1926 também na revista *Frente Literária* (Goyama 46). Essas duas histórias consolidaram o reconhecimento de Hayama como um escritor renomado do período (Aoshima 47).

**“A carta no barril de cimento”: as condições degradantes de trabalho em uma fábrica de cimento e a luta pela subsistência da classe operária**

O conto “A carta no barril de cimento” apresenta, de uma forma direta, as duras condições de trabalho da classe operária no início do período de industrialização japonesa. O primeiro parágrafo da história já revela o ritmo intenso de trabalho enfrentado diariamente pelo protagonista:

Yoshizō Matsudo estava esvaziando barris de cimento. No restante do seu corpo as marcas de cimento não eram tão marcantes, mas seus cabelos e a saída de suas narinas estavam tingidos de cinza. Ele queria enfiar o dedo no nariz, cujos pêlos encontravam-se enrijecidos como concreto reforçado, para retirar o concreto que ali se concentrava. Entretanto, precisava acompanhar o ritmo da betoneira, que a cada minuto expelia dez cargas de concreto,<sup>2</sup> e não dava tempo de levar o seu dedo ao nariz.<sup>3</sup> (Hayama, “Semento-daru” s. p.)

Também é possível identificar as condições precárias de vida e a privação financeira que Yoshizō encarava em seu cotidiano no começo do conto, uma vez que o autor se refere ao local onde morava como uma *nagaya* (長屋). *Nagaya* era um tipo de casa coletiva, edificada como uma construção retangular longa e estreita, dividida em diversas unidades residenciais.

---

2 Goyama (47) afirma que as máquinas misturadoras de concreto do período tinham capacidade para produzir 27,8 litros de concreto por minuto.

3 No original disse: “松戸与三はセメントあけをやっていた。外の部分は大きく目立たなかったけれど、頭の毛と、鼻の下は、セメントで灰色に蔽おおわれていた。彼は鼻の穴に指を突っ込んで、鉄筋コンクリートのよう、鼻毛をしゃちこぼらせている、コンクリートを除りたかったのだが一分間に十才ずつ吐き出す、コンクリートミキサーに、間に合わせるためには、とても指を鼻の穴に持って行く間はなかった。”

Pessoas de baixa renda, como operários, viviam normalmente nesse tipo de moradia. Era comum que muitas pessoas se abrigassem nessas pequenas unidades residenciais (Goyama 46). Assim, Yoshizō vivia em um local que se assemelhava a um cortiço e, no fim do conto, descobre-se que lá morava com seus seis filhos e a mulher, que já estava grávida do sétimo.

A carta encontrada pelo protagonista em um barril de cimento também revela essas duras condições de trabalho. A carta narra a trágica história de um jovem operário que, durante o seu trabalho, caiu em uma máquina trituradora e teve seu corpo dilacerado. Sua namorada, autora da carta, lamenta que não pode nem mesmo prover um enterro adequado à vítima, uma vez que os pequenos pedaços triturados do corpo se transformaram em cimento.

A autora da carta do conto afirma ser uma operária da empresa N. de cimento (私はNセメント会社の、セメント袋を縫う女工です). É interessante observar que, conforme assinala Goyama (53), o próprio Hayama trabalhou na Empresa Nagoya de Cimento (名古屋セメント会社) em 1921 e presenciou como um companheiro de trabalho foi queimado até a morte após ter caído em um coletor de poeira aquecido. Essa experiência de Hayama parece ter servido de inspiração para o conto ora em análise.

A carta ressalta o sentimento de pesar da menina em função da perda do namorado e destaca as qualidades da vítima não apenas como ser humano, mas também como trabalhador dedicado. A menina deixou a carta em um barril de cimento para que fosse encontrada e lida por qualquer pessoa. Entretanto, no início ela pede que, se a pessoa que encontrar a carta for também um operário como seu namorado, não use o cimento feito a partir dos seus restos mortais para construir um teatro ou uma mansão luxuosa. Essa afirmação tende a revelar certo rancor da menina contra as classes sociais abastadas, provavelmente por culpar a desigualdade social pelo infortúnio de seu namorado:

Eu não suportaria ver meu namorado se transformando em um corredor de um teatro ou em um muro de uma grande mansão. Entretanto, sei bem que isso não é algo que possa impedir! Se você for um jovem operário, peço que, por favor, não use este cimento em tais locais.<sup>4</sup> (Hayama, “Semento-daru” s. p.)

4 No original disse: “私は私の恋人が、劇場の廊下になったり、大きな邸宅の塀へいになったりするのを見るに忍びません。ですけれどそれをどうして私に

Entretanto, logo após realizar esse pedido, a menina muda de ideia, afirmando que na verdade não é importante onde será utilizado aquele cimento. Segundo ela, seu namorado era um operário dedicado e, por essa razão, em qualquer lugar que tal cimento fosse usado, ele veria o propósito de sua vida sendo plenamente realizado:

Não, na verdade isso não tem importância. Por favor, utilize-o em qualquer lugar. Independentemente do local onde meu namorado for enterrado, ele certamente irá desempenhar um ótimo trabalho. Eu realmente não me importo. Ele era uma pessoa determinada por natureza e certamente vai cumprir bem sua função qualquer que seja seu destino.<sup>5</sup> (Hayama, “Semento-daru” s. p.)

Esses dois trechos do conto indicam, conforme já apontado, certo ressentimento contra as classes dominantes, mas também demonstram uma sensação de orgulho por destacar a importância da classe operária e colocar a dedicação e a determinação como algumas das características dos trabalhadores. Observa-se que a menina guarda apreço pelo trabalho de seu namorado, dado que, na condição de operário, ele era responsável pela construção de bens materiais capazes de gerar uma vida melhor para a sociedade. Ao mesmo tempo, entretanto, os referidos trechos revelam um sentimento de impotência da classe proletária, uma vez que, conforme ressalta a menina em sua carta, ela mesma reconhece não possuir meios para fazer com que fossem concretizados os seus anseios sobre a destinação dos restos mortais do seu namorado. Isso parece ser uma alusão aos poucos meios que a classe operária possui para resistir à situação de exploração, o que acaba por obrigar os trabalhadores a se submeterem ao *status quo* para sobreviver.

No fim do conto, após terminar a leitura da carta, o protagonista retoma a sua vida diária. Sua realidade social, entretanto, é bem próxima daquela descrita na carta. Ele é um operário com uma família numerosa, sobrevivendo com limitados recursos financeiros. A vida do protagonista também ilustra

---

止めることができます！あなたが、若し労働者だったら、此セメントを、そんな処に使わないで下さい。”

5 No original disse: “いいえ、ようございます、どんな処にでも使って下さい。私の恋人は、どんな処に埋められても、その処々によってきっといい事をします。構いませんわ、あの人は気象の確しかった人ですから、きっとそれ相応な働きをしますわ。”

a precária condição da classe operária, que muitas vezes não tem opção a não ser aceitar situações adversas de trabalho e baixos salários para garantir a subsistência da família. Ele tem consciência das dificuldades de sua vida diária e se enfurece, apenas para ser lembrado de que ele nem mesmo tem liberdade para se revoltar contra a sua situação, pois tem uma mulher e sete filhos para sustentar:

“Eu vou me acabar de beber. E vou quebrar tudo que estiver na minha frente”, gritou ele.

“Então você acha que pode encher a cara e ficar enfurecido? E o que será das crianças?” perguntou a esposa.

Ele olhou para o grande ventre de sua esposa, no qual estava seu sétimo filho.<sup>6</sup> (Hayama, “Semento-daru” s. p.)

Conforme assinala Bowen-Struyk (“Revolutionizing” 485), o conto em questão ilustra não só as razões que obrigam o trabalhador responsável pelo sustento da família a se submeter a uma situação de exploração em uma fábrica, mas também alguns dos motivos que o levam a se entregar ao álcool e a seguir trabalhando nos dias seguintes, mesmo em um ritmo de trabalho árduo e intenso, que não lhe permite nem o menor tempo para um intervalo durante a jornada laboral. A resposta do protagonista do conto ao terrível acidente relatado pela carta é uma ira inarticulada, consubstanciada no desejo de beber e quebrar tudo ao seu redor, mas logo essa raiva é contida pela reprimenda de sua esposa, que o lembra das suas obrigações para com o sustento da família. O conto, portanto, conclui-se com um certo sentimento de resignação, ao contrário do que se observa em outras obras da literatura proletária, nas quais se propõe uma atitude enérgica e até violenta por parte da classe operária, no sentido de assumir o controle de seu trabalho e lutar contra a exploração (Silverberg 180). Dessa forma, esse conto de Hayama assume uma perspectiva voltada à exposição ou denúncia das más situações de vida e trabalho da classe operária, e não

---

6 No original disse: “「へべれけに酔っ払いてえなあ。そうして何もかも打ぶち壊して見てえなあ」と怒鳴った。  
「へべれけになって暴あばれられて堪たまるもんですか、子供たちをどうします」

細君がそう云った。  
彼は、細君の大きな腹の中に七人目の子供を見た。”

dirigida a instigar a mobilização dos trabalhadores para agirem em prol da alteração do *status quo*.

A mensagem transmitida em “A carta no barril de cimento” parece estar diretamente relacionada às críticas de Karl Marx direcionadas à sociedade capitalista. Conforme assevera Karl Marx:

Para o trabalhador, portanto, a separação de capital, renda da terra e trabalho [é] mortal.

A taxa mais baixa e unicamente necessária para o salário é a subsistência do trabalhador durante o trabalho, e ainda [o bastante] para que ele possa sustentar uma família e [para que] a raça dos trabalhadores não se extinga. O salário habitual é, segundo Smith, o mais baixo que é compatível com a mais simples humanidade (*simple humanité*), isto é, com uma existência animal. A procura por homens regula necessariamente a produção de homens assim como de qualquer outra mercadoria. Se a oferta é muito maior que a procura, então uma parte dos trabalhadores cai na situação de miséria ou na morte pela fome. A existência do trabalhador é, portanto, reduzida à condição de existência de qualquer outra mercadoria. O trabalhador tornou-se uma mercadoria e é uma sorte para ele conseguir chegar ao homem que se interesse por ele. E a procura, da qual a vida do trabalhador depende, depende do capricho do rico e capitalista. (Marx 24)

O trabalhador descrito na carta do conto, ao ter seu corpo triturado e literalmente convertido em cimento, funciona como uma alegoria à transformação da classe operária em uma mercadoria. Ao descrever a transfiguração dos restos mortais do operário em concreto, Hayama parece fazer uma alusão à redução do trabalhador a uma mera *commodity*. Além disso, percebe-se que o protagonista do conto trabalha por um salário baixo, apenas para manter a sua subsistência. Mesmo desempenhando um trabalho árduo, em péssimas condições de trabalho, e com uma baixa remuneração, ele não pode desistir do emprego, pois precisa garantir condições de sustento para a sua grande família. Cumpre destacar que a ele nem é dado o privilégio de se entregar à bebida e revoltar-se para esquecer dos problemas, uma vez que seu trabalho é a única forma de manter a família viva.

É interessante também observar que o protagonista possui um nome, que é apresentado logo no início da narrativa, provavelmente como forma

de criar um senso de familiaridade e empatia entre o leitor e o personagem. Por outro lado, as pessoas descritas na carta encontrada no barril de cimento não possuem nomes. Isso pode ser visto como um artifício utilizado por Hayama para converter os personagens da carta em uma representação geral da classe operária, de modo a se dirigir aos trabalhadores de uma maneira universal. Também parece corroborar essa ideia o fato de que a carta descreve um acidente de trabalho, o que constitui um evento atípico, enquanto que o conto em si apresenta o cotidiano de trabalho e convívio familiar do protagonista, que se mostra como eventos comuns na vida de um operário da época. Dessa forma, a história de Yoshizō Matsudo assume um tom mais pessoal e parece tentar estabelecer um vínculo com o leitor de uma forma mais íntima, enquanto que o incidente descrito na carta parece ter um apelo mais forte para a classe operária como um todo. De fato, a única alusão do conto a um antagonismo entre a classe rica e a operária encontra-se presente na carta, o que novamente parece indicar que ela se destina a alcançar o leitor por uma perspectiva anônima e universal.

#### **“A prostituta”: os impactos sociais nefastos da exploração dos trabalhadores**

O conto “A prostituta” realiza menções mais diretas ao conflito de classes, conforme será discutido a seguir. Entretanto, no início do conto, observa-se uma tentativa de Hayama de criar um ambiente de maior intimidade com o leitor. O conto é narrado em primeira pessoa pelo protagonista, conhecido pelo apelido de Minpei (民平), que muitas vezes conversa diretamente com o leitor, como no excerto transcrito a seguir:

Eu tinha bebido muito. Era um anoitecer quente, humido e seco no fim de julho, mais ou menos no ano de 1912, se me recordo corretamente. Leitor, não se trata de uma ata de uma audiência preliminar, então por favor não exija muitos detalhes de mim.<sup>7</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

Nesse conto, a narrativa em primeira pessoa tende a ser um artifício para tentar atribuir maior veracidade aos fatos relatados, para que os leitores

---

7 No original disse: “私は大分飲んでいて。時は蒸し暑くて、埃っぽい七月下旬の夕方、そうだ一九一二年頃だったと覚えている。読者よ！ 予審調書じゃないんだから、余り突っ込まないで下さい。”.

abordem a história como se fosse um acontecimento real. Em função do caráter denunciador das mazelas e injustiças vivenciadas pelas classes menos abastadas, a literatura do proletariado tende a realizar uma descrição fidedigna das péssimas condições de vida dos trabalhadores de uma forma realista. Destaca-se que o protagonista do conto é um marinheiro (*sen'in* 船員), ofício que o próprio Hayama desempenhou em sua vida, conforme já apontado.

No conto, o protagonista é abordado por três homens que solicitam certa quantia em dinheiro em troca de um bom negócio. Ele acaba por entregar o dinheiro, apesar de ter um mau pressentimento sobre a situação e estar bastante apreensivo. O grupo de homens conduz o protagonista a um local bastante isolado e estranho e Minpei começa a temer pela sua vida, achando que poderia ser morto para extração de seus órgãos ou para usarem seu corpo como matéria prima para fazer algum tipo de medicamento milagroso. Hayama utiliza essa situação para fazer uma metáfora com a questão do conflito de classes e com a própria estrutura da sociedade japonesa daquele período:

Entretanto — continuava eu pensando enquanto subia as escadas —, o início da produção da pílula miraculosa das seis divindades,<sup>8</sup> capaz de reviver os mortos, acaba por serenamente trair a sua principal razão de existencia, que é reestabelecer, ou mesmo manter a vida, pois, de forma paradoxal, necessitaria da minha morte para sua criação. Se assim o for, então poderíamos nos perguntar: “essa pílula das seis divindades, na sua essência, com o que se pareceria?” e “para que ela serviria?”. E não seria possível concluir que essa é exatamente a estrutura da sociedade de hoje? Não é exatamente igual à situação em que, para que a burguesia possa viver, é necessário que se roube a vida do proletariado?<sup>9</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

- 
- 8 A pílula das seis divindades (六神丸), conhecida como *rokushingan* em sua leitura japonesa ou *Liushenwan* em chinês, é um conhecido remédio de origem animal da medicina tradicional chinesa (Mino e Yamada 607). Acredita-se que tenha a capacidade de curar diversas enfermidades (Spiri).
  - 9 A última frase desse trecho citado foi, conforme informa Rogers (156), removida na publicação da versão do conto de 1926 (Rogers, 156). No original disse: “だが、——私はその階段を昇りながら考えつづけた——起死回生の靈藥なる六神丸が、その製造の当初に於て、その存在の最大にして且つ、唯一の理由なる生命の回復、或は持続を、平然と裏切つて、却つて之を殺戮することによつてのみ成り立ち得る。とするならば、「六神丸それ自体は一体何に似てゐるんだ」そし

Ao fim do percurso, entretanto, os homens adentram um quarto escuro e o protagonista se depara com um corpo nu deitado no chão. Em um primeiro momento, Minpei consegue apenas visualizar a metade do corpo e pensa que se trata de um cadáver. O homem que o acompanhava, ao qual o protagonista-narrador se refere como vagabundo (ならず者), lhe diz que poderia fazer o que quisesse com aquele corpo e se afasta. Ao chegar mais perto, entretanto, Minpei constata que o corpo era de uma mulher e, para sua surpresa, percebe que estava viva. A cabeça e os membros da mulher exalavam um odor desagradável próprio de doenças como câncer e o protagonista afirma que ela provavelmente deveria ali ter vomitado quando ainda estava em condições de ingerir alimentos.

Minpei acaba por admitir que no momento sentiu certa atração sexual, e ficou tentado a efetivamente se aproveitar da mulher. Entretanto, logo começou a considerar que provavelmente aquela mulher tinha um passado árduo, no qual teria sido explorada em uma fábrica a ponto de não mais conseguir trabalhar e ter, como única alternativa para sobreviver, a prostituição. Nesse momento, Minpei imagina com tamanho ímpeto o disfortúnio daquela mulher que chega a descrever a forma como ela quicá teria pensado no momento que decidiu se tornar uma prostituta. O protagonista está tão convencido de que aquela mulher se tornou uma prostituta em função da exploração que havia sofrido na vida e, naquele momento, se encontrava nas mãos de tais homens, que chega a descrever de forma direta o pensamento dela, sem nunca ter conversado com ela:

Ah, eu realmente quero trabalhar. Porém, ninguém me contrataria. Por causa do ar extremamente seco, das altas temperaturas e da poeira do algodão que inalei na fábrica, eu acabei contraíndo uma doença pulmonar. Como contraí essa doença e não conseguia mais rabalhar, fui mandada embora. Entretanto, não posso mais ser útil em lugar nenhum. Ainda assim, se eu não trabalhar, eu e minha mãe idosa não conseguiremos mais continuar vivendo.<sup>10</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

---

て「何のためにそれが必要なんだ」それは恰も今の社会組織そっくりじゃないか。ブルジョアの生きるために、プロレタリアの生命の奪われることが必要なとすっかり同じじゃないか。”

10 No original disse: “「アア私は働きたい。けれども私を使って呉れる人はない。私は工場で余り乾いた空気と、高い温度と綿屑とを吸い込んだから肺病になったんだ。肺病になって働けなくなったから追い出されたんだ。だけど使っ



Essa seria a linha de pensamento que, segundo acreditava o protagonista, teria levado aquela mulher a se entregar à prostituição para garantir a sua subsistência.

Após realizar tais conjecturas sobre a história da mulher que naquele momento acabara de encontrar, Minpei de fato consegue travar uma conversa com ela. A princípio a mulher, com uma voz débil e fraca, apenas solicita que não seja muito duro com ela. Isso aumenta de tal forma a sua indignação que ele até mesmo considera enfrentar os homens que pareciam estar explorando uma mulher nessas condições e com ela fugir dali. Entretanto, ao perguntar-lhe diretamente como ele poderia ajudá-la, o protagonista surpreende-se com a resposta, pois a mulher apenas solicita que a deixe lá, naquela situação. O protagonista interpretou essa afirmação como evidência de que a mulher havia perdido qualquer esperança de melhoria em sua vida:

“Eu vou fazer qualquer coisa que você me pedir. Neste momento, o que você mais deseja que eu faça?” Perguntei eu.

“Você quer saber o que eu desejo, não é? O meu desejo seria que você me deixasse exatamente como me encontro agora. Eu não quero mais nada além disso.”

A heroína desta tragédia traiu as minhas expectativas.

[...]

Tristemente, o peso do infortúnio daquela mulher havia a esmagado por completo. Agora, ela tinha medo até mesmo de nutrir um mínimo de esperança. Foi o que pensei.<sup>11</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

O protagonista acaba por se revoltar contra aquela cena e agredir um dos homens na tentativa de libertar a mulher daquela situação. Para sua surpresa, contudo, a mulher pede que ele cesse a agressão e se mostra

---

て呉れる所はない。私が働かなければ年とったお母さんも私と一緒に生きては行けないんだのに”。

- 11 No original disse: “「僕は君の頼みはどんなことでも為しよう。君の今一番して欲しいことは何だい」と私は訊きいた。

「私の頼みたいことわね。このままそうっとしといて呉れることだけよ。その他のことは何にも欲しくはないの」

悲劇の主人公は、私の予想を裏切った。

[...]

可哀想に此女は不幸の重荷でへしつぶされてしまったんだ。もう希望を持つことさえも怖しくなったんだろう。と私は思った。”。

bastante preocupada com a condição do homem golpeado. Segundo ela, esses homens nunca haviam a violado e estavam, na verdade, a ajudando. Os homens e a mulher agiam em uma situação de colaboração para conseguir algum dinheiro e permanecer vivos. Nesse momento, Minpei afirma que decaiu da situação de herói para a de palhaço.<sup>12</sup>

Com o desenrolar da história, o protagonista descobre que a mulher não estava naquela situação na qualidade de prostituta, uma vez que a intenção não era permitir que fosse abusada sexualmente por ninguém. O grupo de homens cobrava uma quantidade pequena de dinheiro de transeuntes, levava tais pessoas até a mulher, mas os indivíduos ali trazidos quase sempre acabavam desistindo de se aproveitar da mulher, ao ver o estado em que se encontrava. Um dos homens ficava sempre nas proximidades para evitar que eventualmente algum indivíduo de fato decidisse se aproveitar dela. Os homens revelam também ao protagonista que não escolhiam qualquer transeunte, mas observavam bem o comportamento deles na rua antes de trazê-los, para ter certeza que não causariam problemas. Dessa forma, não se tratava de prostituição, mas de um plano para obter uma quantia ínfima de recursos financeiros, apenas para permitir que se mantivessem vivos.

Um dos homens inclusive revela que não só a mulher, mas todos eles estavam doentes por terem sido explorados em fábricas até que chegassem a uma condição tão precária de saúde que não poderiam trabalhar mais:

Isso não tem jeito. Não é só ela que está doente. Todos estamos doentes. E nos exploraram tanto que agora somos apenas restos. Nós trabalhávamos demais. Trabalhávamos para ter o que comer, mas o ritmo era tão intenso que acabou por destruir nossas vidas. Aquela mulher contraiu tuberculose e câncer uterino, enquanto eu, como você pode ver, tenho silicose.<sup>13 14</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

12 “De herói, acabei por cair de uma vez à condição de palhaço”. No original disse: “私はヒーローから、一度に道化役者に落ちぶれてしまった。”

13 Silicose (*keihaihō* 珪肺法) é um tipo de doença ocupacional que ataca os pulmões. A doença era conhecida no passado pelo nome de “yoroke” (よろけ), utilizado no conto, e era bastante comum entre operários de mineradoras. O primeiro registro oficial do termo “yoroke” é de 1848, durante uma greve na mina de ouro de Ōkuzu (大葛鉱山), na qual os trabalhadores pediam ajuda financeira para os doentes (Thomann 571).

14 No original disse: “「それがどうにもならないんだ。病気なのはあの女ばかりじゃないんだ。皆が病気なんだ。そして皆が搾られた渣なんだ。俺達あみんな働きすぎたんだ。俺達あ食うために働いたんだが、その働きは大急ぎで自

O homem também introduz uma reflexão em sua última fala no texto, que remete à questão da natureza descartável dos trabalhadores em uma sociedade marcada pela exploração nociva da classe operária. Ele questiona se não seria melhor para eles simplesmente se entregarem à morte, uma vez que já não possuíam utilidade para a sociedade e não fazia sentido continuar se esforçando apenas para sobreviver naquela situação deplorável. Entretanto, ao mesmo tempo que ele reconhece essa terrível condição de existência, afirma que nutre uma vã esperança (空頼み) de que algo bom possa acontecer:

O que você acha? Você deve pensar que é estranho nós simplesmente não nos entregarmos à morte, não é? Você deve achar que ficar como vermes dentro deste buraco aqui é uma vida muito sem graça, não é? Realmente, é o ápice do marasmo. Entretanto, se manter vivo há de servir de algo. Algum dia, teremos uma chance. É à essa vã esperança que tentamos nos apegar.<sup>15</sup> (Hayama, “Inbaifu” s. p.)

Essa vã esperança pode ser interpretada não apenas como um pensamento isolado do personagem em relação à sua situação específica, mas também como o sentimento que, apesar de débil, confere perseverança e crença de dias melhores à classe operária, fazendo com que continuem se esforçando, apesar das péssimas condições trabalhistas do período.

Ao fim do conto, observa-se uma nova menção expressa ao conflito de classes, que constitui um traço marcante da literatura do proletariado. A situação daquela mulher, conclui o protagonista, pode servir como um exemplo do sofrimento de toda a classe operária: “Em vez de uma prostituta, eu vi nela um mártir. Ela parecia simbolizar o destino de toda a classe explorada”.<sup>16</sup>

Essa frase também remete a um recurso utilizado por Hayama ao longo do conto para conferir maior dinâmica à narrativa e tratar com maior

---

分の命を磨り減しちゃったんだ。あの女は肺結核の子宮癌で、俺は御覽の通りのヨロケさ”。

15 No original disse: “「お前は どう思う。俺たちが何故死に じまわ ないんだろ うと 不思議に 思うだろ うな、穴倉の中 で 蛆虫 見たいに 生きて いるの は 詰ら ない と思うだろ う。全 く 詰ら ない 骨頂 さ、だ が ね、生 きて る と 何 か 役 に 立 て ない こと も ある まい。い つ か 何 か の 折 が ある だろ う、と 云 う 空 頼 み が 俺 たち を 引 っ 張 っ て いる んだ よ”。

16 No original disse: “私は 淫 売 婦 の 代 り に 殉 教 者 を 見 た。彼 女 は、被 擄 取 階 級 の 一 切 の 運 命 を 象 徴 し て いる よう に 見 え た。”。

profundidade alguns assuntos relacionados a estereótipos. A interpretação equivocada do protagonista em relação aos eventos que se desenrolavam a sua frente permite que a heroína do conto passe de uma condição de vítima oprimida obrigada a se entregar à prostituição e explorada por um grupo de homens, para o patamar de mártir, que optou por agir daquela forma por decisão própria e atuava em colaboração com o restante do grupo. Dessa forma, no decorrer do conto, a heroína deixa de ser uma vítima subjugada e torna-se um ator que, apesar do sofrimento, possui sua própria autonomia e poder decisório. Por outro lado, o protagonista adota um perfil heroico no início do conto, procurando encontrar uma forma de retirar a mulher daquela situação, mas também demonstra características de um ser humano real, admitindo até mesmo ter sentido atração sexual pela mulher. Cumpre acrescentar que o tratamento desses estereótipos por Hayama permite também que a história se distancie de um apelo meramente melodramático ou de uma exploração excessivamente sentimentalista dos problemas e da terrível condição de vida dos personagens.

Assim, o conto “A prostituta” confronta visões estereotipadas e imagens preconcebidas de homens e mulheres. Essa questão é diretamente abordada pelo protagonista quando ele se depara com o corpo da mulher nua no chão. Minpei confessa que, se estivesse diante de um corpo de um homem e não de uma mulher naquela situação, dificilmente teria ficado tão estarrecido.<sup>17</sup> Entretanto, essa questão é melhor explorada por intermédio do diálogo que trava com a mulher. Minpei se via como alguém capaz de salvar a mulher daquela situação. Ele conseguiu primeiramente controlar a sua libido, encontrar a coragem para agir, e iniciou com ela uma conversa. Entretanto, segundo o próprio Minpei, a resposta da mulher ao seu oferecimento de ajuda “traíu as suas expectativas”, uma vez que ela somente pediu que ele a deixasse lá, como já estava. Além disso, com o desenrolar da narrativa, observa-se que a mulher não estava sendo abusada pelos homens da forma que acreditava o protagonista. Ao contrário, ela estava agindo de forma

---

17 “Eu tenho que confessar uma coisa. É algo bastante doloroso de admitir, mas devo confessar. – Se esse corpo prostrado não fosse de uma mulher nua e sim de um homem nu, eu não sei se teria permanecido tanto tempo naquele lugar e nem se meu espírito teria se abalado tão fortemente –”. No original disse: “私は白状する。実に苦しいことだが白状する。——若しこの横われるものが、全裸の女でなくて全裸の男だったら、私はそんなにも長く此処に留っていたかどうか、そんなにも心の激動を感じたかどうか——”.

voluntária e deliberada, para manter a sua vida e ajudar os companheiros. Bowen-Struyk (“Sexing” 17-18) assevera que o protagonista constrói em sua mente uma história de uma mulher indefesa, que estava sendo explorada por três homens e precisaria ser salva, enquanto que na verdade ela estava naquela situação por decisão própria e julgava totalmente desnecessário o auxílio de Minpei. Dessa forma, o sofrimento da heroína do conto passa a ter um significado maior, que abrange toda a classe operária, uma vez que, conforme destaca o próprio Minpei, ela deixa de ser objeto de uma exploração passiva na qualidade de prostituta e assume uma posição ativa de mártir, transformando-se em uma metáfora para a condição de todo o proletariado (Bergstrom 335-336).

## **Conclusão**

Este artigo analisou dois contos de Yoshiki Hayama, “A carta no barril de cimento” e “A prostituta”, de modo a ilustrar a forma pela qual esse influente autor do movimento literário japonês do proletariado conseguia criar narrativas dinâmicas para tratar de questões relacionadas à exploração da classe operária durante o período de grande expansão industrial japonesa no início do século xx. Hayama é capaz de criar contos com variações no enredo e que empregam artifícios capazes de gerar análises mais profundas por parte dos leitores, de modo a fugir ao excessivo sentimentalismo que muitas vezes acaba por minar o valor literário de algumas obras pertencentes a esse tipo de literatura.

O objetivo central de “A carta no barril de cimento” tende a ser a denúncia das péssimas condições de trabalho dos operários japoneses, situação vivenciada pelo próprio autor, que durante sua vida desempenhou diversos trabalhos manuais em fábricas e foi testemunha de um acidente que levou um colega de trabalho à morte. Por essa razão, seu estilo narrativo é direto e objetivo. Ele descreve as condições adversas de trabalho de Yoshizō Matsudo, que nem mesmo tem tempo de coçar o nariz e retirar o excesso de cimento do corpo para manter o ritmo de trabalho imposto pela máquina misturadora de cimento. Narra, ainda, eventos descritos em uma carta encontrada pelo protagonista em um barril de cimento, que revelam um acidente de trabalho presenciado pela namorada da vítima. Entretanto, exatamente por adotar esse estilo direto de escrita, que procura se ater à narração dos eventos

sem a descrição de emoções, há amplo espaço para que o leitor pondere os sentimentos dos personagens que vivenciaram aquelas situações. Conforme enfatiza Aoshima (47), o estilo de escrita do conto é centrado em fornecer um retrato dos acontecimentos e em momento algum há uma descrição das emoções sentidas por Yoshizō ou pela autora da carta, o que permite ao leitor imaginar quais seriam as sensações e os pensamentos dos personagens em relação aos acontecimentos relatados. Por exemplo, é interessante cogitar o significado da frase escrita pela namorada em sua carta ao afirmar que, após ser triturado na máquina, seu namorado tornou-se “perfeitamente” (*rippa ni* 立派に) uma placa de concreto.<sup>18</sup> O “perfeitamente” permite ser interpretado como completamente transformado, pode remeter ao sentimento da namorada de que ele era um operário dedicado e realizava seu trabalho de forma adequada independentemente da tarefa e pode até mesmo ser encarado como ironia (Aoshima 49). É possível também analisar essa frase de forma alinhada à crítica marxista ao sistema capitalista, da transformação do operário em uma mera *commodity*, desprovido de características humanas, conforme já discutido. Assim, apesar de que o tema central do conto seja a exploração dos operários, Hayama consegue evitar um excessivo apelo ao melodramático, e cria uma obra bastante versátil dentro do paradigma da literatura proletária, permitindo grande amplitude de interpretações.

Também em “A prostituta”, Hayama trata da condição precária de pessoas que não conseguiam mais emprego por terem a saúde debilitada em função das más condições de trabalho a que foram submetidos em uma fábrica. Um dos personagens havia contraído silicose, enquanto a heroína do conto estava com tuberculose e câncer e precisavam se esforçar para conseguir uma ínfima quantia de dinheiro apenas para continuar sobrevivendo. Entretanto, Hayama também imprime maior dinâmica à narrativa ao incluir a questão da discussão de visões estereotipadas de homens e mulheres, apresentando uma mulher que, no início do conto, parece ser uma vítima submissa que necessita ser salva, mas que na verdade mostra-se como alguém que ativamente luta para garantir a sua própria subsistência e a de seus companheiros.

Apesar de terem sido publicados em 1925 e 1926 e antecederem as teorias propostas por Kurahara, os contos de Hayama permitem examinar

18 “E depois de aquecido, transformou-se perfeitamente em cimento”. No original disse: “そうして焼かれて、立派にセメントとなりました。” (Hayama, “Semento-daru” s. p.).

diversas discussões apresentadas pelo referido crítico. Em primeiro lugar, observa-se que Hayama, por ser um escritor que de fato exerceu diversos trabalhos árduos manuais, realiza uma descrição direta das más condições de trabalho da classe operária e, portanto, suas obras não são marcadas pelo sentimento de aversão ao trabalho manual, observado em algumas histórias do período e severamente criticado por Kurahara. Ao contrário, a descrição vívida e detalhada das atividades de operários encontra-se presente em seus contos. Além disso, Hayama, especialmente em “A carta no barril de cimento”, utiliza-se de uma experiência real de vida e um acidente laboral por ele testemunhado para a criação do conto. Dessa forma, o autor tende a seguir os requisitos entendidos como relevantes para Kurahara, em especial a necessidade de retratar pessoas concretas, e não meros personagens genéricos, apresentando-os sempre sob o ponto de vista dos problemas sociais advindos do conflito de classe. Frisa-se também que, sobretudo em “A prostituta”, a questão da literatura a serviço da luta de classes aparece de forma vívida, uma vez que o autor realiza inúmeras alusões ao conflito entre burguesia e proletariado, como é o caso da metáfora da pílula das seis divindades. Por fim, Hayama também trata da questão do amor, por meio da carta da namorada da vítima em “A carta no barril de cimento”, e do desejo sexual, por intermédio das confissões do protagonista-narrador em “A prostituta”, de uma forma bastante realista e que se enquadra adequadamente em uma obra da literatura proletária. Isso remete à discussão realizada por Kurahara, no sentido de que a diversificação temática não pode se sobrepor ao tópico central da luta de classes, e, portanto, o escritor não pode se esquecer de que, nesse tipo de literatura, a arte sempre deve estar a serviço do proletariado.

É relevante também assinalar que Hayama tinha um estilo de escrita acessível, marcado por grande habilidade em narrar histórias (Rogers 144). A ausência de descrições minuciosas de sentimentos também permitia maior espaço para que os leitores procurassem interpretar as emoções vivenciadas pelos personagens (Aoshima 47). Esse distanciamento de uma abordagem emotiva dos problemas da classe operária também evitou que as histórias de Hayama caíssem na armadilha do sentimentalismo, e sempre mantivessem uma posição de destaque entre as obras da literatura proletária japonesa:

Dadas as limitações inerentes à escola literária do proletariado, as obras de Hayama são, em sua maioria, notadamente eficientes. Em geral, o

autor consegue evitar um tratamento excessivamente sentimental de seus trabalhadores-mártires e, com sua prosa esparsa e compacta, é capaz de prender a atenção do leitor na história, mesmo quando o enredo é obviamente construído com o propósito de transmitir uma mensagem.<sup>19</sup> (Morris 205)

Na verdade, a literatura do proletariado possui uma riqueza descritiva e uma análise mais aprofundada dessas obras permite identificar vários pontos que podem ser explorados e interpretados de formas variadas. Aoshima (53-54) assinala que a leitura do conto “A carta no barril de cimento” no ensino médio japonês vem sendo ampliada desde a década de 1970. Ao serem indagados sobre as impressões em relação ao conto, os estudantes em geral se referem a ele como “aquela história desagradável” (「あの気持ち悪いのでしょ」), na qual uma pessoa é triturada, o que parece indicar que, na maioria das vezes, o entendimento da narrativa por parte dos estudantes se limitou à análise do seu conteúdo superficial (表面的な内容理解に終わってしまっている). Isso seria, continua o autor, um problema também relacionado ao direcionamento que é dado ao estudante no momento da leitura do conto. Ao se enfatizar que se trata de uma narrativa pertencente ao movimento literário do proletariado, o aluno acaba por examinar a história como algo que somente possui relevância para uma realidade histórica passada, das décadas de 1920 e 1930. Seria possível atingir uma maior profundidade exploratória da obra caso fossem incorporadas, além de discussões sobre as principais características da arte proletária, também uma análise de aspectos de estilo, de narrativa, de descrição de personagens e uma tentativa de mostrar a relevância de tais narrativas para o contexto sociopolítico do mundo hodierno.

Conforme discutido neste artigo, em 2008 observou-se um súbito aumento no interesse da população japonesa pelo clássico da literatura proletária *Kani Kōsen*, provavelmente em função dos impactos nefastos da crise global de 2007-2008 (Bowen-Struyk, “Why a Boom” 1). No período, diversas empresas no Japão diminuíram ou até mesmo suspenderam momentaneamente suas atividades produtivas, interromperam a contratação

---

19 O texto original possui a seguinte redação: “Given the inherent limitations of the proletarian school of writing, Hayama’s work is often remarkably effective. On the whole he avoids sentimentalizing his workmen-martyrs, and by his sparse, compact prose he manages to keep the reader’s interest in the story even when the plot is obviously contrived to convey a message” (Morris 205).



de novos funcionários e concederam recessos forçados semanais a uma parte considerável de sua força de trabalho. Como resultado, a população vivenciou uma sensação de incerteza quanto ao futuro, sobretudo no que tange à alocação dos jovens no mercado de trabalho. Dessa forma, ainda que os debates na atualidade não estejam mais vinculados ao embate específico entre capitalismo e socialismo e transcendam a abordagem do conflito de classes entre burguesia e proletariado, as questões tratadas pela literatura proletária ainda se mostram relevantes para o mundo contemporâneo. Isso porque a evolução dos modelos econômicos e da humanidade em geral não pode ignorar questões relativas à disparidade de renda, às condições de trabalho daqueles que desempenham as tarefas mais árduas em fábricas ou no campo, aos direitos humanos e à própria noção de justiça social. O estudo da literatura proletária revela uma diversidade extensa de tópicos e uma exploração detalhada de inúmeros tipos de personagens pertencentes às classes menos favorecidas, evitando que os leitores se esqueçam de indivíduos que, apesar de desempenharem atividades essenciais para o bem estar da coletividade, muitas vezes não possuem acesso aos benefícios da sociedade e lutam diariamente para garantir a própria subsistência.

## Obras citadas

- Aonuma, Satoru. “Momotaro as Proletarian: A Study of Revolutionary Symbolism in Japan”. *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 11, n. 4, 2014, pp. 382-400.
- Aoshima, Yasufumi. “Teijisei seito to ‘semento-daru no naka no tegami’” [定時制生徒と「セメント樽の中の手紙」]. *Nihon Bungaku* [日本文学], vol. 37, n. 11, 1988, pp. 46-54.
- Arquivos Nacionais do Japão [Kokuritsu Kōbunshokan 国立公文書館]. *Chian iji hō* 治安維持法. Tokyo, Arquivos Nacionais do Japão, 2007, [http://www.archives.go.jp/ayumi/kobetsu/t14\\_1925\\_02.html](http://www.archives.go.jp/ayumi/kobetsu/t14_1925_02.html). 29 de setembro de 2019.
- Asada, Takashi. “Hayama Yoshiki ron he no kokoromi – Ankoku jidai no futatsu no sugata” [葉山嘉樹論への試み -暗黒時代の二つの姿]. *Nara Daigaku kiyō* [奈良大学紀要], vol. 14, 1985, pp. 1-15.
- . “Hayama Yoshiki ron no zentei – Toyotsu jūyō yōsō wo megutte” [葉山嘉樹論の前提 -豊津受容の様相をめぐって]. *Nara Daigaku kiyō* [奈良大学紀要], vol. 4, 1975, pp. 19-27.

- . “Hayama Yoshiki ron nōto” [葉山嘉樹論ノート]. *Nara Daigaku kiyō* [奈良大学紀要], vol. 6, 1977, pp. 10-19.
- Bergstrom, Brian. “Revolutionary Flesh: Nakamoto Takako’s Early Fiction and the Representation of the Body in Japanese Modernist and Proletarian Literature”. *Positions*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 311-343.
- Bowen-Struyk, Heather. “Introduction: Proletarian Arts in East Asia”. *Positions*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 251-278.
- . “Revolutionizing the Japanese Family: Miyamoto Yuriko’s ‘The Family of Koiwai’”. *Positions*, vol. 12, n. 2, 2004, pp. 479-507.
- . “Sexing class: ‘The Prostitute’ in Japanese Proletarian Literature”. *Gender and Labour in Korea and Japan: Sexing Class*. Editado por Ruth Barraclough e Elyssa Faison, Nova York, Routledge, 2009, pp. 10-26.
- . “The Epistemology of Torture: 24 and Japanese Proletarian Literature”. *The Asia-Pacific Journal*, vol. 4, n. 9, 2006, pp. 1-14.
- . “W(h)ither the Nation in Japanese Proletarian Literature? Imagining an International Proletariat”. *Positions*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 373-404.
- . “Why a Boom in Proletarian Literature in Japan? The Kobayashi Takiji Memorial and the Factory Ship”. *The Asian-Pacific Journal*, vol. 7, 26, n. 1, 2009, pp. 1-8.
- Brandon, James R. *Kabuki’s Forgotten War 1931-1945*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 2009.
- Cipris, Zeljko. “To Hell with Capitalism: Snapshots from the Crab Cannery Ship”. *The Asian-Pacific Journal*, vol. 13, n. 2, 2015, pp. 1-13.
- Cullen, Jennifer. “A Comparative Study of Tenkō: Sata Ineko and Miyamoto Yuriko”. *The Journal of Japanese Studies*, vol. 36, n. 1, 2010, pp. 65-96.
- Dore, Ronald. *British Factory – Japanese Factory: The Origins of National Diversity in Industrial Relations*. London, George Allen & Unwin, 1973.
- Goyama, Rintaro. *Multi-Lingual Translation, HAYAMA Yoshiki, Letter in a Cement Barrel, Graphical Explanation* [多言語翻訳 葉山嘉樹 「セメント樽の中の手紙」 参考画像]. Osaka University Knowledge Archive, 2013, pp. 46-53, [https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/61324/mltp\\_2\\_046.pdf](https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/61324/mltp_2_046.pdf). 12 de setembro de 2019.
- Hayama, Yoshiki. “Inbaifu”. *Aozora Bunko* [青空文庫], 1 de fevereiro de 2006, [https://www.aozora.gr.jp/cards/000031/files/397\\_21662.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000031/files/397_21662.html). 14 de setembro de 2019.
- . “Letter found in a Cement-Barrel”. Morris, pp. 35-44.

- . “Semento-daru no naka no tegami”. *Aozora Bunko* [青空文庫], 1 de fevereiro de 2006, [https://www.aozora.gr.jp/cards/000031/files/228\\_21664.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000031/files/228_21664.html). 19 de agosto de 2019.
- Hoston, Germaine A. “Marxism and Japanese Expansionism: Takahashi Kamekichi and the Theory of ‘Petty Imperialism’”. *The Journal of Japanese Studies*, vol. 10, n. 1, 1984, pp. 1-30.
- Karlsson, Mats. “Kurahara Korehito’s Road to Proletarian Realism”. *Japan Review*, vol. 20, 2008, pp. 231-273.
- . “United Front from Below: The Proletarian Cultural Movement’s Last Stand, 1931-34”. *The Journal of Japanese Studies*, vol. 37, n. 1, 2011, pp. 29-59.
- Kato, Shuichi. *A History of Japanese Literature: From the Man’yōshū to Modern Times*. Traduzido e editado por Don Sanderson, Richmond, Japan Library, 1997.
- Keene, Donald. “Japanese Literature and Politics in the 1930s”. *Journal of Japanese Studies*, vol. 2, n. 2, 1976, pp. 225-248.
- Kida, Emiko. “Japanese-Korean Exchange within the Proletarian Visual Arts Movement”. Traduzido por e Brian Bergstrom. *Positions*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 495-525.
- Kirby, E. Stuart. “The Literature of Modern Japan”. *International Affairs*, vol. 24, n. 2, 1948, pp. 229-240.
- Kishimoto, Eitaro. “A Short History of the Labour Movements in Japan”. *Kyoto University Economic Review*, vol. 21, n. 1, 1951, pp. 39-56.
- Izu, Toshihiko. “Puroretaria bungaku no ‘tane’: Hayama Yoshiki ga teiki shita mono” [プロレタリア文学の「根」: 葉山嘉樹が提起したもの]. *Nihon Bungaku* [日本文学], vol. 31, n. 6, 1982, pp. 43-54.
- Lippit, Noriko Mizuta. *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*. New York, M. E. Sharpe, Inc., 1980.
- . “The Dispute over Socialist Realism in Japan”. *Journal of South Asian Literature*, vol. 27, n. 2, 1992, pp. 67-83.
- Mack, Edward. “Accounting for Taste: The Creation of the Akutagawa and Naoki Prizes for Literature”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 64, n. 2, 2004, pp. 291-340.
- Marx, Karl *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Traduzido por Jesus Ranieri, São Paulo, Boitempo editorial, 2004.

- Mino, Yoshiki e Yasujiro Yamada. "Detection of High Levels of Arsenic and Mercury in Some Chinese Traditional Medicines Using X-Ray Fluorescence Spectrometry". *Journal of Health Science*, vol. 51, n. 5, 2005, pp. 607-613.
- Morris, Ivan. "Letter Found in a Cement-Barrel by Hayama Yoshiki: translated by Ivan Morris". Morris, pp. 204-205.
- , organizador. *Modern Japanese Stories: An Anthology*. Singapura, Tuttle Publishing, 1962.
- Nimura, Kazuo. "Japan". *The Formation of Labour Movements 1870-1914: An International Perspective*. Vol. II. Editado por Marcel van der Linden e Jürgen Rojhan, The Netherlands, Leiden E. J. Brill, 1990, pp. 673-700.
- Norman, E. Herbert. *Japan's Emergence as a Modern State – Political and Economic Problems of the Meiji Period*. 60ª ed. Vancouver, University of British Columbia Press, 2000.
- Rogers, Lawrence. "The Prostitute: Hayama Yoshiki". *Critical Asian Studies*, vol. 36, n. 1, 2004, pp. 143-156.
- Shimokawa, Koichi. *The Japanese Automobile Industry: a Business History*. London, The Athlone Press, 1994.
- Silverberg, Miriam. *Changing Song: The Marxist Manifestos of Nakano Shigeharu*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Spiri, John. "Call to arms: Hunters dwindle as animal numbers explode: Wild animals are increasingly encroaching into populated areas and inflicting damage on agricultural land. John Spiri examines the practical and ethical issues surrounding hunting". *The Japan Times*, 31 de janeiro de 2015. Web. 15 de setembro de 2019.
- Takiji, Kobayashi. "Kani Kōsen". *Aozora Bunko* [青空文庫]. 30 de novembro de 2004. [https://www.aozora.gr.jp/cards/000156/files/1465\\_16805.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000156/files/1465_16805.html). 27 de setembro de 2019.
- The Asahi Shinbun. "Hayama Yoshiki Bungaku-hi [葉山嘉樹文学碑]". *The Asahi Shinbun Digital* [朝日新聞デジタル]. 27 de novembro de 2015. <http://www.asahi.com/area/fukuoka/articles/MTW20151127410860001.html>. 10 de outubro de 2019.
- Thomann, Bernard. "Occupational Disease Recognition Process in Modern and Contemporary Japan and Mining Archives". *Waseda Rilas Journal*, n. 7, 2018, pp. 569-573.

Yamamoto, Naoki. “Eye of the Machine: Itagaki Takao and Debates on New Realism in 1920s Japan”. *The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, n. 2, 2015, pp. 368-387.

### **Sobre el autor**

Waldemiro Francisco Sorte Junior es doctor en Desarrollo Internacional por la Universidad de Nagoya, en Japón (2009). Es graduado en Derecho por el Centro Universitário de Brasília (2001) y en Administración de Empresas por la Universidad de Brasília (2002) y es licenciado en japonés por la Universidad de Brasília (2014). Actualmente, trabaja en el Ministerio de Economía. Anteriormente, fue investigador asociado en el Centro Internacional de Políticas para el Crecimiento Inclusivo (IPC-IG) del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y abogado de la Caja Económica Federal. Sus principales áreas de investigación incluyen la literatura y la cultura japonesa. Entre sus principales publicaciones en el área de literatura están “Shifting Values toward Profit-Making in Edo Japan: Insights from the Book ‘Ugetsu Monogatari’” (2016), publicado en el periódico *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory*, The Pennsylvania State University Press, Estados Unidos, y “O processo de apropriação de histórias clássicas japonesas por Akutagawa Ryūnosuke: uma análise do conto ‘Rashōmon’” (2019), publicado en la *Revista de Estudos Japoneses*, Universidad de São Paulo, Brasil.



## **Entre as margens da estória e da história: ressignificação da história paraguaia no conto “Esses Lopes” (1967)**

**Hugo Eliecer Dorado Mendez**

*Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, Brasil*

[hugo.mendez@unioeste.br](mailto:hugo.mendez@unioeste.br)

No presente texto propomos a leitura e análise do conto “Esses Lopes” (1967), sob a perspectiva de uma reconstrução ficcional da história do Paraguai, no seu primeiro período como nação livre (1811-1870). Com as referências, interligações e interpretações apresentadas no artigo, buscamos viabilizar uma nova vereda de análise para o conto, não pretendendo totalizar os sentidos, mas abrindo espaços para novas perspectivas de leitura.

*Palavras-chave:* Guimarães Rosa; história do Paraguai; literatura e história; ressignificações do passado.

Cómo citar este artículo (MLA): Dorado Mendez, Hugo Eliecer. “Entre as margens da estória e da história: ressignificação da história paraguaia no conto ‘Esses Lopes’ (1967)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 103-120.

Artículo original. Recibido: 07/02/20; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **Entre las fronteras del cuento y la historia: resignificación de la historia paraguaya en “Esses Lopes” (1967)**

En el presente artículo proponemos la lectura y el análisis del cuento “Esses Lopes” (1967), bajo la perspectiva de una reconstrucción ficcional de la historia de Paraguay, en su primer periodo como nación libre (1811-1870). Con las referencias, interconexiones e interpretaciones presentadas en el artículo, buscamos viabilizar una nueva vereda de análisis para el cuento, sin la pretensión de totalizar los sentidos, sino de abrir espacios para nuevas perspectivas de lectura.

*Palabras clave:* Guimarães Rosa; historia de Paraguay; literatura e historia; resignificaciones del pasado.

### **Between the Intertextual Margins of a Tale and History: Remeaning of the History of Paraguay in “Esses Lopes” (1967)**

The paper proposes a reading and an analysis of the tale “Esses Lopes” (1967) under the perspective of a fictional reconstruction of the Paraguayan war in its first period as a free nation (1811-1870). Through the references, interrelations, and interpretations given in the study, we pretend to enable a new path of analyzing the tale. This without the intention of totalizing senses but to open breaches to new reading perspectives.

*Keywords:* Guimarães Rosa; history of Paraguay; literature and history; remeaning of the past.



A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

João Guimarães Rosa, *Tutaméia*

**A**O ADENTRARMOS NO UNIVERSO LITERÁRIO rosiano, articulado rigorosamente e cabalmente pelo escritor brasileiro, nos deparamos com a portentosa imagem das múltiplas veredas significativas que cada uma de suas obras nos outorga. Ante cada narrativa, curta ou longa, o leque interpretativo se estende de maneira formidável, singular e, muitas vezes, imprevista. Eis a conveniência de nos referir ao “universo ficcional” de Rosa: um conjunto de criações que se encontra em constante movimento, transformação e mutação; tudo relacionado entre si. Rosa morreu em 1967, mas a sua obra pervive (na perspectiva do *fortleben* benjaminiano), como apontam Marinho e da Silva (2019).

No presente texto propomos a leitura e análise do conto “Esses Lopes” (1967), sob a perspectiva de uma reconstrução ficcional da história do Paraguai, no seu primeiro período como nação livre (1811-1870). Com as referências, interligações e interpretações apresentadas a seguir, buscamos viabilizar uma nova vereda de análise para o conto, não pretendendo totalizar os sentidos, mas abrir espaços para novas perspectivas de leitura. A incursão histórica através da ficção não é novidade na obra de Rosa. “A história dentro da estória”,<sup>1</sup> ou o entrecruzamento de discursos e perspectivas filosóficas, históricas, artísticas, etc., é uma característica inata da produção do literato brasileiro. Por citar um exemplo, reframo-nos ao seu conto “Páramo” (1969),<sup>2</sup> no qual é tecida uma narrativa que transita entre as margens do real e da ficção, que pode ser lido como uma revisitação e ressignificação dos acontecimentos do Bogotazo,<sup>3</sup> na Colômbia.

---

1 Márcia Marques de Moraes (PUC-Minas) desenvolveu o seu trabalho sobre essa temática, intitulado: “A história dentro da estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”.

2 Bairon Vélez Escallón, pesquisador da Universidade Federal de Santa Catarina, dedicou um estudo à temática, intitulado: “Guimarães Rosa e o Bogotazo”.

3 O Bogotazo consistiu em uma série de protestos e desordens civis desencadeados em Bogotá, capital da Colômbia, após a morte do líder do partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán em 1948.

Além disso, Rosa não estava isento à realidade política e histórica do Paraguai. Durante o período em que foi chefe da divisão de demarcação de fronteiras, entre 1956 e 1967 (ano da sua morte), demonstrou o amplo conhecimento que possuía a respeito das problemáticas históricas, políticas e econômicas do país vizinho, até o ponto de ser um dos principais negociadores que levariam ao estabelecimento do acordo assinado na Ata das Cataratas, em 1966, projeto que resultaria na construção da Usina Binacional de Itaipu.<sup>4</sup>

*Tutaméia* — *Terceiras Estórias* veio ao público meses antes da morte do autor, sendo uma das suas últimas obras publicadas em vida. A sua composição “minimalista”, como aponta Galvão, representa uma quebra no seu estilo literário. A obra compõe-se de 40 estórias e 4 prefácios, que são dispostos em ordem alfabética — excetuando três dos contos, que formam as siglas JGR. Já no início da obra, Rosa adverte, numa epígrafe extraída da obra de Schopenhauer, a necessidade de uma leitura atenta e crítica: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (Rosa, *Tutaméia* 5).

O conto “Esses Lopes”, décimo conto do primeiro conjunto, apresenta em três páginas a narrativa em primeira pessoa de Flausina, mulher que sofre o infortúnio de encontrar-se com os homens da família Lopes. Quatro são os Lopes que chegam em diferentes momentos da vida de Flausina, e ela, inocente no começo da narrativa, pouco a pouco adquire um caráter vingativo e selvagem que a leva a assassinar cada um deles.

Como dito, propomos uma leitura analógica do conto (estória) de Rosa (obra literária ficcional) com a história do Paraguai (discurso historiográfico) durante seu primeiro período como nação livre. Para tanto, é necessário expor, grosso modo, os sucessos desse período, principalmente em referência aos homens que tomaram o poder do território. Paraguai declarou sua independência da coroa espanhola em 1811 e desde esse período até a fatídica “Guerra Guasú” ou Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870), a qual dizimou 2/3 da sua população, o poder do território passou pelas mãos de 4 homens. Partamos, assim, para um “resumo interpretante” de “Esses

---

4 A atuação de Rosa como diplomata, embaixador e chefe da divisão de fronteiras, entre outros cargos no âmbito político, podem ser consultadas na obra *Guimarães Rosa: diplomata*, de Heloísa Vilhena de Araújo. No texto da autora é exposto o amplo conhecimento que Rosa possuía a respeito das relações internacionais do governo brasileiro.

Lopes”, texto ficcional, em diálogo paralelo com a história paraguaia desde 1814 (ano em que é eleito o primeiro “governador” da nação) até 1870 (ano em que culmina a Guerra Guasú).

A história de Flausina começa com o que, na verdade, seria o seu final. A mulher, vítima e vitimária, adverte sobre a malícia dos Lopes, “má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas” (Rosa, *Tutaméia* 55). Em seguida, passa a recontar sua própria história, os sucessos que a marcaram profundamente e desencadeiam a violência dos seus atos: Flausina mata um a um os homens da família Lopes.

### **Flausina e Paraguai diante de Zé Lopez e Zé Francia**

O primeiro Lopes chegou à vida da personagem ainda na mocidade, quando menina, “vestida de flores”. Dos Lopes “nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor” (Rosa, *Tutaméia* 55), é um homem bravo, de caráter cruel e violento, características que marcam o início da vida “adulta” de Flausina. Zé Lopes vem de “outra ribeira” (Rosa, *Tutaméia* 56), de outro lugar, e conquistou, com o seu poder e autoridade, os pais de Flausina, a qual lhe foi dada como mulher, como objeto, sem assinaturas nem casamento; o que pelo menos teria sido um alívio para Flausina. A violência e a hostilidade, tanto físicas como psicológicas, vivenciadas por Flausina, permeiam a primeira parte da narrativa, na qual pouco a pouco se forja nela o caráter rebelde e feroz, que a levará a sua primeira ação decisiva: o envenenamento do Zé Lopes.

Assim como Flausina, o Paraguai, na mocidade dos primeiros anos como nação livre (1811), conheceu em 1814 o seu primeiro governador, designado como: El Supremo Dictador.<sup>5</sup> O seu nome, Jose (Zé) Gaspar de Francia, em geral chamado de Doutor Francia ou simplesmente Francia (como o Zé de Guimarães, que vinha “de outra ribeira”) nos documentos oficiais. Imersos na leitura analógica da estória de Guimarães e da história paraguaia desse período, podemos perceber um certo diálogo entre as narrativas. Zé Lopes,

5 Todas as traduções do espanhol para o português são próprias. “José Gaspar Rodríguez de Francia nasceu em Asunción o día 6 de janeiro de 1766. [...] o cargo no qual foi investido foi o de ‘Ditador Supremo da República’”. Na original disse: “José Gaspar Rodríguez de Francia nació en Asunción el 6 de enero de 1766. [...] el cargo con el cual lo invistieron fue ‘Dictador Supremo de la República’” (Odrizola 86-90).

nas palavras de Flausina no conto, vinha de outra ribeira, é um homem cruel e violento, mas também ciumento — quem emprega à preta Si-Ana para vigiar Flausina (Rosa, *Tutaméia* 56) — e bondoso nas finanças — ao pagar a Flausina por seus “serviços” de mulher (Rosa, *Tutaméia* 56).

Tal caracterização do perfil de Zé não poderia se assemelhar mais ao desenhado pela historiografia para José de Francia, “El Supremo”. A figura de Francia na historiografia, e ainda na literatura,<sup>6</sup> é ambígua até os dias de hoje. Considerado por alguns como um ditador cruel e inflexível, que levou o Paraguai ao isolamento; e por outros como um governador ilustre que desenvolveu o “primeiro país autônomo” do sul de América; as múltiplas perspectivas do Supremo denunciam uma figura problemática. Dentre as suas ações políticas e militares destacam-se o fechamento das fronteiras e das relações diplomáticas com os países vizinhos; a proibição dos casamentos entre paraguaios e estrangeiros no país; o investimento em maquinaria e treinamento militar; e o sucessivo fuzilamento dos seus detratores e inimigos políticos durante os 26 anos de seu governo (1814-1840). Desta forma, nos deparamos com um Zé Francia que abusando dos meios e dos modos, buscou um fim ao que parece bem-intencionado: o desenvolvimento do país.

Desse modo, na leitura analógica das duas narrativas, ficcional e histórica, observamos uma relação marcante entre as duas figuras — Zé Lopes, criação de Rosa, e Jose de Francia —, primeiros vestígios, esses, de uma possível recriação ficcional da história da luta pelo poder no Paraguai no conto do literato brasileiro.

Voltando para o enredo da narrativa, Flausina, que já fraguava o fim do Zé Lopes, vê a necessidade de se alfabetizar, — “tracerei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida” (Rosa, *Tutaméia* 56) —, e principia sua própria educação nas letras com a ajuda de “jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola” (Rosa, *Tutaméia* 56).

Uma das principais características do Paraguai no período do “Supremo” (1814-1840), descritas por alguns historiadores e pesquisadores, é ser um país em que “não há criança que não saiba ler e escrever”<sup>7</sup> (Galeano 246). Tal realidade, no entanto, esconde alguns matizes, como o fato de que a escola, durante o período ditatorial de Francia, era gratuita e obrigatória

---

6 Augusto Roa Bastos escreveu uma das principais obras em referência à figura de José de Francia, intitulada *Yo el Supremo*.

7 No original disse: “no hay niño que no sepa leer y escribir”.

só para os homens, pelo qual as crianças e jovens mulheres, se sabiam ler, era porque o aprendiam em casa por si sós (Casal 310). Assim como o fez Flausina, durante o período em que conviveu com Zé Lopes.

O desenvolvimento econômico do Paraguai durante esse período também é matéria constante nos livros de história. Apesar das distintas perspectivas históricas que ora concordam ora discordam, sobre o tamanho desse desenvolvimento, principalmente em comparação com outras potências como Argentina ou Brasil, é reconhecido que o Paraguai cresceu economicamente de forma autônoma durante o governo de Francia. Tal qual o fez Flausina, quem relata: “o que podendo, dele tudo eu para mim regravava. Mealhava. Fazia portar escrituras. Sem acautelar, ele me enriquecia” (Rosa, *Tutaméia* 56).

Essa autonomia paraguaia, vista com bons olhos por alguns, é reprovada com rigorosidade por outros analistas e historiadores, que consideram o fechamento das fronteiras durante esse período como uma das causas do subdesenvolvimento da nação. A visão de um país com um pequeno território que decide, por decisão soberana de Francia, enclausurar-se em suas larguras ou fronteiras, alude notoriamente à história de uma mulher, Flausina, que relata a sua clausura na cama com Zé Lopes: “eu ficava espremida mais pequena, na parede minha unha riscava rezas, o querer outras larguras” (Rosa, *Tutaméia* 56), ou ainda, “ninguém põe ideia nesses casos: de se estar noite inteira em canto de catre, com o volume do outro cercando a gente, rombudo, o cheiro, o ressonar, qualquer um é alheios abusos” (Rosa, *Tutaméia* 56).

Nessa linha de análise, observamos a compatibilidade não só entre a, então, apenas formada nação paraguaia e a figura de Flausina, mas também entre os homens que tomaram o domínio do Paraguai e os que “tomaram posse” da protagonista do conto de Guimarães.

### **Flausina e Paraguai diante dos dois novos Lopes**

Zé Lopes, figura ambígua no conto, ao final desaparece, após Flausina o envenenar até a morte. “E os Lopes me davam sossego?” (Rosa, *Tutaméia* 57). Pouco tempo se passa até a chegada de dois novos Lopes, familiares próximos do Zé, seus nomes: Nicão e Sertório. Ambos a desejam para si, mas Sertório dá o primeiro passo e a toma como mulher. Nicão, então, a toma como amante. “Padeci com jeito. E o governo da vida? Anos, que me

foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve” (Rosa, *Tutaméia* 57).

A seguir com a leitura analógica que tecemos, situamo-nos em 1840, ano da morte do “Supremo”, José de Francia, no Paraguai, após 26 anos de governo. Pouco tempo se passou para que o poder fosse retomado por seus achegados políticos, militares e, também, familiares. Mas desta vez não foi um só a assumir o poder, foram dois. Carlos Antônio Lopez,<sup>8</sup> sobrinho do ditador José de Francia, e Mariano Roque Alonso,<sup>9</sup> militar do exército de Francia. Durante 1841 e 1844 ambos compartilham o poder do país, até que, após uma contenda política, Roque Alonso abandona o cargo, e Don Carlos Antônio Lopez assumiu o governo e comandou por 18 anos até sua morte, em 1862.

A história se recria na estória. A personagem Flausina, que sofre com a sua condição de mulher/objeto (para Sertório Lopes) e amante/objeto (para Nicão Lopes), mas que também desenvolve pouco a pouco seu caráter vingativo e feroz que a levou matar o Zé, decide pôr os Lopes um contra o outro: “Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros” (Rosa, *Tutaméia* 57). A contenda, desta vez física e não política como no Paraguai, resulta na morte do Nicão, o qual “morre sem demora. O Sertório durou, uns dias” (Rosa, *Tutaméia* 57). Daqui em diante, é o Sertório quem assume o “domínio” sobre Flausina.

O que nos leva a pensar num suposto vínculo entre Sertório Lopes e Carlos Antônio López? Além da própria diegese do conto, que se desenvolve par a par com a historiografia do Paraguai, e de elementos que se destacam na tessitura narrativa — como o sobrenome Lopes/López e o grau de parentesco familiar (ficcional e histórico) entre Zé Lopes/José de Francia e

---

8 “Carlos Antonio López: Ciudad de Asunción, 1792–Trinidad, 1862. Foi o primeiro presidente constitucional ungido pela então carta magna de 1844. Após a morte do Doctor Francia (1840) integrou o consulado da governação do qual impulsionou o progresso do país e as bases institucionais culturais”. No original disse: “Carlos Antonio López: Ciudad de Asunción, 1792–Trinidad, 1862. Fue el primer presidente constitucional ungido por la entonces carta magna de 1844. A la muerte del Doctor Francia (1840) integró el consulado gubernativo desde el cual impulsó al progreso del país y a la vigencia de sus noveles instituciones culturales” (Mendez-Faith, s. p.).

9 “Mariano Roque Alonso Romero. Foi um militar paraguaio. Comandante Geral de Armas de 1841. Cônsul da República do Paraguai. Fue un militar paraguayo, Comandante General de Armas de 1841. Cônsul de la República del Paraguay”. No original disse: “Mariano Roque Alonso Romero. Fue un militar paraguayo, Comandante General de Armas de 1841. Cônsul de la República del Paraguay” (Quevedo 716).

Sertório Lopes/Antônio López —, há mais um elemento significativo que chama a atenção, e que parece colocado estrategicamente na obra de Rosa:<sup>10</sup> o nome de Sertório.

Quem é Sertório? No rastreio do nome na história universal, há uma figura que se destaca dentre as outras, a do guerreiro e político romano Quinto Sertório.<sup>11</sup> Tentaremos resumir sua história aqui, focando naquilo que nos interessa.<sup>12</sup>

Sertório foi, segundo a historiografia, um grande estrategista e líder militar que lutou pelo império romano nos seus primeiros anos de atividade oficial. Seus atos lhe valeram o reconhecimento de muitos, mas a inveja de outros. As intrigas levantadas contra sua figura, além da “guerra civil” desencadeada na república romana, o obrigaram a fugir, sendo perseguido por ordem dos principais governadores. Entre seus principais inimigos políticos e militares encontramos Lucio Cornelio Sila Félix.<sup>13</sup>

Após Sila, ditador da república romana entre 82 a. C. e 79 a. C., tomou o poder, os lusitanos preparam os seus exércitos para enfrentar Roma e por último acabar “com o invasor romano”.<sup>14</sup> Para tanto, solicitaram a Sertório, figura militar reconhecida no contexto daquela época, que os guiasse nessa luta. Sertório, então, se torna o máximo comandante dos exércitos lusitanos e enfrenta as forças da república romana de Sila, no episódio histórico conhecido como a guerra sertoriana. A guerra se desenvolve em diferentes

10 “Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto” (Rónai 15).

11 “Quinto Sertorio nasceu no final do século II a.C., ano 121, em Sabina, e por causa da sua valentia e das suas vitórias militares, logo conseguiria um ascenso na sociedade romana”. No original disse: “Quinto Sertorio nació a finales del siglo II a.C., año 121, en Sabina, y gracias a su valentía y éxitos militares, pronto conseguirá un ascenso en la sociedad romana”. (González 2).

12 Vanessa Vieira de Lima desenvolve a sua dissertação de mestrado ao redor da figura e dos feitos de Quinto Sertório: *A revolta de Sertório e a Crise Republicana do Século I a. C.: Uma visão das práticas de dominação imperialista romana nas Hispânicas*.

13 Lucio Cornelio Sila Félix (em latim, Lucius Cornelius Sulla Felix; Roma, 138 a. C. – Puteoli, 78 a. C.) foi um dos mais notáveis políticos e militares romanos da era tardo-republicana, pertencente ao bando dos *optimates*. Ditador entre os anos 81 a. C. e 80 a. C.

14 Sobre a aliança entre Sertório e os lusitanos, Vanessa de Lima comenta: “é sabido que Quinto Sertório teve dois grandes grupos étnicos aliados: lusitanos e celtiberos. Por um lado, tornou-se ‘general munido de plenos poderes’ dos lusitanos e, por outro, ‘reuniu [tropas] entre os celtiberos’, organizou e ‘ submeteu a parte contígua’ a Roma — Hispânia Citerior, território densamente povoado pelos celtiberos” (65).

flancos, tanto políticos quanto militares, não sendo possível definir um vencedor como tal. Contudo, a contenda entre Sila e Sertório termina quando Sila abdica do poder e termina a sua ditadura no ano 79. a. C. Esse é Sertório, nome que ao nosso ver, guiados pela presente leitura dialógica entre história e ficção, é estrategicamente escolhido para a personagem do conto “Esses Lopes”; uma aparente apropriação metafórica por parte de Guimarães Rosa.

Tal episódio histórico entre Sila e Sertório nos remete mais uma vez à história do poder no Paraguai durante o seu primeiro século como nação livre. Carlos Antonio López, como já foi colocado, era sobrinho do ditador “Supremo”, José de Francia, isto é, pertenciam a uma mesma linhagem política. No entanto, segundo os estudos históricos,<sup>15</sup> António López nunca esteve alinhado às políticas ditatoriais de Francia, até o ponto de ser forçado a abandonar o Paraguai durante parte desse período, devido à inimizade e à discordância política com “el Supremo”.<sup>16</sup> Poucos dias após a morte de Francia, López volta para Assunção e assume a liderança política da Junta dos comandantes,<sup>17</sup> pelo que alcança o poder governamental do país junto a Roque Alonso em 1841 e o controle total da presidência em 1844.

Nesse sentido, seguindo a linha de raciocínio apresentada, teremos uma tríplice analogia: no conto, Sertório Lopes, parente de Zé Lopes, “toma posse total” de Flausina após vencer seu adversário Nicão Lopes; na história romana, Sertório, após ter sido obrigado a abandonar Roma, enfrenta ao ditador da república, Sila, em busca do poder; na história paraguaia, por sua vez, Carlos Antonio López, após um tempo “exílio”, devido à inimizade com seu tio, o ditador Jose de Francia, retorna ao Paraguai para tomar posse do governo. Para tanto, entra em contenda com Roque Alonso, com quem compartilha por um tempo o poder, antes de “tomar posse total” do Paraguai.

As frágeis fronteiras entre ficção e história se diluem e ressignificam nas letras dos grandes literatos. Rosa, no prefácio do primeiro conjunto de contos de *Tutaméia*, adverte: “A vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso” (s. p.). Poderemos, assim, considerar “Esses Lopes”,

---

15 Acosta Peres; Ignacio Telesca; Bernardo Coronel; Johansson.

16 Acosta Peres comenta na sua obra sobre a má relação entre Jose Gaspar de Francia e seu sobrinho Carlos Antonio López.

17 Junta dos principais líderes militares dos quatro quartéis de Assunção.



como uma parábola para um estágio da história paraguaia? Vários vestígios observados na ficção rosiana apontam para uma possível resposta afirmativa.

## Solano López e Sorocabano Lopes

Após a morte de Sertório, no conto, finalmente Flausina encontra um pouco de liberdade. A sua condição primeira de vítima parece se extinguir, a vida endureceu seu caráter e dotou-a de uma ferocidade selvagem e vingativa. Nessas horas chega, então, mais um Lopes: “mas um, mais, porém, ainda me sobrou. Sorocabano Lopes, velhoco, o das fortes propriedades” (Rosa, *Tutaméia* 58). É um homem rico, porém sem muito critério, pois cede aos pedidos de Flausina sem hesitar. Casa-se com Flausina, por exigência da mulher, e entrega, assim, suas vastas propriedades e riquezas, no pacto marital: “para homem nessa idade inferior, [casar-se] é abotoar botão na casa errada” (Rosa, *Tutaméia* 58).

Sorocabano Lopes — cujo nome provém da raiz *sorocaba*, que em língua tupi-guarani significa “terra rasgada” —, já adentrados nesta leitura analógica com a história do Paraguai, nos remete à figura de Solano López,<sup>18</sup> filho de Carlos Antonio Lopez e sobrinho-neto de José de Francia. Solano López assume o controle do governo paraguaio imediatamente após a morte do seu pai em 1862, com 36 anos e pouca experiência política, e herda todos os bens da família López. Se institui, assim, o que até na atualidade é conhecido no Paraguai como *La dinastia López*,<sup>19</sup> domínio político e militar dos López, família que gera controvérsia entre historiadores e analistas: para alguns, governadores que entregaram a vida no âmbito político (José de Francia; Carlos Antonio López) e militar (Solano López); para outros, autocratas que fizeram padecer o Paraguai.

18 Francisco Solano López (1827-1870) nasceu em Assunção, Paraguai. Filho do presidente vitalício Carlos Antonio López, foi, também, presidente vitalício do Paraguai, de 1862 até 1870, quando foi morto na guerra.

19 Chamou-se assim ao governo da família Lopez entre 1814 e 1870. A respeito, o estudioso da história da Guerra do Paraguai, George Thompson, afirma: “Paraguay era governada pela família López, que havia herdado uma raça acostumada ao poder absoluto. O país não era ‘mais do que uma chácara administrada pelo Presidente’”. No original disse: “Paraguay era gobernada por la familia López, que había heredado una raza acostumbrada al poder absoluto. El país no era ‘más que una gran chacra administrada por el Presidente’” (citado em Santillana 225).

Solano Lopez, de qualquer modo, incauto e rico, toma o poder do Paraguai em 1862. Em 1865 enfrenta os acontecimentos da Guerra da Tríplice Aliança, a qual terminará em 1870, com a sua morte em Cerro Corá e a quase total devastação do Paraguai, que deixa sua própria “terra rasgada”, sorocaba. A guerra, no entanto, desde a sua perspectiva, foi um mal necessário. Defendeu a sua posição até os últimos dias de vida, deixando-o assim explícito na sua correspondência.<sup>20</sup> Para Solano Lopez, que no final da contenda bélica recrutou até crianças menores de 15 anos para “defender” o país a seu lado, “o vencedor não é aquele que permanece em vida no campo de batalha, mas aquele que morre por uma bela causa”<sup>21</sup> (Livieres Argaña 430).

Solano López morre lutando pelo que, a seus olhos, era bom. Sorocabano Lopes, no conto, também. Sua morte é descrita por Flausina, que finaliza o seu relato sobre último Lopes, asseverando: “tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele” (Rosa, *Tutaméia* 58). Vale sublinhar a genialidade de um autor que, com a simples substituição de sílabas, transforma “Solano” em “aquele que provém da terra rasgada”.

A Flausina, desses Lopes, três filhos lhe restaram. Três, como as três grandes nações que se uniram contra o Paraguai na Guerra Guasú; e três, também, como em tantos episódios do universo ficcional de Guimarães, temática que, neste momento, por extensão do texto e folego intelectual, deixaremos em suspenso, pois vale como provocação poética.

Assim termina a história dos Lopes para Flausina, “má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três” (Rosa, *Tutaméia* 55). Uma história de “violência e subversão”.<sup>22</sup> A liberdade que lhe resta a faz sonhar com “gente sensível” (Rosa, *Tutaméia* 58) e com filhos, outros, mais “modernos e acomodados” (Rosa, *Tutaméia* 58).

O Paraguai pós-guerra, devastado ao nível político, social e econômico, se reconstrói a partir, principalmente, da força feminina, “gente sensível”,

---

20 O historiador Julio Cesar Chaves reúne e publica em 1957 um vasto conjunto de cartas e proclamas do Mariscal Francisco Solano López: *Cartas y proclamas de Francisco Solano López*.

21 No original disse: “el vencedor no es el que se queda con vida en el campo de batalla, sino el que muere por una causa bella”.

22 Beatriz Bezerra Batista, pesquisadora da Universidade Federal da Paraíba, desenvolveu um trabalho sobre o conto “Esses Lopes”, intitulado: *Violência e subversão no conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa: Trajetória da personagem Flausina/Maria Miss* (2015).

— visto que 70 % da população masculina pereceu na guerra — e da imigração europeia, brasileira e argentina — homens “modernos e acomodados”.

### **Flausina, Maria Miss e a resignificação da história paraguaia**

É fundamental, no processo de criação artística de Rosa, a amálgama entre ficção e realidade para a apropriação metafórica ou a resignificação de fatos históricos, numa tessitura ficcional carregada de signos, incógnitas e alegorias. A partir da leitura aqui apresentada do conto “Esses Lopes”, a aparente breve história de uma mulher que transita por veredas transformadoras de caráter resignifica-se num plano histórico-continental, adquirindo uma natureza distinta no plano ficcional. O conto, assim, estende-se como uma possível (re)leitura esteticamente organizada de episódios da história paraguaia que marcaram profundamente a organização política, econômica e social dos povos da América Latina; e, ao mesmo tempo, por meio dessa (re)leitura, abre-se passo a uma resignificação do próprio discurso histórico através do potencial revolucionário do discurso artístico/ficcional.

Desta forma, a proposta de leitura crítica é possível, não só em correspondência aos fatores internos da diegese do conto, mas também em junção de esses com os elementos externos à própria criação ficcional. A leitura de um intervalo da vida de Flausina em “Esses Lopes” (1967) como uma alegoria de resignificação da história dos primeiros anos do Paraguai como república livre (1814-1870) abre novas veredas interpretativas que, mais uma vez, dimensiona a obra de Rosa a planos que extrapolam a corrente do regionalismo.

Nesse sentido, Flausina, protagonista e narradora do conto, pode ser considerada além do seu papel de mulher, sem minimizar de nenhuma forma o potencial crítico ao redor desse tópico interpretativo. Quem ou que é Flausina nessa composição alegórica de Rosa? A leitura feita por Batista Bezerra no estudo que aborda o trajeto da personagem Flausina, a qual renega o seu nome, querendo ter sido chamada de Maria Miss, é atraente:

Flausina [cujo significado no Dicionário de Língua Portuguesa Infopédia é: “rapariga que vestia de acordo com a moda”], nome próprio feminino encontrado com frequência no início do século xx em Portugal, detona extravagância nas maneiras de se vestir e de se comportar. O nome desejado

pela personagem, Maria Miss, revela uma busca pelo reconhecimento da sua beleza associada à pureza e virgindade, como nos informa a narradora: “a maior prenda, que há, é ser virgem” (11).

Ao integrarmos a hipótese de Bezerra ao nosso projeto interpretativo surgem algumas reflexões válidas. A personagem Flausina rejeita o nome recebido dado o caráter negativo deste, querendo ser chamada de Maria Miss, nome que a enobreceria, destacando seus bons atributos. Flausina, então, como figura alegórica da nação paraguaia independente, nasce marcada por um epíteto negativo e limitativo, o qual só lhe augura um futuro impiedoso. Numa leitura analógica, podemos considerar o nascimento da nação paraguaia no ano de 1811, após a declaração de independência. Com a revolução independentista, não obstante, o que insinuava ser o início de um período de liberdade, transformou-se numa simples mudança de comando, das metrópoles colonizadoras às elites brancas americanas, tal como aponta Walter Mignolo (92): “a dependência não desapareceu, só sofreu uma transformação”.<sup>23</sup> Assim, em 1811 nasce um Paraguai análogo à personagem Flausina, que renega a sua condição de país independente, mas ainda colonizado internamente, e que tem buscado até hoje, como o resto das nações sul-americanas, a verdadeira liberdade que rompa o paradigma da colonialidade, como afirma Mignolo.

Contudo, a construção ficcional permite, ainda, outras perspectivas de interpretação, as quais buscarão se somar à hipótese aqui levantada. Cabe a possibilidade, por exemplo, de interpretar a composição da personagem Flausina a partir da divisão do seu nome: Flau-Sina.

“Sina”, provem do latim *Signa*, cujo uso está ligado ao campo lexical do destino, do inevitável, ou de uma marca, ou sinal predestinado. Em português, *Sina* comumente é considerada sinônimo do próprio destino ou fado. Temos, assim, um indício da significação da personagem no contexto da obra. A segunda parte do nome, primeira na ordem, é *Flau*. Apresentamos, aqui, duas possíveis interpretações.

A escrita fonética de *Flausina* é *Flawzin*. Limitando-nos à primeira parte do nome temos *Flaw*, escrito dessa forma dada a sua pronúncia em língua portuguesa. *Flaw*, no entanto, em língua inglesa significa “falha”, “erro” ou “defeito”. Desse modo, ao juntarmos *Flaw* e *Sina*, teremos uma

---

23 No original disse: “la dependencia no desapareció; solo sufrió una transformación”.

falha do destino. Por outro lado, *Flau*, na língua alemã, bastante explorada por Rosa na sua obra, pode significar “raso”, “débil” ou, ainda, “ligeiro”, que resultaria, na junção, num destino raso e pouco duradouro.

Ao considerarmos a hipótese de leitura até aqui traçada, a qual propõe uma analogia alegórica entre a história narrada pela personagem Flausina e a nação Paraguaia nas suas primeiras décadas como república independente, as duas possibilidades antes expostas para a interpretação do nome da personagem são válidas. Tanto *FlawSina*, uma falha do destino ou um destino falido, quanto *FlauSina*, destino raso e pouco duradouro, moldam-se à história do Paraguai desde 1811 até 1870, país que insinuava ter um grande potencial econômico e político, mas que acaba sendo quase destruído no final da Guerra Guasú ou Guerra do Paraguai, o que demarcou uma falha nesse promissório destino, que se torna raso e pouco duradouro.

Flausina em “Esses Lopes”, que queria ser Maria Miss, no entanto, sobrevive, e continua seu trânsito pela vida após a grande tribulação dos Lopes. Paraguai, da mesma forma, após a Guerra Guasú, reinicia um longo processo de reconstrução e recriação até hoje.

### Algumas considerações

No presente trabalho se apresentou uma proposta de leitura e de análise do conto “Esses Lopes”, em analogia com as disputas pelo poder nos primeiros anos de independência da nação paraguaia. Com esse intuito, abordaram-se diversos aspectos que se inter-relacionam em ambos os discursos, o historiográfico e o ficcional, apontando para elementos internos e externos da própria diegese.

Diversos aspectos, não obstante, foram deixados de lado por razões didáticas e de extensão do próprio texto, e valerá o esforço de retornar a eles em outro momento. Entre esses, os campos semânticos esquematizados na estrutura linguística de “Esses Lopes”, os quais também poderiam apontar para uma narrativa político-social, além do que para um relato de encontros e desencontros amorosos: “e o governo da vida? Anos, que me foram, de gentil sujeição” (Rosa, *Tutaméia* 57); “tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos” (Rosa, *Tutaméia* 56); “sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa” (Rosa, *Tutaméia* 55); “os outros obram a história da gente” (Rosa, *Tutaméia* 55); entre outros.

Ou também, o papel principal da mulher como agente de transformação, assim como o desenvolvimento do seu caráter na narrativa ficcional e na própria história do Paraguai.<sup>24</sup>

Ainda, ao considerar como válida esta leitura — que, como dizemos desde o início, não busca totalizar os sentidos da narrativa, mas brindar novas perspectivas de análise —, permanece a inquietação sobre a possibilidade de nos deparar com novas relações entre estória e história, ficção e realidade, nos 39 contos restantes que compõem *Tutaméia*.

## Obras citadas

- Acosta Peres, Juan Francisco. *Carlos Antonio López, obrero máximo: labor administrativa y constructiva*. Paraguai, Editorial Guaranía, 1948.
- Araújo, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.
- Batista Bezerra, Beatriz. *Violência e subversão no conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa: Trajetória da personagem Flausina/Maria Miss*. Dissertação de pregado, Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- Casal, Juan Manuel. *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria*. Montevideo, Editorial Tiempo de Historia, 2012.
- Chaves, Julio Cesar. *Cartas y proclamas de francisco Solano López*. Asunción, Ediciones Nizza, 1957.
- Coronel, Bernardo. “Lopez, Heroi imperialista: ensaio histórico”. *Revista HISTEDBR On-line*, n. 59, 2014, pp. 03-23.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.
- Galvão, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo, Publifolha, 2000.
- González, Artemy Candón. “Sertorio, el libertador de los hispanos”. *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, n. 401, 2013, pp. 1-18
- Johansson, María Lucrecia. “Estado, guerra y actividad periodística durante la guerra del Paraguay (1864-1870)”. *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, vol. 10, n. 10, 2010, pp. 189-210.

---

24 Barbara Potthast, pesquisadora do Instituto de Historia Ibérica e Latinoamericana e do Centro de Estudios Latinoamericanos da Universidad de Colonia, desenvolveu um estudo que aborda essa temática, intitulado: “Algo más que heroínas. Varias roles y memorias femeninas de la guerra de la triple alianza”.

- Lima, Vanessa Vieira. *A revolta de Sertório e a Crise Republicana do Século I a. C.: Uma visão das práticas de dominação imperialista romana nas Hispânicas*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2010.
- Livieres Argaña, Juan. *Antología de la oratoria paraguaya 1811 – 1967*. Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1968.
- Marinho, Marcelo, e David Lopes da Silva. “Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: vita brevis, ars longa”. *Eixo Roda*, vol. 28, n. 1, 2019. pp. 253-281.
- Mendez-Faith, Teresa. *Breve diccionario de la literatura paraguaya*. 2da. Asunción, Editorial El Lector, 1998.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Traduzido por Silvia Jawerbaum e Julieta Barba, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007.
- Moraes, Márcia Marques de. “A história dentro da estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”. *Scripta*, vol. 7, n. 13, 2003, pp. 87-98.
- Odriozola, Jaime Collazo. “El dictador Francia y la sociedad paraguaya”. *Contribuciones desde Coatepec*, n. 7, 2004, pp. 81-107.
- Potthast, Barbara. “Algo más que heroínas. Varias roles y memorias femeninas de la Guerra de la Triple Alianza”. *Diálogos*, vol. 10, n. 1, pp. 89-104.
- Quevedo, Carmen. *Forjadores del Paraguay*. Asunción, Arami, 2001.
- Rónai, Paulo. “Os prefácios de Tutaméia”. Rosa, *Tutaméia*, pp. 14-20.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid, Cátedra, 1983 [1974].
- Rosa, João Guimarães. *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 [1967].
- . *Estas estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976 [1969].
- Santillan, Hugo. “Apuntes sobre la génesis y las causas de la guerra del Paraguay”. *Boletín del Centro Naval*, vol. 135, 2017, pp. 222-255.
- Telesca, Ignacio. Tierra, nación y construcción del Estado en el Paraguay del siglo XIX. *História: Debates e Tendências*, Asunción, 2015, n. 2, pp. 321-334.
- Vélez Escallón, Bairon Oswaldo. “Guimarães Rosa e o Bogotazo”. *Revista Landa*, vol. 1, n. 2, 2013, pp. 281-261.

### **Sobre el autor**

Estudiante de la maestría en Literatura Comparada de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA) y becario Capes 2019-2021. Tiene un pregrado en Letras, con énfasis en lengua portuguesa, italiana y sus respectivas literaturas, de la Universidad Estatal del Oeste del Paraná (Unioeste), de la cual fue becario del Programa institucional de Beca e Iniciación Científica (Pibic), CNPq. Es miembro del grupo de investigación registrado en el directorio del CNPq: Resignificaciones del pasado en América: lectura, escritura y traducción de géneros híbridos de historia y ficción – caminos para la descolonización. Trabaja en las líneas de investigación: estudios de teorías contemporáneas de análisis literario y resignificaciones del pasado por la literatura – caminos para la descolonización de América Latina. Participa del Programa de Educación de Literatura y Cultura (Pelca) de la Unioeste.



# Saberes ausentes da “Cidade Letrada”.

## Por um Iluminismo mestiço

Rogério Mendes

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Currais Novos, Brasil*

*rogeriomendes@ceres.ufrn.br*

O presente artigo sugere empreender argumentos sobre a importância dos saberes afrodescendentes e indígenas, no processo de formação das sociedades e letramentos latino-americanos, desde a compreensão do conceito de “cidade letrada”. A partir de apontamentos de marcos históricos e literários, o artigo apresenta possíveis razões que inviabilizam cosmogonias, cosmovisões e epistemologias que compõem o mosaico cultural multiconstitutivo latino-americano e comprometem uma perspectiva crítica literária ampla, atual e democrática. Ao valorizar as contribuições orgânicas da diversidade cultural e enfatizar a perspectiva de suas vozes sem mediações, acredita-se contribuir para visibilizar a importância de referências críticas que representem as marcas históricas e antropológicas da região e como repercutiram em sua Literatura. Espera-se, com isso, reiterar a necessidade de novas sensibilidades e epistemologias críticas para compreender, de maneira responsável, a demanda de projetos críticos e criativos que relevam e valorizam referências heterogêneas e ancestrais como base e criticidade.

*Palavras-chave:* crítica-literária; cultura afrodescendente; cultura indígena; literatura hispano-americana.

Cómo citar este artículo (MLA): Mendes, Rogério. “Saberes ausentes da ‘Cidade Letrada’. Por um Iluminismo mestiço”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 121-159.

Artículo original. Recibido: 31/03/20; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **Saberes ausentes de la “Ciudad Letrada”. Por una Ilustración mestiza**

El presente artículo presenta y desarrolla la importancia del conocimiento afrodescendiente e indígena en el proceso de formación de sociedades y saberes latinoamericanos, a partir de la comprensión del concepto de “ciudad letrada”. Por medio de apuntes sobre hitos históricos y literarios, el artículo presenta posibles razones que invisibilizan las cosmogonías, cosmovisiones y epistemologías que conforman el mosaico cultural multiconstitutivo latinoamericano y comprometen una perspectiva crítica literaria amplia, actual y democrática. Al valorar los aportes orgánicos de la diversidad cultural y enfatizar la perspectiva de sus voces sin mediación, se considera que estas razones contribuyen a visibilizar la importancia de los referentes críticos que representan las marcas históricas y antropológicas de la región y cómo impactaron su literatura. Se espera, con ello, reiterar la necesidad de nuevas sensibilidades y epistemologías críticas para comprender, de manera responsable, la demanda de proyectos críticos y creativos que resalten y valoren referencias heterogéneas y ancestrales como propuesta de un sistema crítico.

*Palabras clave:* crítica literaria; cultura afrodescendiente; cultura indígena; literatura hispanoamericana.

### **Absent Knowledge from the “Lettered City”. For a Mestizo Illustration**

The present article suggests taking arguments about the importance of Afro-descendants and indigenous knowledge in the process of formation of Latin American societies and literacies from the understanding of the concept of “lettered city”. Based on notes of historical and literary landmarks, the article presents possible reasons for the invisibility of cosmogonies, cosmovisions, and epistemologies that make up the Latin American multiconstitutive cultural mosaic and compromise a broad, current, and democratic literary-critical perspective. By valuing the organic contributions of cultural diversity and emphasizing the perspective of their voices without mediation, this article is believed to contribute visualizing the importance of critical references that represent the historical and anthropological marks of the region and how they impacted their literature. It is hoped, with this, to reiterate the need for new sensitivities and critical epistemologies to understand, in a responsible way, the demand for critical and creative projects that highlight and value heterogeneous and ancestral references as a basis of a critic system.

*Keywords:* literary criticism; Afro-descendant culture; indigenous culture; Latin American literature.

## Subalternização e Cidade Letrada

O LIVRO *A CIDADE DAS LETRAS* (1985), do ensaísta e crítico literário uruguaio Ángel Rama, é, sem dúvida, uma das principais obras da crítica cultural e literária na América Latina. O estudo do uruguaio para o presente artigo é de fundamental importância porque questiona a estratégia de ocupação e a hegemonia da elite intelectual responsável pela institucionalização das hierarquias culturais e da civilidade desde os tempos coloniais. Rama contribui, assim, para compreender as bases intelectuais que forjaram compreensões avessas à ideia da diversidade cultural que constitui a América Latina. É a partir da fissura do “não reconhecimento” ou da “não admissão” de saberes e patrimônios outros, distintos dessa matriz, como os indígenas e afrodescendentes, que se torna pertinente a discussão na presente reflexão.

A pesquisadora argentina Beatriz Colombi, no artigo “La gesta del letrado: sobre Ángel Rama y *La ciudad letrada*”, argumenta que a referência dos saberes das elites colonialistas e *criollas* configurava e respaldava os centros urbanos latino-americanos que eram, em verdade, extensões objetivas e subjetivas de referencialidades culturais de núcleos políticos e administrativos das metrópoles. Logo, as diretrizes administrativas constituíam-se exclusivistas, proselitistas, no que diz respeito à aplicabilidade e expansão de valores em orientações “cidadãs”. Por essa razão, os indígenas e africanos não dispunham de instrumentalidade e compreensão para se incluírem no letramento oficial, o que fez com que se “justificassem” e implementassem razões para o não reconhecimento de alteridades, já que em sua matriz original não se preconizava uma participação ampla de outras referências cosmogônicas. O projeto da Cidade Letrada apresentou como base civilizatória a institucionalização de valores “humanistas” ocidentais nas Colônias, como se observa nas colocações do crítico literário Ángel Rama:

[P]erceberam, progressivamente, que haviam se afastado da cidade orgânica medieval em que haviam nascido e crescido para entrar em uma nova distribuição do espaço. [...] Esse comportamento permitia negar ingentes culturas e começar o edifício do que se pensava ser mera transposição do passado. [...] Gradualmente, de forma inexperiente, foram descobrindo a tela

reduzidora que filtrava as experiências velhas já conhecidas, o *stripping down process*, clarificação, racionalização e sistematização que a própria experiência colonizadora ia impondo, respondendo não a modelos reais, conhecidos e vividos, mas a modelos ideais concebidos pela inteligência, que terminaram impondo-se regular e rotineiramente na medida da vastidão da empresa, de sua concepção organizativa sistemática. Através do neoplatonismo, que serviu de condutor cultural para o impulso capitalista ibérico, foi recuperado o pensamento que já havia sido expresso em A República. (*A cidade* 24-25)

Das investidas iniciais de conquista aos ímpetus “revolucionários” nos séculos XVIII e XIX, a cidade assumiu relevância protagonista e paradigmática para as instâncias políticas estrangeiras no continente. As cidades, mais especificamente, os centros urbanos, passaram a respaldar a figura do intelectual público como instrumento representativo e burocrático para (re)estabelecer a centralidade e organização da administração, que esteve, quase sempre, vinculada aos valores civilizacionais e ancestrais dos *criollos*. As preocupações da casta *criolla*, por sua origem e formação, reiteraram saberes responsáveis pela dificuldade em lidar com a *otredad*. Algo que pode ser observado, por exemplo, nos testemunhos dos navegadores e conquistadores; no debate entre intelectuais “humanistas” sobre a legitimidade da natureza espiritual dos nativos e dos escravizados que se estenderam às evangelizações dos mesmos. As impressões conclusivas e legitimadas pelas letras coloniais nada mais eram que razões que impulsionaram a ambição expansionista do Velho Mundo sobre os Outros Mundos no processo de colonização das Américas. Com a consolidação da “Cidade Barroca” (Rama, *A cidade*), sucederam-se os assentamentos das práticas legislativas que (re)afirmaram tradições sobre desenvolvimentos de outras tradições que integravam a diversidade da complexa ambiência das colônias. A força política dos argumentos oficiais pautados na necessidade dos interesses alinhados ao diálogo com as metrópoles fez com que, pela força e domínio das letras, inviabilizasse-se a participação mais abrangente de patrimônios humanos mais amplos. Ou seja: narrar a cidade no século XIX apresenta a continuidade ou, ainda, semelhanças com a maneira como foi narrada a América no século XVI pelos estrangeiros. As semelhanças entre os tempos e as formas de narrar possuem relevância, porque indicam que as “independências” lideradas, em sua maioria, pelos liberais *criollos* não se apresentaram como processo de

ruptura ou autonomia sobre uma lógica colonial, e, sim, o seu aperfeiçoamento na medida em que se sofisticou a rejeição da realidade mestiça americana pela instituição das letras. A cidade no século XIX aprimorou o estamento burocrático colonial do século XVI e continuava disposta a constituir e estabelecer bases extensivas das civilizações do Ocidente. Ao intensificar e complexificar as relações burocráticas legislativas, os *criollos* inventaram um espaço que favoreceu o desenvolvimento de uma ideia de território sociodiscursivo que instituiu círculos e hierarquias de poder a partir da restauração e permanência da perspectiva “ilustrada” sob o pretexto de (re) criar, ou consolidar, uma ideia de *intelligentsia* simpática a uma ideia parcial e arbitrária de tradição que ignorou ou minimizou outras tradições. O uso da literatura como mecanismo propagandístico da difusão desses valores agravou ainda mais a distância que já havia entre estrangeiros, nativos e escravos, que já constituíam a unidade híbrida civilizacional americana ao longo do processo de formação das sociedades americanas. De algum modo, talvez intuitivamente, a afirmação de uma literatura ou cultura letrada poderia ser compreendida como uma maneira de marcar traços de distinção e legitimidade ante os mestiços, negros e índios, “iletrados”, por não se adequarem aos princípios desse processo como civilidade.

Um processo que, segundo o sociólogo colombiano Santiago Castro-Gómez, no livro *La hybris de punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada* (2005), reflete um alinhamento vinculado a uma “ruptura planetária” no modo como a natureza era compreendida. Principalmente porque as cosmogonias africana/afrodescendente e dos nativos se fundamentavam integrativamente com preceitos orgânicos vinculados ao entendimento e à lógica da natureza, e não com bases racionalistas e ilustradas como as dos ocidentais. Se antes de 1492 predominava uma visão orgânica do mundo, em que a natureza, o homem e o conhecimento formavam parte de um todo inter-relacionado, com a formação do sistema-mundo capitalista e a expansão colonial da Europa, essa visão orgânica, ou quaisquer outras com ela relacionadas, começaram a ser subalternizadas em detrimento dos avanços de um liberalismo racionalista cada vez mais presente nas colônias. A emergência do antropocentrismo e o encanto das conquistas científicas e territoriais fizeram com que, pouco a pouco, natureza e homem se tornassem duas categorias ontológicas distintas, e, a função do conhecimento passasse a relacionar-se, ou confundir-se, com o desejo de controle racional

e apropriação de todas as coisas, como também reconhece o antropólogo mexicano Enrique Leff, no livro *Racionalidade ambiental: a reapropriação social da natureza* (2006), na extensão dessa ideia na Pós-Modernidade. Principalmente após a difusão e repercussão dos paradigmas cartesianos, consolidou-se o distanciamento entre sujeito (indivíduo) e objeto (natureza) como forma de controle do conhecimento para que assim se articulassem normativas e registros formais sobre a ideia do conhecimento em favor de uma referencialidade (euro)cêntrica e política. Uma base que se perfez como metodologia e contribuiu, de maneira significativa, para a ideia do “conhecimento verdadeiro” (*episteme*). E esse mesmo conhecimento não poderia realizar-se de outro modo senão por meio do *cogito* e difusão de epistemologias em tratados que compartilharam o universalismo racionalista que se distanciava das contribuições espirituais e pragmáticas subjetivas que não se apresentassem como antropocêntricas. Esse método seria a demonstração do alcance e do domínio que poderia exercer a racionalidade ocidental, mas que se distinguiu das outras racionalidades, e que, ao distinguir-se, preconizava subalternizações. Este seria um dos maiores momentos em que se consagraria o antropocentrismo que legitima e sustenta as bases da Modernidade enquanto legitima e sustenta as bases da Colonialidade. No entanto, seria oportuno (re)considerar que poderia haver outras sistemáticas e operacionalidades distintas no que se refere a saberes e racionalidades que foram tanto ignorados quanto negados nesse processo. Nesse caso, ao relevarem-se as multirreferencialidades constitutivas planetárias já conhecidas naquele momento pelas investidas da expansão marítimo-comercial. Não seria absurdo pensar ou relativizar a ideia de antropocentrismo em detrimento de antropocentrismos, pois naquele momento havia a certificação de outras civilizações que operacionalizam outros tipos de saberes, como os indígenas, os africanos e os asiáticos, por exemplo. Desse modo, pode-se observar o nexos pertinente que se emprega como distinção no binômio Modernidade-Colonialidade e que resultara, em muitos casos, na rebeldia e insubmissão do que, posteriormente, por parte dos índios e dos negros, aqui se fundamentou como Pedagogia da *Cimarronaje*.<sup>1</sup> Algo que fica evidente nas palavras oportunas de Castro-Gómez, quando afirma que: “A ciência e os embaixadores do Iluminismo instituem critérios para distinguir outras

1 Pedagogias da *Cimarronaje* é um conceito que desenvolvo além deste artigo e título de livro que estou lançando. Por isso permito-me lançar maiúsculas.

formas de vida e outras formas de saber para controlar, integrar e modernizar o que é distinto”<sup>2</sup> (145). As considerações do colombiano, que se alinham à perspectiva do Coletivo Decolonial (Grupo/Geração de pensadores), são importantes porque esclarecem alguns dos problemas centrais da relação entre Modernidade e Colonialidade, que são a referencialidade, difusão e legitimação dos saberes a partir da perspectiva eurocêntrica e epistemológica. Na prática, a imposição dessas metodologias promove violência em relação aos patrimônios ancestrais de culturas outras que não possuem em sua base a articulação de um letramento que na efetivação das pautas coloniais foi definitivo como assentamento da “Cidade Letrada”, segundo Rama (*A cidade*), algo que perdura até os dias atuais, por exemplo, no modo e no modelo que não preveem participação isonômica, horizontal e democrática ampla, relevando-se o não reconhecimento de patrimônios de povos diversos que constituem as diversas unidades civilizacionais latino-americanas.

A perspectiva da Ilustração repercutiu no sentimento da visão romântica empreendida em sua versão hispano-americana. Os intelectuais *criollos* argentinos, por exemplo, ao sentirem-se deslocados em meio a “índios selvagens”, negros e mulatos, em espaço desprovido de uma tradição que os legitimasse como representação e consciência universalmente aceitas, voltaram-se para as bases referenciais de pensamento estrangeiro aos quais acreditavam estar integrados numa espécie de “resgate de pertencimento” voluntarioso. Em face à arbitrariedade e inaptidão para a governança dos que não souberam conciliar as diferenças e realidades mestiças, recorreram aos modos que os tornariam distintos. Ao tomarmos o exemplo argentino, a insatisfação com os rumos políticos provincianos instaurados pelo governador Juan Manuel Rosas (1829-1832) e a proposição de descontentamento sobre essa realidade fizeram com que Domingos Faustino Sarmiento escrevesse o livro *Facundo: civilização e barbárie* (1845). Imbuído na intenção “pátria” de impulsionar a formação de um estado nacional independente, que representasse de maneira idiossincrática o que considerava ser a representatividade civilizatória dos argentinos, acabou por apresentar um projeto liberal pautado na dialética entre a ideia de civilização, que tinha como cerne a realidade e anseios de um contexto urbano, a cidade, e a barbárie, que tinha como referências a

---

2 As seguintes traduções são minhas. No original disse: “La ciencia y los embajadores de la Ilustración instituyen criterios de distinción de otros modos de vida y otros modos de conocer para controlar, integrar y modernizar lo que se distingue”.

fragmentação e complexidade “anacrônica” do que considerava o universo rural, que apresentou numa espécie de tratado do drama civilizacional argentino para explicar inapetência e justificar as hierarquias valorativas. No entanto, a perspectiva de Sarmiento é simplista, absoluta, binária com base em contrastes que se apresentavam de maneira imparcial em acordo com sua utopia romântica e liberal. Sarmiento apresenta os conflitos entre o homem e a natureza; entre o colono e o índio; entre a cidade e o campo como representações fidedignas do que para ele se apresentava como civilização e barbárie. A Argentina, por possuir recursos naturais abundantes e rotas favoráveis ao comércio, acreditava que a convivência com os “distintos” obstaculizava a ideia referencial, distante, europeia, de progresso. Desse modo, o *gaucho*, os índios, os negros e os mulatos, desprovidos da compreensão e articulação desses valores, eram a razão que inviabilizava a articulação de suas pretensões. Por sua formação e mentalidade, media a ideia de progresso de seu país a partir da ideia de progresso observado na Europa e nos Estados Unidos, dos quais era entusiasta, como pode ser observado no livro *Viajes en Europa, África y América*, quando afirma sobre essas localidades:

Suas ideias e modas, seus homens e romances, são hoje o modelo e a diretriz de todas as outras nações; e começo a crer que isto nos seduz por todos os lados, o que acreditamos ser imitação, nada mais é que aquela aspiração da natureza humana de se aproximar a uma espécie de perfeição, que é em si mesma e se desenvolve mais ou menos, segundo as circunstâncias de cada povo.<sup>3</sup> (203)

Acontece que, na busca por um projeto pautado na ideia de civilização, Sarmiento não encontrou, a não ser em si e nos seus, os *criollos*, a própria referência, refutando, assim, motivações culturais integradoras, abdicando, portanto, de observar e considerar, distante de um deslumbramento pessoal, bases que poderiam ser úteis para a elaboração e reconhecimento tanto de uma condição híbrida, quanto de um pensamento original e condizente

---

3 No original disse: “Sus ideas y sus modas, sus hombres y novela, son hoy el modelo y la pauta de todas las otras naciones; y empiezo a creer que esto que nos seduce por todas las partes, esto que creemos imitación, no es sino aquella aspiración de la índole humana a acercarse a un tipo de perfección, que está en ella misma y se desenvuelve más o menos, según las circunstancias de cada pueblo”.



com sua própria realidade. É a partir da exclusão das *otredades* que o argentino afirma princípios unilaterais de consciência que acredita serem racionais, humanos e civilizados. Ao apresentar-se mais exclusivista do que esclarecido, incorpora a base dos valores elitistas letrados que configuram historicamente as matizes que fundamentam a Cidade Letrada, que, por sua vez, continuariam a subalternizar culturas que dispõem de outros mecanismos independentes para se legitimarem relevantes, como esclarece a pesquisadora Marta Pena de Matsushita, no artigo “El Romanticismo y el Liberalismo”. Para ela, o Romantismo na América Latina e, mais especificamente, na América Hispânica, aparece caracterizado pela vocação social e política da literatura vinculada às “adversidades” sociais que dificultavam a projeção de um modelo civilizacional referencial uno e *criollo*. Coube atribuir aos homens pensadores das letras uma missão “regeneradora” fundamentada em bases pautadas na ideia de progresso a partir da relevância instrumental do conhecimento *criollo*/europeu que, no contexto americano, assumiu perspectiva de “ajuste” e desenvolvimento como “franquia romântica” aos concílios de interesses individuais e locais como originalidade de “utopias românticas”. De acordo com Matsushita:

Diante dessa tomada de consciência surgiram duas atitudes: tentar estabelecer os critérios básicos de uma cultura latino-americana que, sem negar o que a Europa poderia oferecer, se afastasse da imitação, ou aplicar critérios europeus para atacar e julgar o atraso e a barbárie ensinado no ambiente local. O Romantismo tentou integrar os dois critérios, então, partindo de uma crítica à realidade sociopolítica existente, tentou chegar à definição de um estado de ser original.<sup>4</sup> (194)

Perspectiva que pode ser observada no próprio livro *Facundo: civilización y barbarie*, onde Sarmiento descreve o território, seus habitantes e os hábitos locais e, ao mesmo tempo, refuta-se a ideia de isonomia que apresenta a América mestiça:

---

4 No original disse: “Ante esa toma de consciencia se habían dado dos actitudes: tratar de establecer los criterios básicos de una cultura latinoamericana que, sin renegar lo que Europa podría ofrecer, se alejara de la imitación, o aplicar criterios europeos para atacar y juzgar el atraso y la barbarie enseñoreada en el medio local. El Romanticismo procuró integrar ambos criterios, pues, partiendo de una crítica de la realidad sociopolítica existente, procuró elevarse a la definición de un estado de ser original”.

Da fusão dessas três famílias [espanhola, africana e indígena] resultou um todo homogêneo, que se distingue pelo amor ao ócio e à incapacidade industrial, quando a educação e as exigências de uma posição social não vêm para impulsioná-la e tirá-la do seu ritmo normal. Muito deve ter contribuído [...] incorporação dos indígenas que fizeram a colonização. As raças americanas vivem na ociosidade [...]. Isso sugeriu a ideia de introduzir negros na América, que produziu resultados tão fatais. Mas a raça espanhola não se mostrou mais dotada de ação, quando foi vista nos desertos americanos abandonada aos seus próprios instintos.

[...]

Dizer que eles não serão nem são capazes de guiar-se e governar a si mesmos é um absurdo; fazem isso há muitos anos e isso é suficiente: é verdade que em seu estado atual e até que tenham passado por mudanças consideráveis, eles não puderam alcançar o grau de iluminação, civilização e cultura dos europeus, nem estar em pé de igualdade com eles em uma sociedade da qual ambos fazem parte.<sup>5</sup> (60, 64-65)

Talvez isso justifique a invisibilidade, ou visibilidade tardia, dos indígenas em articular e desenvolver a representação de suas vozes e projetos literários dentro das disposições que fundamentaram e legitimaram a Cidade Letrada. Isso porque a percepção dos valores essenciais que envolvem a compreensão e expressão de mundo dos indígenas fundamenta outras sensibilidades — oralidade, corpo e espiritualidade — que foram subalternizadas e julgadas nulas ou inferiores perante a articulação exclusivista e hegemônica do letramento. Basta, para isso, observar, os espaços reservados nos compêndios

- 
- 5 No original disse: “De la fusión de estas tres familias [española, africana e india] ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no vienen a ponerle espuela y sacarla de su paso habitual. Mucho debe haber contribuido [...] incorporación de indígenas que hizo la colonización. Las razas americanas viven en ociosidad [...]. Esto sugirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados ha producido. Pero no se ha mostrado mejor dotada de acción la raza española, cuando se ha visto en los desiertos americanos abandonadas a sus propios instintos. [...] Decir que no serán ni son capaces para regirse y gobernarse por sí mismos es un despropósito; lo han hecho por muchos años y esto basta: es verdad que en su estado actual y hasta que no hayan sufrido cambios considerables no podrán llegar nunca al grado de ilustración, civilización y cultura de los Europeos, ni sostenerse bajo el pie de igualdad con ellos en una sociedad de que unos y otros hagan parte”.

de historiografia e crítica literária dedicados para as contribuições da expressividade indígena, assim como dos afrodescendentes, e o reconhecimento e validade de seus pressupostos críticos e criativos como narrativa, linguagem e valor prático e simbólico. Essa sensibilidade seria importante, dentro da perspectiva crítica, na concepção, análise e compreensão do *corpus per se*, e não a partir de referências outras, distantes, que visam à adequação ao *establishment* das Letras. Por diferenciarem-se, quase sempre são relegados à exceção ou à deslocada (inter) disciplinaridade — antropologia, etnolinguística, sociologia, etc. — numa espécie de apêndice articulado como exceção, particularidades, exotismo, mistérios não elucidados pela razão estabelecida. Se os preceitos da Literatura devem estar vinculados à expressão de representatividades sobre o que, hipoteticamente, define sujeitos pelo que sentem e pensam, não seria absurdo supor que entre a vasta gama de sujeitos representados haja maneiras distintas de sentir, pensar e expressar o mundo à revelia do que se estabelece como normativo nas disposições da crítica literária. Caberia ao crítico literário dispor de sensibilidades para compreender e admitir o que seria interpretado como “exceções” e não adequá-las às disposições de normativas configuradas a partir de experiências e desígnios parciais com pretensões universalistas, subalternizando cosmogonias e cosmovisões outras. Ao não promover a preocupação e o esforço para esse reconhecimento, a crítica literária posiciona-se como replicante, procuradora, de referências exclusivistas e proselitistas da manutenção de uma razão que na prática relativiza-se e mostra-se intransigente com o ambiente que ao nível histórico, sociológico, antropológico e filosófico apresenta-se radicalmente diverso. Persiste a dúvida sobre se a ausência ostensiva dos indígenas e afrodescendentes no cânone da historiografia e crítica literária latino-americana se dá por desconhecimento, indiferença ou intransigência pessoal ou corporativa.

## Indigenismo e Cidade Letrada

O indigenismo, como conceito, surge no início do século xx como proposta para discutir questões relacionadas à natureza e aos interesses indígenas. Mais: para pensar sobre a “invisibilidade” de suas tradições nos processos latino-americanos de desenvolvimento político, social e cultural, pois, historicamente, pelos colonialistas e *criollos*, os indígenas e suas culturas

foram interpretados como intrusos ou “anomalias” civilizacionais quando deveriam ser referência, do ponto de vista antropológico, do que poderia ser a América Latina quanto a conhecimentos e virtudes genuínos que a definem, diacronicamente, como história. No entanto, o Indigenismo se apresentou, ou foi apresentado, como movimento intelectual nacionalista. O marco de sua emergência, tardia, vincula-se à criação, em 1940, do 1º Congresso Indigenista Interamericano, no México, para discutir a realidade e o papel dos nativos nas sociedades a partir da consolidação de um estamento burocrático comum entre as Américas para defender o que poderia ser considerado legitimação e direitos. De maneira curiosa, a relevância do debate esteve à mercê de um consenso à revelia dos próprios indígenas. Os indígenas foram representados, em sua maioria, por políticos e burocratas de diversos países, com exceção dos representantes do Chile, o deputado e ministro Venancio Coñuepan Huenchual, de ascendência *mapuche*, e do Panamá, Ruben Pérez Cantule, da etnia *Cune*. Na ocasião, à revelia de uma representatividade mais consistente, foram discutidas questões que, aparentemente, não eram prioritárias dentro do que historicamente poderiam ser reivindicações dos indígenas. Foram apresentadas e discutidas as seguintes pautas:

1. Debater políticas desenvolvidas pelos Estados americanos no intuito de dar cabo aos problemas que confrontavam as populações indígenas com o objetivo de integrá-las à nacionalidade correspondente;
2. Pensar formulações políticas e ideologias para a América considerando a realidade/viabilidade da condição de nações modernas, incluindo projetos nacionais que visibilizassem e tornassem possíveis as identidades indígenas;
3. Desenvolver ideias organizadas em torno da imagem do índio, considerando o conceito de indianidade pelos “não índios” a partir de preocupações e finalidades dos próprios indígenas;
4. Responder a questionamentos sugeridos por brancos: por que os países pluriétnicos são atrasados? O indígena é um entrave ao desenvolvimento das políticas desenvolvimentistas nacionais? Por que não questionar o modelo desenvolvimentista global que secundariza a cultura indígena?

Ao considerar a perspectiva da Cidade Letrada, observa-se que, mais uma vez, prevalece a dificuldade histórica de reconhecer a representatividade autônoma de vozes e culturas em detrimento da hegemonia do *criollismo*

*letrado*. Prevaleceu a representatividade de sentimentos e motivações políticas tão distantes quanto parciais, que se renovaram como uma sofisticada herança e permanência de valores algozes. Em perspectiva semelhante, o mesmo pode ser dito sobre a produção literária indigenista na América Latina. Pode-se mencionar, sob o prisma das hispanidades, alguns exemplos representativos de obras como *Huasi-pungo* (1934), de Jorge Icaza (Equador); *El Mundo es ancho y ajeno* (1940), de Ciro Alegría (Peru); *Leyendas de Guatemala* (1930) e *Hombres de maíz* (1949), ambos de Miguel Angel Asturias (Guatemala), e *Los ríos profundos* (1958), de Jose María Arguedas (Peru), que se apresentaram mais como propostas de mediações e meditações sobre a representatividade da realidade e cultura dos indígenas na América do que como representação da realidade dos indígenas *per se*. Não se quer com isso, aqui, estabelecer juízos valorativos a respeito das relevâncias e contribuições, significativas, das obras dos escritores mencionados, mas indagar sobre a importância da produção e veiculação das vozes e interesses indígenas pelos próprios indígenas e sobre a centralidade e dependência das letras como via absoluta para o reconhecimento e legitimação de valores culturais diversos quando muitos não dispõem da instrumentalidade para fazê-lo. Ao recorrer a mediações, ainda que responsáveis e significativas, de outros que não sejam os representantes vivenciais das Histórias, os que por ventura tiverem contato com essas literaturas e experiências poderão incorrer em parcialidade. Nesse sentido, aqui, caberiam as palavras do escritor, jornalista, sociólogo e ativista peruano José Carlos Mariátegui, citado por Rama no texto “Regiões, literaturas e culturas” (Aguir e Vasconcelos 300), quando em 1928, apresentou argumentos em torno de alguns desses aspectos ao ressaltar que “uma literatura, se tiver de vir, virá a seu tempo. Quando os próprios índios estiverem prontos para produzi-la”. Suscita-se, com isso, o seguinte questionamento: a ideia sobre a consciência do universo indígena submete-se e depende do alcance e anuência dos versados pela escrita da Cidade Letrada? É possível que, diante da realidade que se apresenta e se complexifica, a resposta seja afirmativa, pois, dos tempos coloniais aos recentes, a participação mais ostensiva dos povos africanos e indígenas nas Américas só foi possível a partir da “admissão” desses povos como letrados, em concordância com as diretrizes da hegemonia burocrática da Cidade Letrada. A partir do duplo letramento desses povos, observa-se um movimento genuíno e substancial de articulação, pautado não apenas pela

necessidade de contar suas versões sobre a história de opressão. Identifica-se nessa articulação o ensejo de reivindicações formais de participação política, isonômica, e veiculações que legitimam e garantem a expressão de suas cosmogonias e cosmovisões. Basta observar o desenvolvimento de políticas públicas nos últimos quinze anos que viabilizaram a notoriedade dos patrimônios desses povos, como a educação e a identidade civilizacional ao marcar contrapontos ante os históricos avanços dos monopólios intelectuais do Ocidente. É motivo de júbilo constatar o também avanço das editoras brasileiras ao publicarem estudos filosóficos dos povos originários, além de relatos cosmogônicos realizados pelos próprios indígenas, a exemplo das *Potiguaras* Eliane e Graça Graúna; o *Munduruku* Daniel e o *Makuxi*, Jaider Esbell, apenas para citar alguns, no intuito de visibilizar e fortalecer a intelectualidade e letramento originário. Uma forma de expressar não apenas uma ideia de resistência, mas, principalmente, a consciência de uma pluralidade de histórias e existências que compõe o mosaico multiconstitutivo latino-americano. Mais: indício autonômico da *Cimarronaje*, que incita e visibiliza a independência e atuação crítica sobre si. Uma iniciativa que se junta a iniciativas hispano-americanas como fomento intelectual, a exemplo do antropólogo *quechua* Ollantay Itzamná, que se apresenta como sujeito e coletividade representativa em seus próprios escritos, através de valores nem sempre visibilizados, mas articulados como contrapartida a uma homogeneização cultural que persiste na América Latina. No artigo “No nacimos indios, nos hicieron indios”, Ollantay Itzamná questiona o uso da palavra índio. Quem são os índios? Pondera que há um processo de replicação valorativa que privilegia referencialidade e julgamento civilizatório e que exclui não apenas a base essencialista do que os constitui como ancestralidade, mas também opera a partir dos seus posicionamentos como desventura política da subalternização e questionamento da legitimidade de suas contribuições efetivas como humanidade e *ethos*, relativizando-os e apropriando-se da narrativa histórica, situando-os, também, numa imobilidade depreciativa de sua imagem e caráter, reduzindo-os ante as disposições produtivas como “irrelevantes” e excluindo-os como cidadãos.

A palavra índio é a materialização mais crua do darwinismo sociopolítico e cultural que foi intencionalmente aplicado na colônia e nas repúblicas bicentenárias a nós os nativos, com o objetivo de nos desumanizar. Ou seja,

assumindo-nos como não humanos, complemento (de trabalho) para as novas terras usurpadas. Portanto, se nem mesmo contamos como humanos, não podemos ter direitos ou propriedade. Muito menos podemos ser cidadãos plenos (apenas eleitores, nunca governantes). [...] O índio é uma construção sociopolítica e cultural da colônia, e fortalecida pelas repúblicas. Os invasores não encontraram em Abya Yala habitantes vagos, brutos, resignados e ignorantes. Eles não encontraram índios. Eles encontraram nativos do lugar que nos primeiros documentos chamam de “naturais”. A categoria índio foi uma construção colonial para desumanizar filosoficamente os nativos, negar-nos direitos, se apropriar de nossas terras e bens e nos explorar sem nos eliminar.<sup>6</sup> (s. p.)

A questão perpassa pela necessidade de rever a maneira como se compreende e “define” ao nível histórico, antropológico e filosófico a ideia de humano. A persistência de uma ideia arbitrária e de um padrão que valorizam e centralizam uma variante implica na desvalorização e destruição de patrimônios culturais, que poderiam, quando compreendidos, contribuir para o aperfeiçoamento no processo de desenvolvimento humano, político e filosófico. A operacionalidade das relevâncias dos valores humanos, materiais e espirituais não poderia ser articulada a partir de centramento referencial pautado sob a condicionalidade estratégica de ocupação de territórios e planos educacionais à revelia do que constituem povos distintos. Daí a pertinência da insurgência “Ilustrada” dos *cimarrones*, pautados na inclusão de suas cosmogonias e cosmovisões por reivindicação plural e democrática que integra, naturalmente, o imaginário inclusive político das humanidades, o plural em detrimento das singularidades e das ambições cêntricas.

---

6 No original disse: “La palabra indio es la materialización más burda del darwinismo sociopolítico y cultural que intencionalmente se aplicó en la colonia y en las repúblicas bicentenarias sobre nosotros los originarios/as, con la finalidad de deshumanizarnos. Es decir, asumirnos como no humanos, complemento (laboral) para las nuevas tierras usurpadas. Por tanto, si tan ni siquiera contamos como humanos, tampoco podemos tener derechos, ni propiedades. Mucho menos podemos ser ciudadanos plenos (sólo votantes, jamás gobernantes). [...] El indio es una construcción sociopolítica y cultural de la colonia, y afianzada por las repúblicas. Los invasores no encontraron en Abya Yala habitantes vagos, brutos, resignados, ignorantes. No encontraron indios. Encontraron nativos del lugar a las que en los primeros documentos los llaman ‘naturales’. La categoría indio fue una construcción colonial para deshumanizarnos filosoficamente a los nativos, negarnos derechos, apropiarse de nuestras tierras y bienes, y explotarnos sin eliminarnos”.

Agora, você dirá que as montanhas e vales do México, Guatemala, Equador, Peru, Bolívia e outros são habitados atualmente por seres submissos, resignados, desconfiados, sujos, analfabetos, brutos, etc. Em parte sim. Mas não somos índios. Somos seres humanos que chegaram para encarnar a dominação e a estigmatização que nos são impostas há séculos. Se alguns de nós ainda somos “índios” (colonizados), não nascemos índios. Eles nos fizeram índios. Portanto, não somos uma realidade “natural”, inata ou definitiva. Somos uma realidade configurada politicamente e estamos em processo de emancipação dessa configuração. [...] Produto das histórias desastrosas e irredimíveis, e das nossas circunstâncias adversas, fomos assumindo (encarnando), em muitos casos, atitudes, papéis, sentimentos e até mesmo uma falsa consciência de sermos índios para sempre. O sistema colonial e republicano repetiu (inoculado) a nós dois, ativa e passivamente, nossa situação de “ignorante”, “bruto”, “selvagem”, “resignado”, até o limite em que o complexo de inferioridade nos habita. Mas é apenas isso: um complexo. E assim como foi construído, podemos e devemos também nos desconstruir e nos libertar.<sup>7</sup> (Itzamná s. p.).

Assim como Itzamná, pode-se listar inúmeros insurgentes, *cimarrones*, “ilustrados” por subversão, provocadores e propositores independentes que oferecem sistematizações críticas que reivindicam outras maneiras de conceber a articulação de pensamentos e outras liberdades na América Latina. Uma delas é a socióloga e antropóloga boliviana, de descendência *aymará*, Silvia Rivera Cusicanqui, que, inclusive, apresenta no livro *Ch’ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, uma perspectiva

---

7 No original disse: “Ahora, Ud. dirá que las montañas y valles de México, Guatemala, Ecuador, Perú, Bolivia y otros, actualmente están habitados por seres sumisos, resignados, desconfiados, sucios, analfabetos, brutos, etc. En parte sí. Pero no somos indios. Somos seres humanos que hemos llegado a corporizar la dominación y las estigmatizaciones impuestas por varios siglos sobre nosotros. Si acaso algunos aún somos ‘indios’ (colonizados), no hemos nacido indios. Nos hicieron indios. Por tanto, no somos una realidad ‘natural’, innata, ni definitiva. Somos una realidad políticamente configurada, y estamos en proceso de emancipación de esa configuración. [...] Producto de las nefastas historias irredentas, y de nuestras circunstancias adversas, fuimos asumiendo (corporizando), en muchos casos, actitudes, roles, sentimientos e incluso una falsa conciencia de ser indios para siempre. El sistema colonial y republicano nos ha repetido (inoculado) tanto, por activa y por pasiva, nuestra situación de ‘ignorantes’, ‘brutos’, ‘salvajes’, ‘resignados’, hasta el límite que nos habita el complejo de inferioridad. Pero sólo es eso: un complejo. Y así como fue construido también podemos y debemos desconstruir y liberarnos”.



que pode ser muito ilustrativa para a reflexão sobre a autonomia dos povos originários. Segundo relato no livro, Cusicanqui, ao conversar com o escultor *aymara* Victor Zapana, ouviu que, de acordo com a cosmogonia dos originários bolivianos, havia animais que saíam das pedras e que eram entidades poderosas que conviviam entre os povos, atuando na orientação e proteção da vida cotidiana. Essas entidades, segundo Zapana, nomeavam-se *ch'ixinakax utxiwa* e não se determinavam como pretas ou brancas e, ao mesmo tempo, poderiam apresentar-se como ambas. Poderiam ser serpentes que se movimentavam nas superfícies e acima delas, nas árvores; poderiam ser masculinas e femininas ou, ainda, pertencer ao céu ou à terra, habitando todos os espaços, como a chuva, os rios e os raios. Da ética xamanista *aymara*, Cusicanqui abstrai a metáfora como contração *ch'ixi* e efetiva a hipótese descolonizadora boliviana como proposta para articular princípios da epistemologia *ch'ixi*. *Ch'ixi*, portanto, significaria uma palavra que não se determinaria, mas, ao mesmo tempo, poderia determinar significados moventes, admitindo e compreendendo a natureza que se relacionaria de maneira pacífica entre opostos, contraditórios, diferentes. A ideia, então, conformar-se-ia tanto como valorização ancestral quanto como articulação de micropolíticas vivenciais insurgentes, podendo determinar uma nova relação, isonômica, entre os povos originários e os que a eles se mesclam, a exemplo dos que se afirmam distintos a partir de uma tradição *criolla* que suplanta aos que a ela não se alinham como política e hegemonia. A proposta de Cusicanqui está interessada na construção de um terceiro espaço, interseccional, de convivência, que teria como base e valores a relação simbólica e vivencial que os define como experiências, valores cosmogônicos e ancestralidade *aymara*.

A noção *ch'ixi*, como tantas outras (*allpa*, *ayni*), obedece à ideia *aymara* de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído. Uma cor cinza *ch'ixi* é branco e não branco ao mesmo tempo, é branco e também preto, seu oposto. [...] O poder do indiferenciado é que ele combina opostos. Assim como *allqamari* combina branco com preto em perfeição simétrica, *Ch'ixi* combina o mundo indiano com seu oposto, sem nunca se misturar a ele.<sup>8</sup> (*Ch'ixinakax* 69)

8 No original disse: “La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allpa*, *ayni*) obedece a la idea *aymara* de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluído. Un color

Trata-se de uma sugestão que gesta um espaço de convivência e tolerância com as alteridades sem que as partes que as constituem interfiram nos seus processos de legitimidade do outro ao mesmo tempo em que se apresenta como projeto civilizacional de autocrítica de um percurso histórico adverso bem como o seu reprocessamento ou reinvenção. Pode-se dizer que, Cusicanqui, a partir do reconhecimento dos valores e ancestralidades *aymara*, encontra apoio formal nas disposições do ensaio “La creación de la pedagogía nacional”, do político e advogado boliviano Franz Tamayo, que pretendia sistematizar saberes e metodologias bolivianas para e pelos próprios bolivianos em contraposição às reverências e paródias a uma *intelligentisia criolla* na Bolívia. Tamayo e Cusicanqui suplementam-se no que diz respeito à proposição formal de uma educação, pensamento e valores que deveriam respaldar a essência dos povos bolivianos.

Em *A criação da pedagogia nacional*, Tamayo aborda de forma autocrítica a miscigenação boliviana como síndrome de uma encruzilhada psicológica, que denomina com o termo *bovarysimo*, inspirado nas leituras do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Essa noção servirá de metáfora para que eu compreenda o bloqueio que nos impede de lembrar nossa própria herança intelectual. Pois bem, é paradoxal e lamentável que tenhamos de legitimar as nossas ideias recorrendo a autores que colocaram a questão do colonialismo na moda, ignorando ou negligenciando trabalhos teóricos anteriores, que, embora não usassem as mesmas palavras — e mesmo que as usassem — podiam interpretar e questionar a experiência colonial, e particularmente a colonização intelectual das elites (hoje rebatizada de “colonialidad del saber”) com ousadia e veracidade.<sup>9</sup> (Cusicanqui, *Um mundo* 28)

---

gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también negro, su contrario. [...] La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. Así como *allqamari* conjuga el blanco con el negro en simétrica perfección, lo *Ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él”.

- 9 No original disse: “En *La Creación de la pedagogía nacional*, Tamayo aborda autocriticamente el mestizaje boliviano como síndrome psicológico de encrucijada, que él nombra con el término *bovarysimo*, inspirado en las lecturas que se hiciera de la novela *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Esta noción me servirá como metáfora para comprender el bloqueo que nos impide ser memoriosos con nuestra propia herencia intelectual. Pues resulta paradójico y lamentable que tengamos que legitimar nuestras ideas recurriendo a autores que han puesto de moda los asuntos del colonialismo, desconociendo o ninguneando trabajos teóricos anteriores, que aunque no usaran las mismas palabras — e incluso si las usaron — pudieron interpretar e interpelar la experiencia

Ao abordar a importância das tradições *aymara*, que relevam individual e coletivamente (*Jiwasa*) as memórias e performances dos corpos (*Lup'ña-Amuytña*) a convergirem como consciência de um passado (*Qhipnayra*), Cusicanqui tece a tessitura de uma superfície, trama da (auto)crítica que destaca o que acredita ser a posição boliviana ante a diversidade dos mundos no próprio mundo, em específico, boliviano. Nesse ensejo, chama a atenção a proximidade que se estabelece entre o pensamento e proposições-tear da mulher indígena, *aymara*, Silvia Rivera Cusicanqui com a tradição Guaraní do tear Ñanduti. Ñanduti é uma palavra guarani que significa “teia de aranha”. No entanto, mais do que seu significado etimológico, Ñanduti se relaciona com uma prática que se vincula às tradições do povo guarani exercida, exclusivamente, por mulheres e resultado transcultural das relações Canárias do tear na América durante o período colonial.

Oriunda das missões metropolitanas coloniais nas Américas, legitimadas pelos *criollos*, as práticas do tear do Tenerife passaram a ser exercidas pelas mulheres indígenas, escravas e mestiças, sob orientação dos *criollos*, na construção de utensílios domésticos que se materializaram como ponchos, colchas, panos de prato e fronhas para almofadas, devendo seguir os desenhos que ilustravam os motivos e a natureza da distante e desconhecida Europa. Segundo a poeta, crítica de arte e jornalista espanhola radicada no Paraguai, Josefina Plá (1993), não há indícios de que a cultura da tecelagem pré-hispânica guarani contara com o trabalho através de agulhas, sendo essa uma contribuição espanhola, que, além da instrumentalidade do tear, contribuiu com as sugestões-base de representações que remetem às mandalas mourisco-andaluzes evocadas e suplementadas pela tessitura guarani ñanduti em suas formas. A orientação dos hispânicos e *criollos* na Colônia paraguaia era determinar, para o melhor conforto, o simulacro de *modus vivendi* e *operandi* da metrópole que poderia estar presente nos motivos das rendas.

No entanto, é pela maneira como foi consubstanciada ao modo local, guarani, que a prática se notabiliza. O trabalho das mulheres guaranis distinguiu-se ao representar a insurgência contra as orientações segundo as quais deveriam ser reproduzidas apenas as idiossincrasias dos sentimentos nostálgicos e subconscientes metropolitanos. Ao invés disso, elas passaram a reverenciar os motivos das ecologias e ancestralidades *guaraní*. O resultado

---

colonial, y particularmente la colonización intelectual de las élites (hoy rebautizada como ‘colonialidad del saber’) con atrevimiento y veracidad”.

expressiu ambas as referencialidades, consubstanciando-se como uma prática transcultural que resultou na excelência do tear ao conseguir expressar a síntese da representatividade intercultural da época, mas que, no entanto, à revelia dos Canários, fez prevalecer a estética e motivos — cores, fauna, flora, objetos cotidianos laborais etc. — correspondentes às vontades e digressões guaranis. A insurgência das mulheres guaranis consiste na beleza e consciência que fundamentam a *cimarronaje*, não apenas do tear das mulheres guaranis de outrora, mas também do tear de mulheres como Cusicanqui, agora. Independente das relações e distanciamentos implicados pelo tempo, o que se observa é a representação de mundo particular e não a partir de uma ideia de mundo distante, forjado e impossível para as mulheres que possuíam suas próprias imaginações e entendimentos sobre o que se apresentava como realidade. Tanto a realidade ñanduti quanto a *ch'ixi* são espaços interseccionais constituídos pela negociação das consciências e arbítrios que configuram os protagonismos das vontades insurgentes *cimarrónas*. Então, dessa forma, as mulheres guaranis subverteram, à revelia dos *criollos*, a representação dos motivos que as confere como essencialidade e história cotidiana e ancestral. Os motivos que passaram a ser expressos pelas mulheres guaranis nos ñandutis dividiam-se, segundo o médico, professor, escritor, antropólogo e etnólogo Edgar Roquette Pinto, na “Nota sobre o Ñanduti do Paraguai”, em quatro grupos de representação: 1) fitomorfos: arroz, em sua espiga; *avatí*, flor de milho; jasmims; *yvira'ĩ-ty-Yovai*, espécie de bromélia; 2) zoomorfos: *güyratí*, garça; *yapeusa*, caranguejo; *panambí*, mariposa; *ñandú guasú*; aranha; 3) eskeimorfos (objetos manufaturados): *kurusu*, crucifixo; *apyté*, mandala ñanduti; *tatakuá*, forno; e 4) miscelânea: *aña yurúu*, boca do diabo, apenas para citar alguns exemplos. Para, Josefina Plá, no artigo “Ñanditu: encrucijadas de dos mundos”:

Esses motivos configuram um mundo experiencial, e nele um panorama imagético e psicológico feminino, onde a criatividade encontra seu âmbito dominada ou simplesmente não solicitada ou estimulada por outras motivações extrínsecas. Um mundo de imagens familiares e imediatas que dão a medida secretamente acariciada de suas experiências, sua nostalgia, seu cotidiano.<sup>10</sup> (3)

10 No original disse: “Estos motivos configuran un mundo vivencial, y en él un panorama imagístico y psicológico femenino, donde halla su ámbito la creatividad aherrojada o simplemente no solicitada o estimulada por otras motivaciones extrínsecas. Un mundo

A seguir uma representação ilustrativa do tear Ñanduti na forma original das Canárias (ver figura 1):



**Figura 1.** Silvia Pastorello. “Merletto di Tenerife”. *mycanarias.com*, 07 de agosto del 2017. Web.

E a forma destacada pelas mulheres guaranis (ver figura 2):



**Figura 2.** “Exemplo do tear guarani”, “Curso para aprender a confeccionar Ñanduti”. *Ip. Agencia de Información Paraguaya*, 13 de fevereiro del 2018. Web.

---

de imágenes familiares e inmediatas que dan la medida acariciada secretamente de sus experiencias, de sus nostalgias, de sus cotidianos”.

O Ñanduti não deixa de apresentar-se como “alfabetização”, genuíno letramento, expressividade guarani que se contrapôs às imposições normativas da educação da Cidade Letrada. Comunicou, à sua maneira, razão de ser e estar no mundo como poesia imagética, tecelã, pela subversão do trabalho pelas mulheres. Expressou um mundo que não é apenas ornamento e que poderia significar transgressão, que refletiu enaltecimento do caráter mestiço hispano-americano. Por essa razão, mais que “bordadeiras”, as mulheres tecelãs guaranis apresentaram-se como restauradoras de si, como individualidade e coletividade, no *encaje*.

### **Afrodescendência e Cidade Letrada. Fundamentos da inscritura como intelectualidade e letramento africano e afrodescendente**

A pesquisadora e socióloga argentina Rita Segato, no texto “La monocromía del mito: o donde encontrar África en la nación”, questiona:

Onde a África pode ser encontrada na nação? Qual é o seu lugar na formação nacional? Como o elemento africano se processou na construção de cada sociedade nacional ao longo do tempo? Como as tradições africanas penetraram e construíram seu caminho na história?<sup>11</sup> (99)

As indagações de Segato são pertinentes porque buscam refletir sobre a maneira como foram reconhecidas as contribuições dos afrodescendentes no processo de formação das sociedades latino-americanas. Ressalta-se que a partir da instauração do *modus operandi* da Cidade Letrada, com suas bases parcialmente humanistas e logocêntricas, comprometeram-se as genuínas maneiras dos afro-latino-americanos de expressarem sentimentos e tradições como irrefutáveis saberes que permaneceram tácitos sob a anuência arbitrária das autoridades políticas e letradas do *criollismo*. A herança dessa lógica depreciativa tornou possível o avanço de uma pedagogia civilizacional que inviabilizou o entendimento de uma África humana e possível. Como

---

11 No original disse: “¿Dónde puede ser encontrada África en la nación? ¿Cuál es su lugar en la formación nacional? ¿Cómo fue procesado el elemento africano en la construcción de cada sociedad nacional al largo del tiempo? ¿Cómo penetraron y construyeron las tradiciones africanas su camino en la historia?”

reconhecer as contribuições de povos desprovidos de cristandade, não necessariamente desprovidos de escrita, e uma forjada e material ideia de progresso? Onde estariam as suas tradições, heróis e riquezas? Como concebê-los relevantes e integrantes na conjectura do plano que se propunha como Nação?

É possível que surpreendesse a muitos que uma das possibilidades que se poderia destacar como resposta aos questionamentos de Segato sobre a articulação e sobrevivência das tradições afrodescendentes em meio à efetivação de uma colonização de imaginários e saberes fosse uma árvore, o Baobá, também conhecida como a “árvore das palavras” — algumas dezenas, centenas ou milhares delas agora estão espalhadas, em cruzeiro, pelos quatro cantos do mundo. Segundo o professor e pesquisador Amarino Oliveira de Queiroz, em sua tese *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana* (122), o Baobá se configurava mais do que como uma árvore. Apresentava-se como espaço, real e simbólico; lúdico e sagrado onde acontecia a transmissão de conhecimentos sagrados, filosóficos; tradicionais quando o corpo era extensão da fala como expressividade e performance comunicativa, cênica, para incluir dança e mímica corporal, na manutenção das memórias significativas e ancestrais do povo tradicional africano. Um lugar onde a transmissão e a compreensão do conhecimento se apresentavam “vivas”, dinâmicas, por diversas gerações. Era dessa forma orgânica e humana que aconteciam as relevantes contribuições culturais e de letramento africanas.

O Baobá representa para muitas culturas africanas o testemunho e a cumplicidade das memórias e vidas que dali em diante mantêm-se vivos, de maneira irônica, lógicos e viáveis. Centro referencial do convívio e modos de ser e operar os sentidos das virtudes e conhecimentos, o Baobá torna possíveis vidas que se expressam diante de outras vidas; vegetal que irradia filosofia. O Baobá significa e marca os referenciais de sabedorias experienciadas, acumuladas e compartilhadas que fundamentaram o *ethos* de sucessivas gerações de povos que habitaram o lugar de (con)vivências em que a árvore foi plantada. Cultivar o Baobá relaciona-se ao cultivo de raízes. Cultivar as raízes do Baobá significa cultivar a vida que, por excelência, desenvolve uma beleza existencial que é orgânica, que se contempla e que se comparte como frutos. Ecologia não como Ciência, mas como ciência, cultivo que alinha e perfaz o percurso do tempo das sabedorias como riquezas imateriais que

se conflagraram e constituíram os africanos e afrodescendentes que nela confessaram dúvidas, tragédias, sentidos que metaforizaram a vida como literatura que não se escrevia. O escritor colombiano Zapata Olivella, por exemplo, em sua epopeia *Changó, el Gran Putas*, por meio de *Ngafúa*, narrador, *babalorixá*, compartilha o desenho do tempo e o percurso das belezas, sabedorias, das alegrias, das tristezas africanas na função testemunhal da diáspora africana nas Américas.

Eu sou *Ngafúa*, filho de *Kissi-Kama*  
Dame, pai, a tua voz que cria imagens,  
A tua voz tantas vezes ouvida na sombra do baobá.  
*Kissi-Kama*, pai, acorde!  
Aqui te invoco esta noite, junte minha voz com suas histórias sábias.  
Minha dor é grande.<sup>12</sup> (42)

De algum modo, para o autor afro-colombiano, o Baobá torna possíveis epopeias que não necessariamente, ou popularmente, se escrevem, mas se testemunham como cumplicidade ao alcance das raízes da tradição viva, africana e afrodescendente que integram uma das funções literárias, que é a expressão dos sentimentos culturais individuais e coletivos.

Árvore-metáfora, no Baobá habitam as memórias-narrativas de como se processaram os *ethos* basilares dos conhecimentos africanos como ações e memórias. Os Baobás se apresentam como catalizadores temporais que medeiam os modos de interpretar, compreender e instrumentalizar o sentido “operacional” do tempo que concentra, por meio do contar e recontar vidas, a imortalidade de memórias que tornam possíveis a unidade cósmica do percurso sapiencial da consciência afrodescendente. O indivíduo tradicional africano não assimila o tempo como sequência progressiva e lógica que compartimenta e organiza razoabilidades pedagógicas existenciais. Portanto, a lógica cosmogônica e “cosmovisionária” tradicional africana é genuína ao diferir das disposições hegemônicas, unívocas, da prevalência Ocidental dos saberes em dimensão planetária. O tempo das sociedades africanas tradicionais

---

12 No original disse: Soy *Ngafúa*, hijo de *Kissi-Kama* / Dame, padre, tu voz creadora de imágenes, / Tu voz tantas veces escuchada a la sombra del baobab. / ¡*Kissi-Kama*, padre, despierta! / Aquí te invoco esta noche, junta a mi voz tus sabias historias. / ¡Mi dolor es grande!”



é difuso e simultâneo, e dialoga em linguagens e performances que requerem sensibilidades genuínas para comunicar-se e fazer-se compreender. Por essa razão, não seria absurdo reconhecer e compreender o que têm a dizer e contribuir os intelectuais africanos na fortuna da crítica literária e cultural como dialética entre os mundos — como no poema “Um Beijo”, do poeta Limam Boisha, do Saara Ocidental, país hispanófono africano: “Um beijo / somente um beijo, separa / a boca da África / dos lábios da Europa” (44). O Tempo, “Pai” de todos os saberes, é fenomenologia anterior à invenção da humanidade. A oralidade e o corpo são expressividades, tecnologias e invenções anteriores à escrita. Talvez nisso consista a distinção, e também repreensão, dos ocidentais em relação aos africanos que empreenderam outras linguagens e finalidades ao lidarem com o conhecimento orgânico da natureza. A linguagem do tempo é múltipla, movente, e reage a partir de suas necessidades, daí a oportunidade de empregar a expressão para traduzi-la. Ainda que haja tantas outras formas, essa talvez poderia ser uma das possibilidades de conceber respostas aos questionamentos de Segato (99) sobre como foi processado o elemento africano na construção das sociedades nacionais ao longo do tempo e como os africanos (re)constituíram tradições na história moderna latino-americana. Trata-se da compreensão de um tempo distinto e de uma maneira orgânica e particular na operacionalidade da pedagogia dos saberes que não é entendida por muitos. Queiroz, inclusive e oportunamente, enaltece algumas outras reflexões importantes a esse respeito. Ao mencionar a proposta de caracterização estética africana pretendida pelo crítico nigeriano Fidelis Odun Balogun, citado por Salvato Trigo, lembra que:

[A] tradicional percepção africana do tempo é totalizante, envolvendo uma simultaneidade entre passado, presente e futuro, no que diferiria completamente daquela que marca o homem europeu ocidental. Isto não denotaria uma incapacidade de assimilar a tripla dimensão temporal, mas, ao contrário, uma diferenciada relação de importância no estabelecimento dela. [...] outros aspectos como o caráter social das obras, movendo-se dentro de um comprometimento ao mesmo tempo lúdico e pedagógico de seus autores; a relação semiótica que o homem da África mantém com a Natureza; a expressão verbal diferenciada, onde o ritmo extrínseco, a exemplo daquele produzido pelo tantã, é valorizado como traço mnésico e marcado

pela capacidade de despertar emoção tanto no nível psicológico como no nível mágico, tornando-se *e-moção*, isto é, movimento de comunhão do homem com as forças cósmicas. (116)

O que justifica o “estranhamento” de muitas pessoas e outras culturas em relação ao *modus operandi* tradicional africano é a maneira, “cósmica”, como se reconhecem e perfazem a captação e tradução dos símbolos e valores essenciais para o desenvolvimento cultural e humano desses povos. É justamente na tentativa de captar e traduzir a complexidade cósmica do que Queiroz chama de “inscritura” ou “dizibilidades performáticas da palavra poética africana” — expressão que traduz a essencialidade “poética” como educação que compreende a Natureza como diálogo e expressão em analogias e formas na busca pela “expressão exata” — que aqui se compreende ser por meio da ideia do conceito de “inscritura” que se marca e afirma, sintetiza-se e traduz-se, tanto a cosmogonia quanto a cosmovisão africana como expressão de saberes. É justamente no compromisso de identificar a linguagem etérea necessária aos saberes que se manifesta a natureza como e por meio da ancestralidade através da qual se compreende a vinculação com o sagrado quando se conta uma história/história. Narrativas que se apresentam “abertas”, multifacetadas, utilizando a fala, o canto, o grito, o corpo, o gesto, a dança, o toque do instrumento que emana som como traduzibilidades e expressões necessárias para o entendimento dos saberes como cultura que empreende o tempo como saber ancestral que concede e admite diversas instrumentalidades relativas como palavra e performance em *continuum religare*.

A linguagem do tambor também é uma palavra, e até uma palavra privilegiada, pois são os mortos que falam por meio desse instrumento, regulando as pulsações da vida. Entre o ritmo da palavra e os tambores há um contraponto, um diálogo [mas] o tambor falante não é um alfabeto morse, senão uma escrita perfeitamente decifrável, dirigida ao ouvido e não ao olho. Escrever para comunicar notícias rapidamente, e também para contar e cantar, ou seja, literatura narrativa e lírica. Muitos épicos sobreviveram séculos na pele da bateria, tocada por profissionais que levaram vários anos para se formar. O ritmo dos toques era puro efeito musical, senão uma ajuda essencial à

memória, tarefa que rima, aliteração e o ritmo da palavra se cumpriam na poesia europeia.<sup>13</sup> (Colombres 130)

Algo que é reiterado pelo pensamento da poeta, coreógrafa, dançarina, estilista e ativista afro-peruana, Victoria Santa Cruz, em seu livro *Ritmo: el eterno organizador*. Ao referir-se às particularidades das contribuições africanas no contexto peruano, ela reitera o sentido do holismo como inteligência superior a que se refere Hampaté Bá. Para Santa Cruz, o reconhecimento da experiência e sabedoria que se emite a partir da palavra imprimiria sonoridade e ritmo que poderiam ser compreendidos e representados pelo corpo como dança numa espécie de consciência, sintonia e celebração com *La Unidad Superior*. Isso significaria considerar que a realidade, tempo, é uma desordem que poderia ser ajustada a partir de sons e movimentos conscientes que desenvolveriam uma inteligência-*una* por meio de um ritmo que estruturaria uma espécie de dança mística, *religare*, celebração cósmica mediada por corpos que não estariam mais dispersos.

[A] experiência tem o sabor do saber *orgánico* que revela tanto o valor do que se conseguiu na tentativa, quanto o que está contido em não o ter conseguido. Portanto, na experiência, não há falha. Se fazemos parte de uma Ordem Superior, se em nossa essência existe — mesmo quando estamos plenamente conscientes disso — um aspecto dessa ordem; o que precisa ser feito é recuperar a *tensão rítmica da união*. À medida que produndo — ao longo da minha vida — nas formidáveis bases rítmicas herdadas, elas me revelaram, com a clareza do orgânico, que, embora africanas, são cósmicas.<sup>14</sup> (Santa Cruz 32-33)

13 No original disse: “El lenguaje del tambor es también palabra, y hasta palabra privilegiada, pues son los muertos los que hablan a través de dicho instrumento, regulando las pulsaciones de la vida. Entre el ritmo de la palabra y de los tambores se da un contrapunto, un diálogo [pero] el tambor parlante no es un alfabeto morse, sino una escritura perfectamente descifrable, dirigida al oído y no a la vista. Escritura para comunicar noticias con rapidez, y también para contar y cantar, o sea, literatura narrativa y lírica. Muchas epopeyas sobrevivieron siglos en la piel de los tambores, que eran tocados por profesionales que tardaban varios años en formarse. El ritmo de los toques constituía un puro efecto musical, sino un auxiliar imprescindible de la memoria, tarea que en la poesía europea cumplieron la rima, la aliteración y el ritmo de la palabra”.

14 No original disse: “la experiencia tiene el sabor del saber *orgánico* que revela, tanto el valor de lo logrado en el intento, como lo que encierra el no haberlo logrado. De allí que, en la experiencia, no hay fracaso. Si somos parte de un Orden Superior, si en nuestra

A aqui oportuna consideração acerca do entendimento e experiência sobre as dimensões subjetivas, espirituais, que permeiam a cultura africana faz com que Victoria Santa Cruz mencione o tambor como “dizibilidade da palavra performática”. Na sua origem e diáspora, relembra Nei Lopes (662), quando utilizado ritualisticamente, era considerado auxílio-palavra, veículo de contato entre os vivos e os mortos, que promoviam culto e performance pela energia vital de suas peles evocando a presença da celebração com os deuses. A palavra como articulação que une dimensões cosmogônicas em detrimento da operacionalidade e expressividade de cosmovisão que define a identidade cultural africana mediada pela representação do corpo e instrumentalidade humana como saber e intelectualidade.

Compreende-se, a partir da Tradição Africana, a figura humana mediadora e difusora na metodologia e transmissão desses saberes, o *griot*. Pode-se compreender os *griots*, em acordo com Hampaté Bá, como casta de intelectuais responsáveis pela transmissão e perpetuação dos conhecimentos constituídos pela tradição africana ao longo do tempo. Os *griots* também podem ser comparados a artistas especializados que recorriam à poesia, ao canto, à encenação, à música, à dança para tornar expressiva e eficaz a transmissão de suas histórias como ação performática. Um *modus* que a um só tempo aglutinava memória, imaginação, testemunho e inventividade com várias formas de execução articuladas pelo corpo que conferiam ao *griotismo* status artístico. Para Hampaté Bá (202) existiam três categorias do *griotismo*: 1) os *griots* músicos, que compunham, cantavam e tocavam instrumentos monocórdios como guitarra, corá e tantã e, dessa forma, transmitiam e preservavam a música antiga; 2) os *griots* embaixadores e cortesãos, vinculados à nobreza ou família real; e 3) os *griots* genealogistas, historiadores e poetas. Observe-se que, no conjunto dessas habilidades, o *griot* detinha um papel central e versátil na disseminação da cultura africana, dando à palavra caráter concêntrico e, ao mesmo tempo, “multi-perspectivístico” das culturas africanas, cuja maior contribuição pode ser compreendida como fundamento que dinamiza a expressividade humana

---

esencia existe — aún cuando tengamos plena consciencia de ello — un aspecto de ese orden; lo que precisa hacerse es recuperar la *rítmica tensión de la unión*. Al continuar ahondando — a lo largo de mi vida — en las formidables bases rítmicas heredadas, éstas me revelaron, con la claridad de lo orgánico, que, no obstante africanas, son cósmicas”.

para além da escrita como prática comunicativa existencial que deteve na oralidade seu ponto estrutural.

Diversos autores africanos se debruçaram sobre esta relação com a palavra para teorizarem e desenvolverem algumas práticas, como é o caso da *griotique*. Surgida por volta da década de 70 do século passado na Costa do Marfim, e relativa sobretudo à expressão teatral, entre seus mentores e divulgadores se encontravam dois estudiosos da questão *griot*: os dramaturgos e poetas marfinenses Aboubacar Cyprien Touré e Niangoran Porquet. Na perspectiva sinalizada por este último, o termo *griotique* traduzia um conceito literário e artístico de teatro apresentado como representativo de especificidades do teatro negro africano. Ao espelhar-se na arte performática *griot*, a experiência *griotique* reivindicou uma síntese entre poema, drama e narrativa curta, estabelecendo, portanto, um “teatro total”, resultante da integração entre o verbo, a expressão corporal, a música, a poesia, a dança e a recitação. (Queiroz 109)

É importante frisar que a oralidade é auxiliada pelas diversas marcas expressivas como performance, que potencializam, de acordo com Queiroz (15), o “teatro total”, o conceito de “Inscritura” através do qual se reconhecem as possibilidades e vias expressivas do corpo como canal de “dizibilidades” das “poéticas” e saberes ancestrais africanos. Daí a impertinência que se confere às bases que estipularam as políticas e letramentos das nações latino-americanas incongruentes a não reconhecerem a diversidade das cosmogonias e cosmovisões, incluindo-se aqui as africanas que as integraram como Unidade. Talvez por essa razão, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino afirmam que o corpo em “transe africano”, por suas ancestralidades e saberes guardados, apresenta-se como representação descolonizadora, pois o colonialismo ao longo da História apresentou-se normatizador, disciplinador e domesticador dos corpos africanos que “falavam” e aprenderam a “gingar” e “driblar” como estratégia de sobrevivência para que não fossem submetidos às relações de domínio — o corpo que gerou pecado e ameaçou as catequese; o corpo como instrumento e submissão do trabalho escravo; o corpo servil das mulheres negras e o corpo necessariamente viril para os homens negros — uma vez que é no aprisionamento e “silenciamento” do corpo que também se aprisiona a gama de saberes e ciências “encantadas”.

Simas e Rufino, ainda e no entanto, em entrevista intitulada “Por una ‘epistemologia macumbra’ y una reivindicación de los saberes subalternizados” e concedida à *Revista*, dizem que os “saberes outros”, no caso, em específico, africanos, não colocam em “xeque” a validade e legitimidade dos saberes ocidentais modernos. O problema residiria na maneira como a política dos saberes modernos articulava-se ante a diversidade e autonomia dos “saberes outros” de modo a inviabilizar a coexistência e debates, ontológicos, sobre as diversas orientações e a legitimação dos saberes que se afirmam, quase sempre, de maneira política e arbitrária.

O professor e pesquisador Queiroz estabelece uma relação pertinente no que diz respeito aos desdobramentos dos saberes “afro-inscriturais” das relações tangiversas, entre corpo e oralidade/escrita implicadas como expressão performática nas Américas, ao longo de seus processos de formação e reinvenções das tradições culturais, nas maneiras como foram assimiladas pela dinâmica da cultura urbana. Ressalta, para isso, o processo criativo de manifestações afrodescendentes originárias das Antilhas: a poesia *dub*, a poesia-son e o *rap*, como demonstrações cabais das relações tanto inventivas quanto (re)significativas envolvendo a performance concêntrica da oralidade. O *dub* se formata a partir do reprocessamento rítmico do *reggae* por meio de reinterpretações condicionadas a efeitos e mixagens de estúdio que imprimiriam movimento sonoro genuíno sujeito aos tempos e expressividades da conformidade das ênfases e mensagens da palavra, como voz e performance de acordo com as circunstâncias da declamação – o que poderia incluir gritos, ruídos, silêncios e investidas percussivas pela voz:

A realização de efeitos percussivos com a voz é também um velho costume caribenho, conhecido nas Antilhas Francesas por *boula gyel* e, em Cuba, por *descarga*. Sua origem estaria na proibição e confisco dos tambores por parte dos antigos senhores coloniais, a fim de evitar as danças e cultos religiosos dos escravos. Estes hábitos culturais, no entanto, jamais deixariam de existir, substituídos que foram por uma cada vez mais sofisticada técnica de percussão vocal. Tal habilidade serviria também, de suporte criativo durante o recital *dub*. (Queiroz 125)

Outro exemplo destacado diz respeito à *poesía-son*, do jornalista e poeta afro-cubano Nicolás Guillén, que fundiu a oralidade e temas da poesia

popular e a música tradicional, *son*, cubanos. O crítico literário peruano Jose Miguel de Oviedo (citado em Queiroz 125), sobre a construção poética *son*, no livro referencial *Motivos de Son* e *Songoro Cosongo*, do poeta Nicolás Guillén, diz que sua poesia se define, *a priori*, a partir de estruturas reconhecíveis da performance oral, de origem afro-hispana, em esquemas rítmicos, e não necessariamente metrificados, divididos em partes distintas e complementares: recitativos, quando se expõe o tema central seguido de um comentário ou conclusão, “montuno”, que se repetiria numa espécie de refrão de intencionalidade irônica, crítica ou sonora sobre a relação de pessoas comuns e situações ou comportamentos do cotidiano cubano.

Surgido em Cuba em meados do século XVII, o *son* é uma espécie de célula ou matriz cultural caracterizada pela combinação entre música, dança e poesia de tradição oral que se desdobrou em diversas outras manifestações da cultura nas Américas, influenciando diretamente a lírica de autores como Guillén. (Queiroz 126).

Por fim, ao contrário do que muitos possam pensar, o *rap* possui relação com a América Latina em sua formatação, pois surge associado ao movimento *hip-hop*, que, pela aproximação da dissidência hispânica e caribenha nos Estados Unidos, torna-se prática comum entre os jovens afros, hispano-estadunidenses e brancos marginalizados, companheiros de periferia. O grafite, inclusive, relê os códices e os muralismo mexicanos, reprocessados nas ruas; o *break* assimila os movimentos corpóreos de celebração africana pela relação afrodiaspórica, ressignificando a violência urbana e o trauma da Guerra do Vietnã e, por essa razão, Queiroz (126) exemplifica a substancialidade do corpo das dinâmicas das ressignificações culturais pela oralidade e apresenta o *rap* como relevante manifestação e legado da inscrição e expressividade como letramento afrodescendente. O *rhythm and poetry* toma forma nos Estados Unidos na década de setenta a partir da experiência *toaster* jamaicana, recitativos rítmicos de voz que imprimiam sonoridade e significados, críticos e espirituosos, em cima de bases produzidas pelos DJ. Pode-se dizer que a prática dos *rappers* possui influência direta do modo como operavam os *griots*. Isso porque os *rappers* não se limitam à enunciação crítico-discursiva, já que também se vinculam a outras modalidades expressivas como a dança e o grafite, integrados à cultura

*hip-hop* e, dessa forma, configuram ou atualizam a ideia de “teatro total” ou “Inscritura” proposta pelo próprio Queiroz (2007), que, ao mesmo tempo, marca o perfil da expressividade genuína e movente, ancestral, africana.

Queiroz demonstra, com isso, que a compreensão das manifestações ancestrais africanas não se configura estanque e apresenta-se dinâmica na medida que dialoga com outras culturas sem deixar, com isso, de preservar essencialidades e funções expressivas que se naturalizam com as marcas e os marcos do Tempo. Mais: apresenta uma das vias da dimensão artístico-intelectual, possível, da *cimarronaje* como “ginga”, pedagogia, “rebeldia” e crítica que aferem diretrizes que configuram a pertinência do que poderia apresentar-se e compreender-se como o genuíno perfil do intelectual afrodescendente ou a versão mais contemporânea de um *cimarrón*, agora, ciente, crítico e letrado.

Queiroz mostra que as relações entre voz e escritura; tradição e contemporaneidade, em suas dimensões e marcas temporais e circunstanciais, não são apenas convergentes, mas resultado de uma complexa e inevitável relação multicultural que, ao mesmo tempo que mescla e define o patrimônio cultural da América Latina, mantém suas idiossincrasias genéticas. Um processo que encontra paralelo no que Ángel Rama, no seu livro *Transculturación narrativa en América Latina*, mais especificamente nos capítulos que integram a primeira parte do livro intitulada “Independencia, originalidad, representatividad” e “Transculturación y género narrativo” chama de *transculturação narrativa*, ainda que não trate das contribuições culturais africanas no processo de formação e desenvolvimento cultural e literário no continente, embora as admita relevantes no processo. Rama considera que a América Latina, como narrativa, resulta da convergência de múltiplas instâncias culturais. No entanto, sua concepção instaura-se a partir do plano retórico e político alinhavado pelas diversas representações de projetos literários em detrimento de uma autonomia comprometida pelas marcas civilizatórias do processo de colonização na América Latina, que, inclusive, aparta-se, tão-somente, na ideia que concebe como literatura relacionada à escrita, ignorando outras performances originárias como comunicação ou “inscritura”. O domínio colonial ibérico fez com que a autonomia cultural e literária só pudesse ser retomada após o período da independência, entre 1910 e 1940, na retomada e revisionismo de um modelo “pós-romântico” interessado na representatividade “de cor local” na



compreensão tardia de projetos nacionais sob a tutela das diretrizes políticas e valores estéticos *criollos*. Por essa razão, segundo Rama (15), o nativismo, regionalismo, negrismo, vanguardismo e o experimentalismo ganharam força como manifestações capazes de dar sustentação e originalidade a uma representatividade cultural que não foi considerada, o que justifica as preocupações de Segato.

Os exemplos das dinâmicas das expressões transculturalizadas de origem africana na América Latina descritas e analisadas pelo pesquisador Queiroz são importantes para pensar-se o absoluto reconhecimento e dependência em relação ao logocentrismo ocidental no que se referem à expressividade das linguagens artísticas. Principalmente porque obstruem a fluência e a legitimação da estrutura de letramentos africanos baseados na legitimidade das tradições orais. Em outras palavras: as cosmogonias e cosmovisões ocidentais, por razões históricas e políticas, constituem pedagogias universalistas que obstruem o reconhecimento da diversidade, o que acaba por comprometer outras cosmovisões e cosmogonias culturais como expressividade no planeta. O perspectivismo híbrido do conceito de “inscritura” (Queiroz, 2007), pautado no reconhecimento e disposições concêntricas da tradição clássica e popular da oralidade africana tal como o fora usado pelos *griots* (oratura), e o auxílio das possibilidades expressivas e performáticas do corpo (oralitura) não podem ser desconsiderados por possuírem postura extralinguística que está além do alcance das disposições limítrofes do logocentrismo ocidental como expressão. Principalmente por pautarem-se acréscimos, auxílio e não exclusão, a outras possibilidades expressivas, como a escrita, de acordo com o próprio Queiroz (112), ao considerar a “inscritura” performance da palavra cuja dizibilidade se suplementa na performance do corpo convertendo-o em suporte sógnico para a celebração do texto. Queiroz ainda chama a atenção para a distinção e pertinência dos conceitos como o que poderia ser interpretado instrumento de sobrevivência *cimarrona* ao destacar as ideias como legado, contribuição de cosmogonias e cosmovisões africanas nas Américas. A interpretação aqui destaca-se por razões distintas e complementares, ao afirmar a importância de critérios mais sensíveis para entender e avaliar, de maneira mais responsável, as especificidades de outras naturezas e dinâmicas de expressividades culturais, tal como a africana e a afrodescendente, na fortuna crítica da historiografia e crítica literária e cultural que ainda se utilizam de parâmetros universalistas que operam parciais e excludentes,

utilizando-se de pragmatismos e referencialidades pouco democráticas. Ao levar-se em consideração o contexto multicultural da América Latina, tal postura se apresenta omissa e distante de uma realidade efetiva, por não reconhecer outras contribuições que se justificam pelo aporte histórico e antropológico como fundamento irrefutável de seu patrimônio cultural. De acordo com Queiroz, a noção de oralitura adotada por Leda Maria Martins, contudo, não nos remetiria:

[U]nivocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais de tradição lingüística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Se a oratura nos remete a um *corpus* verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (84)

## Conclusão

De maneira natural, observou-se que o processo de formação das sociedades latino-americanas modernas, instaurado pela relação Colonialidade/ Modernidade, e os valores que sistematizaram uma ordem civilizacional latino-americana tiveram como eixo de referência a disseminação de experiências e letramentos ocidentais. Os desdobramentos não favoreceram culturas participativas outras, resultando em relativizações e discriminações que se manifestaram como racismo e subalternizações. Esses desdobramentos proporcionaram, historicamente, o protagonismo dos africanos e afrodescendentes, e também dos povos originários, como menores ou inferiores, ante a evidência da construção de uma história parcial que privilegiou o consenso arbitrário de uma única via de projeto e estruturação de humanidade.

Dentro das relações burocráticas que se estabeleceram dorsais no empreendimento das sociedades ibero-americanas, ocidentais, o estatuto intelectual afirmou-se tão irrepreensível quanto intransigente e absoluto, inviabilizando relação dialética e crítica — cosmogonias e cosmovisões ocidentais, em

suas linguagens e letramentos, mediados por seus intelectuais, responsáveis pela manutenção de um projeto de poder em dinâmica e posterioridade. O panorama, dentro do que a historiadora e crítica literária mexicana Jean Franco chamou de “Colonização do Imaginário”, tornou possível a imobilidade do quadro histórico, fazendo prevalecer uma hegemonia que não poderia ser questionada porque não havia a instrumentalidade e espaços antagonistas contestatórios.

A permanência das circunstâncias dos valores civilizacionais absolutos que contrariavam a natureza antropológica diversa latino-americana, ao longo de um pouco mais de quatrocentos anos, arregimentou intransponível estrutura mística, burocrática, administrativa, intelectual e artística, de tal forma que não foi possível observar isonomias e participações mais efetivas e relevantes no reconhecimento de saberes e linguagens de ancestralidades outras. Não teriam, por exemplo, as cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes sensibilidades substanciais, em seus letramentos e linguagens, contribuições e legados importantes a serem reconhecidos e incorporados em sociedades incontestável e culturalmente híbridas?

É inegável que o quadro histórico que se descreve apresentou desdobramentos que se perfizeram na percepção adversa do que se pretende e apresenta como sociedades democraticamente viáveis. Não reconhecer patrimônios culturais diversos, como o da afrodescendência, contribuiu, através dos planejamentos e das políticas educacionais, para a permanência, disseminação e continuidade de heranças e lógicas culturais que privilegiam hierarquizações culturais e manutenção de privilégios de posições sociais sustentadas pela prevalência de razões e valores históricos questionáveis e arbitrariamente impetrados. Do ponto de vista de como se constrói a percepção e validação das expressividades e valores culturais e literários, é possível também observar como se manifestam as posições formais da oficialidade desses valores. Basta observar, no contexto das hispanidades, nos manuais de historiografia e crítica literárias, dentro da perspectiva das bases que valoram as periodizações estilísticas, a maneira como se operam e situam as contribuições culturais das poéticas africanas, afrodescendentes e originárias. A invisibilidade, que muitas vezes se perfaz como desconhecimento, denuncia, também, um lugar de relevância histórica, antropológica e social.

Observa-se, contudo, nos dias atuais, ímpetos e esforços para a inclusão e valorização das cosmogonias africanas, afrodescendentes e originárias na galeria de saberes institucionalizados. No entanto, observa-se, também, a dificuldade de reconhecê-los como compatíveis com as disposições isonômicas dos saberes formais instaurados. O ímpeto e esforço para a inclusão e valorização das cosmogonias africanas, afrodescendentes e originárias na galeria de saberes institucionalizados, quase sempre mobilizados por suas vozes de representação, ou de fala, e também pelos que não ocupam este espaço, mas se mostram sensíveis e críticos no que tange à questão, passaram a ocupar espaço privilegiado de letramento para de maneira criteriosa e responsável demonstrarem outras possibilidades de racionalidades que não poderiam operar como mera reprodutibilidade de valores de vigência cultural hegemônica. É curioso também indagar, de maneira propositiva, que, assim como se propõem esforços para assimilar a importância de valores socialmente hegemônicos e operantes que respaldam o que aqui se apresenta em desequilíbrio social de valores, por que não empreender também esforços para assimilar a natureza e consubstancialidade de valores que não se apresentam socialmente hegemônicos, como os afrodescendentes e indígenas. Não funcionaria dessa maneira uma sociedade democrática viável e possível em sua operacionalidade intelectualmente produtiva? Hoje, os afrodescendentes e originários que empreendem, com ímpeto e esforço, as razões que os legitimam como origem e realidade adentraram as escolas e universidades para apreenderem saberes e linguagens a fim de também empreenderem suas próprias linguagens e saberes de modo a serem livres não apenas em corpo, mas também para afirmarem as razões que fundamentam suas intelectualidades. Adentraram, finalmente, a Cidade Letrada para assumirem posições socialmente visíveis e reconhecíveis, para refletir sobre o que se apresenta injusto ou, pelo menos, questionável. São *cimarrones* que em seus processos particulares transculturativos, afrorrealistas, inscricutais e *ajiacos*, por exemplo, afirmam-se tão pertinentes quanto existentes ao investirem em suas próprias epistemologias e pedagogias como afirmação cidadã. Não seria para isso que se apresentam como importantes, de maneira indistinta, a liberdade, educação, criticidade e literatura?

## Refêrências

- Aguiar, Flávio, e Sandra Guardini T. Vasconcelos, organizadores. *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Traduzido por Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparoto, São Paulo, Ed. USP, 2011.
- Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires, Losada, 1961 [1940].
- Arguedas, José Maria. *Os rios profundos*. Traduzido por Josely Viana Baptista, São Paulo, Companhia das Letras, 2005 [1958].
- Astúrias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Madrid, ALLCA XX, 1996 [1949].
- Astúrias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Madrid, ALLCA XX, 2000 [1930].
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris de punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Colombi, Beatriz. “La gesta del letrado (Sobre Ángel Rama y ‘La ciudad letrada’)”. *Revista Orbis Tertius*, vol. 11, n. 12, 2006, pp. 1-6. Web. 25 de abril de 2018.
- Colombres, Adolfo. “Palabra y artificio: las literaturas ‘Bárbaras’”. *Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995, pp. 127-167.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- . *Um mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.
- Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta y Carmen Bohórquez, organizadores. *El pensamieto filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”: história, corrientes, temas, filósofos [1300-2000]*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2011.
- “Exemplo do tear guarani”, “Curso para aprender a confeccionar Ñanduti”. *Ip.Agencia de Información Paraguaya*, 13 de fevereiro del 2018. Web.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona, Editorial Ariel, 2009.
- Hampaté Bá, Amadou. “A Tradição Vida”. *História geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. Brasília, Unesco, 2010, pp. 167-212.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Traduzido por Heloísa Archêro de Araújo, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 [1934].
- Itzamná, Ollantay. “No nacimos indios, nos hicieron indios”. *Servindi*, 28 de novembro de 2012. Web. 9 de junio de 2019.

- Leff, Enrique. *Racionalidade ambiental. A reapropriação social da natureza*. Traduzido por Luis Carlos Cabral, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.
- Lopes, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo, Selo Negro, 2011.
- Martins, Leda Maria. *Afrografias da memória, O reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- Matsushita, Marta Pena de. “El Romanticismo y el Liberalismo”. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “Latino”*. Historia, corrientes, temas, filósofos. Ciudad de Mexico, Siglo XXI, 2011, pp. 194-223.
- Mendes, Rogério. “A voz hispânica da África”. *Revista Continente*, 01 julho de 2017. Web.
- Queiroz, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, 2007.
- Pastorello, Silvia. “Merletto di Teneriffe”. *mycanarias.com*, 07 de agosto del 2017. Web.
- Plá, Josefina. “Ñanditu – encrucijada de dos mundos”. *Portal Guaraní*. 1993. Web.
- Rama, Ángel. *A cidade das letras*. Traduzido por Emir Sader, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- . *Transculturación narrativa en America Latina*. Mexico, Siglo XXI, 2004.
- Roquette Pinto, Edgar. “Nota sobre o Ñandutí do Paraguai”. *Boletim do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, vol. 3, n. 1, 1927, pp. 1-5.
- Santa Cruz, Victoria. *Ritmo: el eterno organizador*. Perú, Copé, 2004.
- Sarmiento, Domingos Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie en las Pampas Argentinas*. Buenos Aires, Stockero, 2018.
- . *Viajes en Europa, África y América (1845-1848)*. Buenos Aires, Linkgua, 2010.
- Segato, Rita. “La monocromía del mito: o donde encontrar África en la nación”. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.
- Simas, Luiz Antonio e Luiz Rufino. “Por una epistemología macumbera y una reivindicación de los saberes subalternizados”. *Revista Diversa*, 02 de mayo del 2019. Web. 05 maio de 2019.
- Tamayo, Franz. “La creación de la pedagogía nacional”. *Obras*. Barcelona, Red Ediciones, 2016.

Trigo, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto, Brasília Editora, 1981.  
Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el Gran Putas*. Bogotá, Ministerio de Cultura Republica Colombiana, 2010.

### **Sobre el autor**

Es profesor adjunto de literatura en lengua española en la Universidad Federal de Rio Grande do Norte, Brasil (desde 2009) y doctor en Teoria de la Literatura por la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil. Actualmente desarrolla investigaciones sobre literatura en lengua española en África y Asia; contribuciones culturales indígenas y africanas al proceso de formación de la literatura latinoamericana y manifestaciones literarias migratorias y fronterizas (nuyorican, spanglish, etc.).





# O “lugar de fala” e as “falas do lugar” na enunciação literária: o dilema pós-colonial

**Marcelo Brandão Mattos**

*Universidade Federal Fluminense, Fluminense, Brasil*

[marcelobmattos@globo.com](mailto:marcelobmattos@globo.com)

A aproximação acadêmica entre a literatura comparada e os estudos culturais, importante vertente das pesquisas pós-coloniais, produziu desafiadoras hipóteses científicas. Neste artigo discutimos as implicações acadêmico-científicas na utilização do conceito sociológico de “lugar de fala” para a análise da enunciação literária. Para tanto, estão aqui referidas teorias do discurso ficcional e da narrativa, teorias pós-coloniais e conceitos sociológicos acerca da representatividade de grupos sociais minoritários. Como ilustração das ideias propostas, ao final, alguns escritores literários africanos representantes do mundo pós-colonial estão referidos.

*Palavras-chave:* estudos culturais; literaturas pós-coloniais; lugar de fala; pós-colonialismo.

Cómo citar este artículo (MLA): Brandão Mattos, Marcelo. “O ‘lugar de fala’ e as ‘falas do lugar’ na enunciação literária: o dilema pós-colonial”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 161-184.

Artículo original. Recibido: 20/05/20; aceptado: 04/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **El “lugar de habla” y los “discursos desde el lugar” en la enunciación literaria: el dilema poscolonial**

El enfoque académico entre la literatura comparada y los estudios culturales, un aspecto importante de la investigación poscolonial, ha producido hipótesis científicas desafiantes. En este artículo discutimos las implicaciones académico-científicas del uso del concepto sociológico de “lugar de habla” para el análisis de la enunciación literaria. Para este propósito, se hace referencia a las teorías del discurso ficticio y la narrativa, las teorías poscoloniales y los conceptos sociológicos sobre la representatividad de los grupos sociales minoritarios. Como ilustración de las ideas propuestas, al final se mencionan algunos escritores literarios africanos, representantes del mundo poscolonial.

*Palabras clave:* estudios culturales; literatura poscolonial; lugar de habla; poscolonialismo.

### **The “Place of Speak” and “Speaking from the Place” in Literary Enunciation: the Post-Colonial Dilemma**

The academic approach between comparative literature and cultural studies, a relevant aspect of post-colonial research, has produced challenging scientific hypotheses. In this article, we discuss the academic-scientific implications of using the sociological concept of “place of speech” for the analysis of literary enunciation. For this purpose, we refer to theories of fictional discourse and narrative, post-colonial theories, and sociological concepts about the representativeness of minority social groups. As an illustration of the proposed ideas, in the end, we mention African literary writers, representatives of the post-colonial world.

*Keywords:* cultural studies; post-colonial literature; place of speech; post-colonialism.

## Notas introdutórias

O VÍNCULO ACADÊMICO ENTRE LITERATURA E estudos culturais se intensificou com o desenvolvimento das pesquisas pós-coloniais, sobretudo aquelas dedicadas às culturas latino-americanas e africanas, em meados do século xx. No ensaio “Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem”, publicado como o capítulo introdutório do livro *Literatura e Estudos Culturais*, a pesquisadora Else Vieira aponta para o que denomina “uma mudança paradigmática: o deslocamento dos Estudos Literários para o âmbito dos Estudos Culturais” (9). O “deslocamento paradigmático” proposto pela professora nada mais é do que uma (re)condução das literaturas a um espaço de diálogo com a sociologia, a antropologia, a história e a geografia. A “literatura em-si-mesma” — um importante viés analítico proposto pelos críticos estruturalistas, sobre os quais pensaremos adiante, já não contempla(va) plenamente aquilo que muitos autores, pesquisadores e até leitores-comuns passaram a debater a partir da leitura de textos literários.

A busca por uma representatividade social nos textos ficcionais não era apenas da ordem do desejo, mas da necessidade histórica. Teóricos como Homi Bhabha e Edward Said, dentre tantos outros, dissertam acerca do silenciamento histórico-cultural que se deu nos povos colonizados em virtude da imposição de tradições euro-ocidentais, uma estratégia política de dominação. O “apagamento de registros”, contudo, sempre foi (e será) meramente protocolar, uma vez que não se apaga a memória coletiva. Aos ficcionistas, à sombra dos discursos oficiais, é possível documentar o indizível (no sentido censor da palavra), fazer história pela literatura, obviamente sem a pretensão de substituí-la. Esse é o principal ponto de encontro entre os leitores que buscam registros reais na literatura: rasgada a historiografia, é legítimo recorrer à narrativa ficcional em busca dos “sinais de vida” histórico-culturais.

O viés histórico de leitura, no entanto, não deve implicar à ficção a obrigatoriedade da função documental, pondo em prejuízo sua liberdade artística. Há que se preservar, no que tange à criação literária, o espaço “diegético” — tão caro aos Estudos Literários, conforme define Gérard Genette, em “Discurso da Narrativa” —, sendo este o “ambiente” que,

desligado da realidade, passa a representá-la. A representação artística é a garantia de que toda obra possa transpor o autor e suas vinculações espaciotemporais. A teoria estruturalista, conforme é referida antes, (res) salvou a obra artística-literária de sua matriz de produção, de modo a permitir-lhe seguir o próprio curso com considerável autonomia (alguns dirão: autonomia demais).

A tensão conceptual proposta nestes parágrafos introdutórios é o ponto crucial de nossas pretensões argumentativas neste artigo: quanto o texto literário tem ou não tem vínculos com o seu autor e as amarras históricas que lhe são próprias. Entretanto, nem mesmo aqueles que defendem a vinculação histórico-cultural dos textos literários podem negar: a libertação da “identidade ficcional” (um termo aqui proposto) é uma garantia da arte literária da qual não se pode prescindir. Houve um tempo em que os leitores, dos iniciantes aos críticos, buscavam nas obras uma “aura” do seu criador, tornando a leitura uma pesquisa da persona-autora. Esse fenômeno é descrito por Roland Barthes no emblemático texto em que propõe para a análise literária o consagrado conceito da “morte do autor”:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência”. (50)

No “reinado tirânico do autor”, conforme assinala o teórico francês, não se admite a libertação do enunciador, na medida em que o viés de leitura é o “da confidência”. No entanto, sabem os escritores e os leitores maduros:<sup>1</sup> o texto literário é sempre uma encenação. Aquilo que Fernando

1 O termo *leitor maduro* é de uso corrente entre os teóricos que avaliam a habilidade leitora. Segundo Marisa Lajolo, “leitor maduro é aquele para quem cada nova leitura desloca e

Pessoa reproduziu ludicamente com seus heterônimos é a síntese da criação literária: a identidade do enunciador é um jogo-de-cena, mesmo quando ele se pretende imprimir. Pessoaamente, isso quer dizer que até o eu-lírico “Fernando Pessoa: Ele-mesmo”, como se convencionou chamar por diferenciação aos seus heterônimos, não pode ser confundido com o autor que de maneira homônima se reconhece no registro civil com a patente da obra. Dirá Barthes a respeito:

Não será jamais possível saber [a verdadeira “identidade” do autor], pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (57)

A neutralidade proposta pela teoria barthesiana se tornou um fundamento dos estudos literários que, na visão de muitos pesquisadores afetados pela linha estruturalista, impedia qualquer identificação de um rastro autoral nas obras literárias. Lido à risca, Barthes se tornou o algoz dos autores, condenando-os a uma sepultura de onde já não poderiam enunciar. É possível, no entanto, advertir para o fato de o teórico não ter necessariamente preconizado o desaparecimento integral de qualquer sintoma autoral, em especial naquilo que corresponde à mente criadora, inexoravelmente perpassada por valores que se traduzem nas escolhas de produção artística. Seu intuito foi o de dissipar a enunciação para além do que seria uma autoria “monocórdia”, centrada na ilusão de um sujeito integral (que não considera a desconstrução subjetiva, tão difundida na pós-modernidade). Isso se deduz no trecho em que Roland Barthes afirma:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (Barthes 68-69)

---

altera o significado de tudo o que ele já leu, tornando mais profunda sua compreensão dos livros, das gentes e da vida” (53).

Para *advogar em defesa* do teórico, *injustamente acusado por um crime que não cometeu*,<sup>2</sup> registre-se o fato de que, nas entrelinhas do seu texto, pode-se entender a figura do autor como depositário das “dimensões múltiplas”, o instrumento por onde se alinhavam as “citações” e os “mil focos de cultura”. Nesse sentido, a “sentença de morte” da teoria barthesiana, que impediria aos adeptos qualquer discussão sobre autoria, pode ser entendida como efeito de uma deturpada interpretação textual, incapaz de modalizar e contextualizar o que fora escrito.

Em sincronia com o texto de Barthes, embora seja distinta sua orientação epistemológica, Mikhail Bakhtin propõe uma duplicação da autoria de modo que o enunciador do plano ficcional — que ele chama de *autor secundário* — se desprenda da entidade primária autoral (o “autor em si”), tornando-a oculta, sem contudo sentenciá-la à morte — efeito que György Lukács define como “ironia”.<sup>3</sup> Por esse viés teórico, passou a ser aceitável, aos estudiosos voltados às linhas de pesquisa que exploram os vínculos entre a literatura e os estudos culturais, “ressuscitar” o autor e sua voz, se não no plano diegético, ao menos nas entrelinhas textuais ou, pensando do ponto de vista linguístico, no nível do discurso.<sup>4</sup>

## A voz do autor pós-colonial

Sem a identificação da entidade autoral, não seria possível forjar os estudos dedicados a compreender e, inclusive, definir as coletâneas literárias latino-americana e africana. É preciso considerar que a produção literária nesses espaços pós-coloniais se deu, de início, por intermédio (ou influência) da gestão colonial e se registra graficamente nas línguas herdadas dos colonizadores. Nesse sentido, a se considerarem “mortos os autores”, as obras publicadas nas nações latino-americanas e africanas independentes

---

2 A fonte em itálico foi utilizada para apontar um jogo: a linguagem criminal faz referência à utilização do termo *morte*, aqui repensado.

3 O termo não se confunde com a *figura de linguagem* que permite a elíptica negação da mensagem, na forma pela qual o “dito” é o “não dito”. Nas palavras de Lukács, a ironia está em “dizer por outro”, preservando as intenções primárias a um universo oculto, que alguns poderão depreender nos subtextos, acessíveis apenas no aprofundado plano da exegese.

4 “O discurso é socialmente construído [...], constituindo os sujeitos sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença, e o estudo do discurso focaliza seus efeitos ideológicos construtivos” (Fairclough 58).

se misturariam com facilidade aos produtos das antigas metrópoles — que, por força das circunstâncias políticas, à altura compunham (hoje, compõem) o que se passou a denominar internacionalmente como “literatura universal”. É, contudo, na diferença ao “Ocidente” — pensado, nas palavras de Walter Mignolo, não para “referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento” (290) — que se constituem esses grupamentos literários pós-coloniais.

Aos pesquisadores das Letras latino-americanas e africanas, passou a interessar um estudo de reconhecimento não apenas dos conteúdos locais (ou vinculados ao espaço local em oposição ao global), mas — e sobretudo — dos recursos formais que, na fratura léxico-sintática das línguas importadas, expunham marcas dialetais de pertencimento nacional ou continental. Evidentemente, tais estudos só se desenvolveram a partir do conhecimento da linguística como ciência — falamos, portanto, do trabalho de Fernand de Saussure em seu “Curso de Linguística Geral”, publicado em 1916, a desenvolver a noção de variedade linguística geográfica — e, a partir daí, da consciência de que a literatura nacional não se devia curvar às exigências formais da comunidade artístico-intelectual eurocêntrica.

Do ponto de vista da produção literária — evidentemente, em conexão com essa cronologia científica —, observam-se no mesmo período (no início do século xx) a eclosão de movimentos artísticos libertadores, como o modernismo brasileiro, a propor uma espécie de novo grito de independência, sob a ótica linguístico-cultural, intermediado pelos ideais antropofágicos. O conceito de “antropofagia cultural”, popularizado textualmente por Oswald de Andrade, se disseminou por toda a América Latina e atravessou o Atlântico, ecoando nas reuniões secretas dos intelectuais libertários africanos. Tendo por base (dentre outros) esse conceito, as jovens nações independentes de África decretaram a ruptura com as letras europeias (então, metropolitanas) e, ao mesmo tempo, o nascimento de novos *corpus* literários cunhados a partir da noção identitária: apenas o autor que obtivesse “certidão africana” poderia representar de maneira simbólica e artística ao continente.<sup>5</sup>

---

5 A questão da certificação identitária, evidentemente, não é simples, nem banal – seja na África ou em qualquer território pós-colonial. A complexa noção importa, inclusive, à discussão proposta neste artigo, mas será postergada para o trecho, adiante, em que se propõe discutir o identitarismo como um “pressuposto ficcional”.

A proposta de uma cisão cultural entre os espaços pós-coloniais e a Europa se perpetua até a contemporaneidade, em função do trabalho de muitos teóricos que ajudaram a definir o lugar de resistência das ex-colônias — hoje, nações independentes — em um contexto internacional que, por motivos históricos e geopolíticos, é ainda protagonizado de forma hegemônica pelo bloco europeu — sobretudo no que diz respeito à produção acadêmico-científica. Em outras palavras, os teóricos pós-coloniais defendem unânimes o que Mignolo denomina *desobediência epistêmica* (287-324), uma ruptura com o pensamento hegemônico, sem a qual a produção cultural da nação livre “permanecerá presa em jogos controlados pela teoria política e pela economia política eurocêntricas” (Mignolo 287).

O confronto com o eurocentrismo se dará a partir da consciência, por parte do indivíduo pós-colonial, acerca da importância de repensar sua identidade coletiva (o que poderíamos designar como “autodeterminação sócio-identitária”), tendo por base referências que não sejam forçadas — não todas elas, ao menos — pela epistemologia ocidental. Nesse sentido, é emblemático o trabalho de pesquisa de Edward Said, quando descreve o Orientalismo como “um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental, assim como o mesmo investimento multiplicou — na verdade, tornou verdadeiramente produtivas — as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura em geral” (34).

Ao concluir que o entendimento global acerca do Oriente é uma “invenção do Ocidente” (este, inclusive, é o subtítulo do seu livro), o teórico palestino induz a uma ressignificação identitária das nações pós-coloniais: ou seja, a necessidade de reapresentar-se ou até reinventar-se para os seus e para o mundo, a partir de referências nas histórias e memórias locais. Seguindo a mesma linha, o pesquisador anglo-ganês Kwame Anthony Appiah, no livro *Na casa do meu pai*, em seu ensaio de abertura, dedica-se a discutir “A invenção da África”, também — segundo o teórico — um constructo do Ocidente. E no mesmo “coro”, o semiólogo argentino Walter Mignolo, a repensar identidades na América Latina que dirá terem sido “alocadas por discursos imperiais”, afirma: “não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico” (289), em assertiva referência às forças



generalizações fundadoras das identidades indígena e negra no continente, necessariamente a partir do estranhamento do colonizador.

O repensar das identidades pós-coloniais resvala para o universo ficcional, ao ser o texto literário um poderoso símbolo histórico-cultural. O autor literário pós-colonial, portanto, será lido — em parte — pela sua credencial identitária, expressa pela distinção ético-estética<sup>6</sup> de sua obra, sendo ele um representante das vozes locais. Nesse âmbito, embora não se neguem as contribuições dos escritores latino-americanos e africanos para o cânone literário internacional, buscar-se-ão neles — a partir de uma consciência da pós-colonialidade — os traços de oralidade presentes na escrita, os neologismos e a neossintaxe popular, a temática autóctone, as referências simbólicas nas tradições tribais, enfim, sinais locais desafiadores da ordem epistemológica e linguística eurocêntrica.

A noção de uma “legitimidade representativa do autor” se torna ainda mais *complexa* (pensando o termo com Edgar Morin<sup>7</sup>), quando transborda da nacionalidade pós-colonial para os coletivos identitários,<sup>8</sup> na medida em que esses não se localizam em espaços de produção cultural nos limites geográficos previstos pela antropologia social. A ideia passa a ser explorada pela sociologia contemporânea, em especial quando é vocacionada a entender as representações artístico-culturais dos grupos sociais minoritários. A “voz do autor primário” torna-se, então, uma espécie de estandarte de luta contra o silenciamento impingido às minorias. Nesse contexto, surgem as teorias acerca das literaturas expressivas de cada movimento oprimido: os grupos em defesa das mulheres vão se fixar na “literatura feminina”; os movimentos antirracistas vão delimitar a “literatura negra”; e, mais recentemente, pesquisadores ligados aos grupos LGBT tentam circunscrever coletâneas de uma “literatura homoafetiva”. Todos eles, evidentemente, pensam o autor como um integrante do respectivo grupo minoritário. A grande discussão que se impõe a essas linhas de pesquisa — em uma espécie de uma encruzilhada

6 Tem-se por base, neste ponto, a ideia de “paradigma estético”, tão cara à obra de Félix Guattari.

7 O teórico define, no livro *O pensamento complexo*, a árdua tarefa de lidar com conceitos ligados a agrupamentos humanos, na medida em que “a totalidade é simultaneamente verdade e não verdade” (97).

8 É notória a proximidade e inter-relação, nos centros acadêmicos, entre as pesquisas dedicadas aos estudos pós-coloniais e aos estudos de gênero e de raça. Tal fato justifica a menção ao “transbordamento” na abordagem referida.

conceptual — é o “ser ou não ser” daquilo que a sociologia contemporânea denomina *lugar de fala* quando na análise do autor ficcional.

## O “lugar de fala” do autor ficcional

O termo *lugar de fala* tem sido amplamente utilizado pelos movimentos sociais como delimitação da experiência do sujeito da enunciação enquanto produtora de sentidos. O conceito foi recém descrito com muita propriedade pela filósofa contemporânea brasileira Djamila Ribeiro, no livro que tem como título o termo em questão, e há quem lhe atribua a autoria do conceito, embora não haja um consenso a esse respeito, considerando que as mídias digitais — importantes instrumentos de discussão sobre a defesa dos grupos sociais — tornaram ainda mais complicada a tarefa de identificar a origem de vocábulos e expressões. De toda forma, seja ou não seja uma denominação atribuída à pesquisadora, há precedentes teóricos que não podem ser desprezados em sua discussão conceptual proposta.

A expressão *lugar de fala* está matricialmente relacionada à teoria feminista da intelectual indiana Gayatri Spivak, referida com relevância no livro *Pode o subalterno falar?* Na obra, a teórica discute — dentre outros temas — a subalternidade feminina, sobretudo nos países do terceiro mundo, refletida no não-dizer da sua experiência, sempre enunciada por vozes masculinas do pensamento ocidental pós-colonial. A essas ideias, soma-se a contribuição da filósofa panamenha Linda Alcoff, em *The Problem of Speaking for Others* [O problema de falar pelos outros], quando reflete acerca da hierarquização social nos atos da “tomada de palavra”. Diz a teórica:

[C]ertas localizações privilegiadas são discursivamente perigosas. Em particular, a prática de certos indivíduos privilegiados de falar em nome de indivíduos menos privilegiados tem resultado (em muitos casos) em aumento ou reforço na opressão do grupo do qual se fala por. (Alcoff 7)

Acrescentem-se a esse corpo teórico as discussões propostas pela professora Avtar Brah, doutora em sociologia da Universidade de Birkbeck, a respeito da “teorização das diferenças” e das categorias sociais enquanto “sujeitos políticos” (Brah 332), no artigo científico “Diferença, diversidade, diferenciação”, publicado originalmente em 1996 no *Cartographies of Diaspora*:

*Contesting Identities*. A pesquisadora discute, em resumo, a inconsistência de termos definidores de *raça* e *gênero* para abarcar a diversidade das vozes e experiências afrodescendentes e femininas, respectivamente. Com esse pressuposto, adverte para o risco da substituição da autorreferência pela teorização por outrem, sendo o teórico um representante do centro hegemônico. A ideia de que a formação discursiva é um “lugar de poder” deriva, evidentemente, do pensamento bakhtiniano a respeito do caráter ideológico de todo discurso. Sendo a língua um instrumento de poder, o reconhecimento da voz é um ato de resistência.

Sobre todo esse manancial teórico se apoia o conceito de “lugar de fala”, que — conforme já o dissemos — tem, no Brasil, a filósofa Djamila Ribeiro como porta-voz eminente. Em seu livro *O que é lugar de fala?*, a autora questiona o “*locus social*” dos sujeitos marginalizados “numa matriz de dominação e opressão” (68) a partir das oportunidades que têm (ou não têm) de se pronunciarem enquanto sujeitos da experiência social. Essa demarcação sócio-espacial, alerta a autora, não refuta a adesão de indivíduos não-marginalizados aos movimentos sociais — de homens, na defesa dos direitos femininos; de brancos, na campanha antirracista; de heterossexuais, na legitimação das pautas LGBT —, mas é importante compreender que “por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pelas opressões que infligem a outros grupos” (Ribeiro 68).

No que tange à produção intelectual e cultural associada aos grupos sociais marginalizados, deve-se considerar — com apoio ainda no texto de Djamila Ribeiro — o silenciamento imposto por desmerecimento ou burocratização nos processos de produção e/ou divulgação. Nas palavras da pesquisadora:

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização

políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. (Ribeiro 63)

O “lugar de fala”, portanto, tem alcance não apenas em depoimentos e relatos, propriamente ditos, mas em toda criação discursiva, inclusive acadêmica e artística. Por esse viés é que se iniciam os debates que buscam a vinculação do conceito à produção cultural, em especial a literária. Uma vez conscientes do quanto o “falar pelo outro” pode ser em si um gesto opressor, muitos representantes dos movimentos sociais passam a requerer o “lugar de fala” como pré-requisito da produção cultural e acadêmica, quando esta diga respeito àquela. O conceito, então, assume a sua vocação política e sobre ele não haveria incômodo algum, não fosse a determinação dos pesquisadores com relação à precisão científica dos seus trabalhos. É a obstinação pela ciência — acima, inclusive, do desejo pela luta — que levanta dúvida acerca da validade desse fator para a análise literária.

Por detrás dessa “briga” científica, há uma ancoragem nos princípios estruturalistas — com os devidos descontos aos radicalismos já aqui discutidos — como atributos da criação literária. Neste ponto, deve-se evocar a contribuição de Michel Foucault em *O que é um autor* acerca da ideia de arte como representação e, por este viés, de um autor literário que é menos sujeito (em si) e mais função discursiva. Para o filósofo, tal função

[N]ão se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização, não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de oposições específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (56)

As posições-sujeito a que se refere o autor questionam a discussão acerca de um “lugar de fala” autoral, na medida em que se admite a multiplicidade subjetiva como recurso da enunciação. Pode-se fazer neste ponto, inclusive, uma conexão da ideia de Foucault com a emblemática noção bakhtiniana do plurivocalismo componente do discurso ficcional — em consequência, um recurso autoral. É como se, juntos, os teóricos propusessem um deslocamento do que seria a ideia de um “lugar de fala” autoral para aquilo que

preferimos chamar de as *falas do lugar em que escreve o autor*. A partir de um ponto de observação a ser ocupado pelo indivíduo da enunciação, há uma gama de “posições de fala”, os “vários eus” do conceito foucaultiano perpassados pelo sujeito que se predispõe ao discurso. Em primeiro lugar, a unidade subjetiva é uma ilusão, um constructo (necessário, muitas vezes, à causa política), levando-se em conta o entendimento pós-moderno sobre a fragmentação subjetiva.<sup>9</sup> Se a esse conceito for acrescida a noção de que a produção artística, mais do que outra atividade textual, revela o oculto na mente humana — o que Freud chamou de subconsciente —, será dedutível a multiplicidade subjetiva como um caráter da formulação das vozes literárias.

A aceitação da ideia de um múltiplo da autoria ficcional compromete uma suposta unidade subjetiva à qual se poderia atribuir, na literatura, um “lugar de fala” — se não para negá-la, ao menos para questionar sua validade científica. Ora, refletamos com base em situações específicas: afinal, a ficção representa a negritude na materialidade do texto ou na revelação da identidade de seu autor? Haverá “alma feminina” no texto escrito ou na certidão de quem escreve? Não se pensem as questões como provocações às causas minoritárias, todas elas fundamentais do ponto de vista político. Mas a quem interessar o estudo literário, em nome da ciência, não se deve furtar à luta de enfrentar o conflito dos conceitos.

Vejam alguns casos ilustrativos dessa tensão conceptual. Em 2016, uma situação ocorrida na Itália serviu para aquecer esse debate. A escritora *best seller* Elena Ferrante<sup>10</sup> — pseudônimo de um(a) autor(a) anônimo(a) — passou a ser investigada por jornalistas curiosos a respeito de sua verdadeira identidade e, em função da análise de transações financeiras da editora correspondentes à venda dos livros, suspeitou-se de que “ela” talvez fosse “ele”: o escritor Domenico Starnone. A suposta revelação (até hoje a pessoa por trás de Ferrante é um mistério) levou o público leitor a uma comoção negativa, na medida em que a escritora até então fora recebida como uma potente voz representativa da intimidade e das angústias femininas. O *frisson* só acalmou quando se levantou a hipótese de que, na verdade, Elena seria a esposa de Starnone, a tradutora Anita Raja, e não o próprio. Como ainda não há confirmação a respeito, a questão ainda gera discussões não apenas sobre a identidade da autora, mas sobre a sua “legitimidade enquanto mulher”.

9 Sobre isso, destaca-se o “descentramento do sujeito” na teoria de Stuart Hall.

10 Ver Pron.

Outro caso exemplar da discussão sobre o suposto “lugar de fala” na literatura foi descrito pelo escritor angolano Pepetela (pseudônimo de Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos). Em 2008, na livraria Travessa do Leblon, no Rio de Janeiro, em entrevista coletiva<sup>11</sup> para o lançamento do seu romance *Predadores*, o escritor revelou um fato curioso ocorrido nos meses anteriores ao evento. Ele havia sido contactado por um grupo de estudos de mulheres negras norte-americanas que revelavam seu encantamento com livro *Lueji*. O romance de Pepetela, lançado em 1989, narra em primeira pessoa a vida de duas mulheres: Lueji, uma jovem que se torna rainha do reino Lunda, depois da morte de Kondi, seu pai; e a jovem Lu, que, 400 anos depois, busca recriar a história de Lueji. No evento da Travessa, o escritor revelou que as tais leitoras-pesquisadoras manifestaram em carta o desejo por um contato pessoal com a (imaginada) “autora negra de Lueji”, relatando a percepção de uma negritude feminina na forma de narrar que lhes parecia tão íntima (o nome Pepetela terminado em “a” e a certidão africana do autor levaram-nas à equivocada suposição). O escritor descreve com humor a carta-resposta que enviou, na qual agradeceu muito o contato, relevando, contudo, que se tratava de um homem branco, o que foi suficiente para que as pesquisadoras nunca mais entrassem em contato.

Os casos supracitados, embora não tenham a pretensão da certificação científica, são reveladores do ponto de vista empírico. São situações em que a percepção de uma obra literária, na qual o autor se revela posteriormente como alguém que não corresponde ao sujeito da enunciação (em especial em termos de raça e gênero), é alterada em função de uma expectativa dos leitores quanto à identificação da autoria. Experiências como essas contribuem para a inferência de que talvez o que se poderia julgar como um “lugar de fala” ficcional esteja mais na ordem do desejo (do leitor) do que propriamente na escritura do texto. Em outras palavras, a hipótese de um “lugar de fala” do autor literário inviabiliza o distanciamento entre a obra literária e o seu criador, ainda que o mínimo necessário para que se dê o jogo de simulação da arte: o cachimbo de Magritte. No entanto, as “falas do lugar” impõem um limite inexorável às vinculações possíveis entre autor e obra. Evidentemente, admitindo-se a multiplicidade subjetiva do ficcionista (conforme mencionado acima), não se estará aceitando a livre

---

11 Fonte: notas pessoais durante o evento.

vinculação. Recorrendo de novo à teoria de Foucault, é imperioso afirmar que os “vários eus” ou as “várias posições-sujeito” que se podem manifestar na autoria estão circunscritos à vivência do sujeito-autor, porque os seus potenciais “eus” são constituídos na vida, não inerentes.

Neste ponto, apoiamo-nos nas ideias de Giorgio Agamben a respeito do sujeito-autor, em uma leitura crítica das teorias de Foucault e Barthes. Diz o teórico:

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. (63)

O autor, portanto, é um jogo de presença-ausência, pondo-se entre a condição inexpressa na obra (a deslocar-se para fora dela) e a posição de testemunha de sua irreduzível presença, sob forma de linguagem (e do agente da sua formulação). Tudo o que se expressa na composição da obra é resultado de sua existência e das suas conexões possíveis com a realidade que ajudou a constituir sua subjetividade (em seu caráter múltiplo).

### **As falas do lugar pós-colonial**

Se a multiplicidade é uma condição inerente a toda identidade, mais intenso será o caráter múltiplo da identidade pós-colonial, por razões justificadas pelos mais expressivos pensadores dos estudos culturais. O professor Silviano Santiago, no artigo “O entre-lugar do discurso latino americano” (11-28), publicado em 1978, disserta acerca do componente

fronteiriço do discurso latino-americano, expressão de identidades entre o “pré-” e o “pós-” colonial, entre o estrangeiro e o autóctone, entre o global e o local. Desenvolvendo esse conceito, Homi Bhabha, no célebre livro *O lugar da cultura*, publicado em 1994, afirma:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito — raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual — que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entrelugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (19-20)

Há, portanto, um entrecruzamento de posições identitárias formador das subjetividades em jogo na definição do que seja uma sociedade. O pluralismo das nações pós-coloniais, inerente ao processo de formação social nesses espaços nacionais, tensiona o trânsito das fronteiras identitárias, ampliando-as a ponto de se tornarem propriamente espaços de pertença, batizados por ambos os teóricos supracitados — ainda que por perspectivas diferentes — como *entrelugares*. Uma noção similar se encontra em Boaventura de Souza Santos, quando o teórico diz, no livro *Pela mão de Alice*: “Sabemos hoje [na pós-modernidade dos tempos pós-coloniais] que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (135).

O autor pós-colonial, dentro dessa perspectiva, é um sujeito constituído em um espaço de intensos trânsitos de identificação que, em função da juventude de suas sociedades, são mais evidentes e contrastantes do que se nota nas nações europeias, um tanto mais homogeneizadas pelo tempo. Embora haja também na Europa diferenças entre os componentes da nação (sobretudo com a recente chegada em massa dos imigrantes), existe ainda — ao menos imaginariamente — uma convergência em direção a um totem identitário no centro da praça. Os espaços pós-coloniais, ao contrário, sabem



de sua pluralidade e fazem dela o seu emblema. Nesses locais, as sociedades são comunidades “imaginadas”<sup>12</sup> em sua multirracialidade e pluralidade cultural. Por isso, a tela *Operários*, de Tarsila de Amaral, é tão simbólica para representar a brasilidade, na medida em que um rosto apenas não seria capaz de representar a identidade brasileira.

O pluralismo rácico-cultural do mundo pós-colonial compõe, em alguma medida, cada homem nele constituído. Este é o ponto defendido por Serge Gruzinski, em *O pensamento mestiço*. O indivíduo pós-colonial é formado no (e pelo) conceito de mestiçagem, o que torna sua autoimagem plural, como efeito da pluralidade nacional. E essa pluralidade componente da criação artístico-literária se converte em acentuado plurivocalismo, decorrência do multi-identitarismo que caracteriza o sujeito-autor. Neste ponto, propõe-se (aqui) o termo “falas do lugar” em concorrência ao pressuposto problematizado de um “lugar de fala” ficcional. Por este viés é que pretendemos enlaçar as literaturas latino-americanas e africanas, entendê-las por um caminho em que as representações socioeconômicas, raciais, genéricas e regionalistas se espriam nas subjetividades locais. Isso talvez explique o eco dos neologismos e da neossintaxe de Guimarães Rosa ou do realismo mágico de Gabriel García Márquez em todo o mundo pós-colonial, não com o exotismo da recepção europeia, mas com um sentido de identificação. As múltiplas vozes e possibilidades de entendimento da própria realidade pairam por sobre o ambiente pós-colonial, estão no ar que se respira e que inspira os seus criadores.

Disso fala muito bem Mia Couto, ficcionista moçambicano, em entrevista à repórter Mirella Nascimento. Integrante branco de uma nação maciçamente negra, o escritor africano é questionado sobre a presença predominante negra de personagens e narradores em sua obra. Em resposta, Mia Couto afirma:

[Q]uando eu escrevo uma história, os personagens que surgem são negros. Quando eu tenho que perceber que alguém não é negro, eu tenho que pensar e colocar isso como uma espécie de marca de extensão no texto. Mas a minha imaginação é toda construída nesse outro universo. (Couto §15)

---

12 As aspas apontam o termo referido por Benedict Anderson, em sua obra homônima, na qual o teórico afirma que há entre os membros de uma nação um ideário a respeito daquilo que se imagina como afinidade que os identifique.

Na sequência, interrogado sobre um suposto “lugar de fala” do negro na literatura moçambicana, responde: “a escrita se for interrogada desse ponto de vista de lugar de fala, ela morre. Eu só escrevo porque eu viajo para outros” (§19).

Em sua obra, Mia Couto de fato escreve primariamente sob a perspectiva negra — aliás, um efeito que se reproduz em quase todos os escritores africanos, independentemente da sua cor. Isso porque a negritude é um estado africano, um “ser/estar no mundo”. A cor branca, na África, ainda está simbolicamente associada aos colonizadores, cujo rastro ainda se percebe nas relações de poder de-fora-para-dentro, em função das recentes independências. Embora sejam receptivos à mestiçagem que hoje compõe as nações em África, os africanos carregam em si o emblema negro como a semente da diversidade racial no mundo, portanto assim se veem em um espelho geopolítico — condição bastante assimilável a um brasileiro ou um cubano, por exemplo (também, de certa forma, no leste da Colômbia), países cuja demografia tem predominância negra.

Outro escritor africano, de pele branca, cuja obra reproduz a experiência negro-africana de forma profunda é Luandino Vieira, um dos maiores autores vivos em África. Desde *Luuanda*, livro que o projetou para o mundo, o autor — por meio dos seus narradores — enuncia a condição negra, de modo a exhibir seus dramas e conflitos, a exploração do homem da terra, o sofrimento em ser subalternizado na própria casa, a rejeição estética em meio a uma realidade de privilégios brancos. Da mesma forma, vocifera os questionamentos mais recentes a respeito de uma fraternidade entre os negros e os brancos que integram Angola independente, sempre sob a perspectiva do negro, ícone da experiência africana. Por isso o romance *O livros dos rios*, o primeiro exemplar de uma trilogia ainda inacabada, inicia com a seguinte declaração do narrador-personagem Kapapa:

Conheci rios

Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo, lodosas torrentes de desumano sangue nas veias dos homens.

Minha alma escorre funda como a água desses rios.

Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas vezes. (15)

Os “rios demais” são as veias que compõem o sangue africano, um “caldo” que — percebe o personagem — também se nutre de alguns afluentes brancos incorporados à terra. Em fluxos de memória, Kapapa reviverá a sua relação paternal com três figuras influentes na sua história (parte da História africana): o avô pescador, símbolo da tradição ancestral; o pai assimilado, mas consciente da sua condição subalterna; e Lopo Gavinho, branco português que, embora representante dos colonizadores, tornou-se um mestre afetuoso e dedicado, também importante em sua formação identitária. O livro propõe um paradoxal caminho autorreflexivo: o sujeito negro-africano contemporâneo resgata as tradições autóctones e a consciência a respeito da imposição social contra toda forma de dominação, mas também se prepara para uma aproximação gradual com alguns vínculos europeus, de modo a desfazer o muro simbólico que divide os dois mundos, erguido para se vencer a guerra, mas incongruente mediante uma realidade de fluxos socioeconômicos e culturais.

Também a obra de Pepetela — o escritor angolano branco, referido neste artigo — é significativa para se pensar a enunciação negro-africana. Os seus narradores estão de tal forma imbuídos da “alma negra”, que dispensam a apresentação de sua condição racial. Ao contrário disso, os brancos que acessam a narrativa se destacam pela alteridade. Há na narração de Pepetela (algo comum entre os escritores africanos) uma inversão em relação às discussões sociológicas acerca do destaque à diferença negra. Um dos pontos centrais de argumentação do movimento negro é o quanto o indivíduo de pele preta é sempre racialmente apontado (“discriminado”, no duplo sentido): o “ator negro”, uma “negra linda” etc. De fato, a diferença apontada no discurso é excludente. Em Pepetela, o que se aponta é sempre o branco e, então, na ausência de apresentações, seus personagens são sempre pretos.

Esse efeito é evidenciado, por exemplo, no livro *O quase fim do mundo*, um romance futurista que narra a sobrevivência de alguns habitantes da África, em função de o continente ter sido esquecido num plano terrorista de acabar com o planeta. O romance é narrado no início por Simba Ukolo, médico africano que desperta em meio ao vazio da sua vizinhança. Essas são suas as primeiras impressões de um mundo acabado, mas não serão as únicas. Nas suas andanças (e no avançar das páginas do livro), passa a encontrar um a um outros sobreviventes: Geny, mulher de meia-idade (16); Kiari, um andarilho louco (26), Jude, uma menina tímida (31); um

pescador (55); Kiboro, um ladrão (62); e o menino Nkunda (103). Até então não há na narrativa qualquer referência à condição racial dos personagens apresentados, mas notar-se-ão negros no desenrolar da trama. Adiante, o personagem-narrador diz: “Neste momento, havia outro pólo de atração e bastante inesperado: um casal de brancos. Tive cá um destes choques! Senti necessidade de esfregar os olhos para me convencer de que era verdade” (107). Na forma como “Janet e Jan” são introduzidos na narrativa é que se confirma, por oposição, a condição étnico-racial dos demais integrantes do elenco de personagens. Na ontologia e epistemologia africana, o que se destaca (em diferença) é a condição branca.

### **Considerações finais**

A aproximação entre as pesquisas literárias e os Estudos Culturais permitiu o reconhecimento de um autor enganosamente sepultado, mas criou sobre ele expectativas por vezes incongruentes à sua condição artística. Há, portanto, nessa relação, um paradoxo vibrante que não deve ser ignorado: a obra literária pode ser encarada como o produto de um espaço sociocultural (e suas implicações políticas e econômicas), embora não se possa fixar a uma experiência individual, tendo em vista ser o sujeito-autor alguém dotado de uma multiplicidade subjetiva, tanto do ponto de vista psíquico, quanto social. Daí se depreende a substituição da procura por um “lugar de fala” ficcional pela admissibilidade de haver “falas do lugar” possíveis a um criador formado em determinados contextos, sobretudo quando se trata de espaços pós-coloniais, pluralizados pelos fluxos e tensões decorrentes de uma história de negociações socioculturais ainda em curso.

A questão, no entanto, se limita ao plano diegético das obras literárias — e, evidentemente, não se pode desprezar as realidades sócio-históricas, econômicas e político-culturais dentre as quais os objetos literários se inserem. Em outras palavras, o fato de se questionar a validade científica do “lugar de fala”, como atributo autoral na ficção, não impede (nem faz resistência a) o desenvolvimento de políticas de produção editorial com base em critérios identitários. Do ponto de vista sociológico, são válidas e importantes as políticas editoriais que incentivam a escrita de mulheres ou as coletâneas de autores negros, por exemplo, por ser necessária a afirmação de ações compensatórias ao fato de, durante muitos anos (e, em parte, até

hoje), as mulheres e os negros terem sido privados de ascenderem aos cânones literários.

Existem ainda, proporcionalmente, no mercado editorial, menos autores negros (Damasceno) do que brancos. Além disso, as mulheres (Pécora) escritoras são menos lidas do que homens. Pesquisas recentes comprovam o disparate:

Após analisar 258 romances publicados por três grandes editoras entre 1990 e 2004, o estudo *Literatura Brasileira Contemporânea — Um Território Contestado* (Editora Horizonte/UERJ) revelou que 93,9 % dos autores publicados eram brancos, 72 % do sexo masculino e 68 % residiam em São Paulo ou no Rio de Janeiro. (Damasceno §5)

O fenômeno aferido no mercado brasileiro de livros se reproduz mundo afora e pode ser comprovado no desproporcional prestígio que os escritores recebem da grande mídia. Em relação, por exemplo, às diferenças entre autores e autoras, observa-se no relatório anual norte-americano, conhecido como “VIDA Count”, o seguinte dado:

No “London Review of Books”, por exemplo, foram publicadas resenhas de 245 livros de autores masculinos e 72 de escritoras mulheres; no “New York Review of Books” foram 307 contra 80; na revista “The New Yorker”, 436 contra 136; na “Paris Review”, uma rara exceção: por um livro, as mulheres foram maioria. (Pécora §11)

Há, portanto, a urgência por uma política compensatória quanto à participação de mulheres e negros no mercado de produção editorial, como extensão da luta pela presença feminina e negra em todos os segmentos sociais. A grande questão é que isso não se deve confundir com a expectativa de uma projeção identitária ficcional, nem tanto pela impossibilidade de se pensar o depoimento da experiência pessoal pela via ficcional, mas definitivamente pela precariedade de aferição científica a respeito desse critério de avaliação da obra literária. Os autores seguem livres e multifacetados, produzindo uma arte que reproduz a incontinência de um sujeito criador em si mesmo, porque afinal — parafraseando Mia Couto — escrever é viajar para outros.

## Referências

- Agamben, Giorgio. “O autor como gesto”. *Profanações*. Traduzido por Selvino J. Assmann, São Paulo, Boitempo, 2007.
- Alcoff, Linda. “The Problem of Speaking for Others”. *Cultural Critique*, n. 20, 1991, pp. 5-32. Web. 05 de novembro de 2019.
- Amaral, Tarsila do. *Operários*. Pintura a óleo, Palácio Boa Vista, São Paulo, 1933.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Traduzido por Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- Appiah, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Traduzido por Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- Barthes, Roland. “A Morte do Autor”. *O Rumor da Língua*. Traduzido por Mario Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Traduzido por Aurora Fornoni Bernadini et al., São Paulo, Editora UNESP, 1990.
- Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Traduzido por Myriam Ávila et al., Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- Brah, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, n. 26, 2006, pp. 329-376. Web. 05 de novembro de 2019.
- Couto, Mia e Mirella Nascimento. “Questionar lugar de fala ‘mata’ literatura, diz Mia Couto”. *VOL*. 24 de maio de 2018. Web. 03 de maio de 2020.
- Damasceno, Victoria. “Escritores negros buscam espaço em mercado dominado por brancos”. *Carta Capital*, 03 dezembro de 2017. Web. 14 de maio de 2020.
- Fairclough, Norman. *Discurso e mudança social*. Traduzido por Izabel Magalhães, Brasília, Editora UNB, 2001.
- Foucault, Michel. *O que é um autor*. Traduzido por Antônio Fernando Cascais, Eduardo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1992.
- Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Traduzido por Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- Genette, Gerard. *Discurso da narrativa*. Traduzido por Fernando Cabral Martins, Lisboa, Veja, 1971.

- Gruzinski, Serge. *O pensamento mestiço*. Traduzido por Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Guattari, Félix. *As três ecologias*. Traduzido por Maria Cristina F. Bittencourt, São Paulo, Editora Papirus, 1990.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- Lajolo, Marisa. "O texto não é pretexto". *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 8. ed. Organizado por Regina Zilberman, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.
- Lukács, György. *A teoria do romance*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Editora 34 Ltda., 2007.
- Mignolo, Walter. "Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política". Traduzido por Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, 2008, pp. 287-324.
- Morin, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 3.ed. Traduzido por Eliane Lisboa, Porto Alegre, Sulina, 2007.
- Pécora, Luísa. "Mulheres têm menos espaço na literatura, mas leem mais e dominam prêmios". *Último Segundo*. 26 de maio de 2014. Web. 14 de maio de 2020.
- Pepetela. *Lueji, O nascimento de um império*. São Paulo, Leya, 2015.
- . *Predadores*. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2008.
- . *O quase fim do mundo*. Lisboa, Dom Quixote, 2008.
- Pron, Patricio. "Somos todos Elena Ferrante". *El País*. 21 novembro de 2015. Web. 02 fevereiro de 2020.
- Ribeiro, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, Letramento, 2017.
- Said, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Traduzido por Rosaura Eichenberg, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino americano". *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Santos, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez, 2010.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28a ed. Traduzido por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, São Paulo, Cultrix, 2012.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Traduzido por Sandra Tegina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

Vieira, Else. “Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem”. *Literatura e estudos culturais*. Organizado por Maria Antonieta Pereira e Eliana Lourenço de Reis, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2000.

Vieira, Luandino. *Luuanda: Estórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

———. *O livro dos rios*. Luanda, Editorial Nzila, 2006.

### **Sobre el autor**

Doctor en Letras, con énfasis en Estudios Culturales, de la Universidade Federal Fluminense (UFF), donde también obtuvo la maestría en Literatura Portuguesa y Literatura Africana en Portugués. Es profesor y coordinador de proyectos en el Curso de Perfeccionamiento del Lenguaje PALAVRA MÁGICA, donde desarrolla desde 1998 actividades pedagógicas orientadas al desarrollo de la producción escrita y habilitación de la lectura. Es autor de los libros *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira* (2012, publicado por EDUFF, seleccionado en un aviso público) y la novela *Testamento—O livro de Ninguém* (2016), de Ed. Chiado (Lisboa). Su tesis doctoral *A geração da distopia: Representações da angolanidade na ficção contemporânea* fue contemplada por FAPERJ (APQ3-2014) para su publicación. En 2019, fue aprobado en el concurso de la Universidad Estatal de Río de Janeiro (UERJ) para profesor asistente de Literatura Portuguesa y Literatura Africana en Portugués.



## O autor como autoridade: anonimato e mutações na ordem dos livros

Marco Antônio Sousa Alves

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

marcofilosofia@ufmg.br

Este artigo tem por objeto de investigação a produção do autor como autoridade nos séculos XIV e XV, a partir das propostas de Foucault sobre a emergência da autoria moderna. Com base nos estudos de Roger Chartier, pretendemos retomar o projeto de uma genealogia do autor literário por meio de um recuo à cultura manuscrita do final da Idade Média e de uma ênfase na questão da materialidade discursiva. Abordaremos as transformações ocorridas na forma-livro e nas práticas medievais, amplamente marcadas pelo anonimato, em direção a novas formas propriamente modernas de criação, circulação, ordenação, apropriação e recepção dos discursos, centradas na função-autor.

*Palavras-chave:* anonimato; autoria; autoridade; Chartier; forma-livro; função-autor.

Cómo citar este artículo (MLA): Sousa Alves, Marco Antônio. “O autor como autoridade: anonimato e mutações na ordem dos livros”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 185-208.

Artículo original. Recibido: 27/05/20; aceptado: 04/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **El autor como autoridad: anonimato y cambios en el orden de los libros**

Este artículo investiga la producción del autor como una autoridad en los siglos XIV y XV basados en las propuestas de Foucault sobre el surgimiento de la autoría moderna. Con base en los estudios de Roger Chartier, retomamos el proyecto de una genealogía del autor literario a través de un retorno a la cultura manuscrita de la Baja Edad Media con énfasis en la materialidad discursiva. Nos ocuparemos de las transformaciones que ocurrieron en la forma-libro y en las prácticas medievales. Estando estas últimas en gran medida marcadas por el anonimato, seguiremos sus transformaciones hacia nuevas formas de creación, circulación, ordenación, apropiación y recepción de los discursos, centradas en la función-autor.

*Palabras clave:* anonimato; autoría; autoridad; Chartier; forma-libro; función-autor.

### **The Author as Authority: Anonymity and Changes in the Order of Books**

Starting from Foucault's proposals on the emergence of modern authorship, this article investigates the production of the author as an authority in the 14th and 15th centuries. Based on Roger Chartier, we intend to resume the project of a genealogy of the literary author through a return to the manuscript culture of the late Middle Ages making emphasis on discursive materiality. We will deal with the transformations that took place in the book form and in medieval practices, widely marked by anonymity towards new modern forms of creation, circulation, ordering, appropriation, and reception of discourse, centered on author function.

*Keywords:* anonymity; authorship; authority; Chartier; book form; author function.

## Introdução

A FIGURA DO AUTOR É OBJETO de intenso questionamento no seio da crítica e da teoria literária. Uma importante contribuição para essa questão foi dada por Michel Foucault na famosa conferência proferida em 1969 com o título “O que é um autor?” [“Qu’est-ce qu’un auteur?”]. O filósofo francês sustentou que a autoria tem lugar apenas em certas configurações discursivas de determinadas épocas e culturas. A literatura moderna, em sua expressão canônica ocidental, por exemplo, poderia ser considerada um universo discursivo desse tipo. Assim, “a função-autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, “Qu’est-ce” 826).<sup>1</sup>

Tornar-se autor ou assumir essa posição nem sempre é possível. Mesmo os textos que hoje chamamos de *literários* foram no passado colocados em circulação e valorizados sem qualquer associação ao nome de um autor (Foucault, “Qu’est-ce” 827). A figura autoral, portanto, emerge quando o discurso passa a ser organizado e controlado de determinada maneira, especificando o sujeito de certa forma. Além disso, ser autor ou funcionar como autor não é algo fixo e bem delimitado. Os infundáveis domínios e as constantes mudanças nas práticas de produção, inscrição, circulação e apropriação discursivas fazem com que a posição-autor esteja em constante mutação.

O processo de emergência da figura moderna de autor é algo extremamente complexo e envolve diferentes domínios e temporalidades. Podemos dizer que o autor aparece no século XVIII como proprietário, detentor de direitos patrimoniais e morais sobre sua obra. Antes disso, ao longo dos séculos XVI e XVII, o autor desponta como um possível transgressor, um indivíduo potencialmente herético ou sedicioso que precisava ser identificado e controlado, inserido em um sistema regulatório punitivista baseado na censura prévia e nos monopólios corporativos. E desde os séculos XIV e XV, antes mesmo da introdução da impressão na Europa, vemos o autor

1 Todas as citações dos textos consultados em outros idiomas são traduções do autor. No original: “La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société”.

emergir como uma autoridade no seio de uma nova cultura, marcada por significativas mudanças nas práticas literárias e na materialidade discursiva. Podemos então afirmar que, desde o final do medievo, observamos uma tendência a conferir autoridade ao livro (*codex*) organizado em função de um autor. Em linhas gerais, a autoria, quando vista do ponto de vista das práticas discursivas, está ligada a formas de autoridade: ela ordena e confere valor ao que é dito ou escrito, destacando um fragmento de discurso (“a obra”) do falatório do dia a dia.

Neste artigo, nosso olhar será direcionado para esse último acontecimento, qual seja, a emergência do autor como autoridade. Nosso foco será a figura do autor literário. Partimos aqui de uma tese sustentada pelo historiador Roger Chartier, de que a trajetória do autor nos primórdios da modernidade pode ser pensada como a progressiva atribuição aos textos em língua vulgar de um princípio de designação e de seleção que caracterizou, por muito tempo, apenas obras associadas a uma *auctoritas* antiga, que constituía um *corpus* incansavelmente citado, glosado e comentado (*L'ordre des livres* 66). Esse processo, contudo, não deve ser pensado como uma simples transferência, mas sim como uma radical refundação da relação de autoridade e do estatuto do autor.

Chartier retoma criticamente o projeto foucaultiano de uma genealogia do autor literário, indicando a necessidade de uma revisão e de uma ampliação da análise (“Table ronde” 581). Ele propõe que voltemos nosso olhar não apenas para a “ordem do discurso”, mas também para a “ordem dos livros”. Em suma, a aposta de Chartier é que uma nova forma do livro está ligada à emergência de novas posições-sujeito, de modo que a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma mudança no nível da materialidade. Somente o estudo da história do livro e das práticas editoriais permitiria ver como alterações no formato contribuíram para conferir uma nova visibilidade e valorização da figura do autor, que teria assumido, por sua vez, novos papéis e uma crescente importância e autoridade. Para levar adiante essa investigação, Chartier propõe também um recuo temporal da análise, para a Baixa Idade Média, ainda no seio da cultura manuscrita (“Qu'est-ce” 22-23). Em sua leitura, diferentes elementos convergiram para a construção bibliográfica, editorial e crítica do autor como autoridade, em um processo que encontra suas raízes ao menos desde o século XIV.

Seguindo as sugestões de Roger Chartier, pretendemos neste artigo analisar como a construção da autoria moderna está ligada a certas transformações ocorridas na forma-livro e na cultura escrita. Nesse sentido, primeiro trataremos da nova ordem dos livros emergente nos séculos XIV e XV, com destaque para o aparecimento dos livros unitários. Segundo, nosso foco será direcionado para as mudanças nas práticas literárias no que diz respeito ao anonimato, ressaltando também os novos procedimentos bibliográficos, as classificações e os catálogos centrados cada vez mais na figura do autor.

### **A nova ordem dos livros**

Propomos iniciar nossa análise com base em alguns estudos em história do livro e sociologia dos textos. O campo de estudo de história do livro foi aberto na década de 1950 por Lucien Febvre e Henri-Jean Martin com a publicação de *L'Apparition du livre*. Esse estudo, assentado em tratamentos quantitativos de grandes séries e na atenção conferida à sociologia dos leitores, traça o caminho de uma história cultural e social, incluindo aspectos político-econômicos e práticas culturais, de recepção, circulação e apropriação dos textos. Já a sociologia dos textos ou bibliografia histórica (*historical bibliography*) tem sua origem associada ao trabalho de D. F. McKenzie, que tinha por objetivo reconstruir a historicidade do processo de construção do sentido. Enquanto a bibliografia tradicional se limitava a comparar os manuscritos com as versões impressas, tomando um texto por autêntico, ou seja, por uma “obra original”, segundo teria desejado o autor, a bibliografia proposta por McKenzie abandona a ideia de estabelecer uma “verdade do texto” baseada na intenção do autor, procurando, pelo contrário, considerar suas versões sucessivas e o modo como suas novas formas levaram a novos usos e significações (29).

A forma-livro, ou seja, o livro em cadernos ou códice (*codex*), tem, sem dúvida, uma longa história. A generalização do *codex* em substituição ao rolo (*volumen*) em papiro é um fenômeno dos séculos III e IV e está intimamente ligado à cultura cristã (Cassagnes-Brouquet 49). Dentre os manuscritos mais antigos em *codex* que se tem conhecimento, temos, por exemplo, *A cidade de Deus* de Agostinho e o *Codex Vaticanus*, que traz o texto grego da *Bíblia*, ambos do século IV (Barbier 37-38).

É interessante observar como a cultura escrita manuscrita antiga ou medieval não concedia ao indivíduo que escrevia um papel determinante na organização dos escritos. Embora existissem livros unitários, de um único autor, eles eram a exceção, reservada a alguns clássicos da Antiguidade ou a poucos grandes pensadores cristãos. A regra geral de produção e circulação textual era marcada pela miscelânea, pela composição manuscrita determinada pelo interesse do leitor/copista, que tinha ampla liberdade para misturar, interpolar, comentar e alterar todo o texto, sem que nenhum “respeito aos autores” fosse devido. É essa cultura, marcada pela criação anônima, coletiva e aberta, que faz do livro um tecido instável de citações diversas, que passa por importantes transformações nos séculos XIV e XV.

A constatação que serve de base para as análises da materialidade discursiva é a de que não existe um discurso pairando fora de uma estrutura material específica, seja ela oral, manuscrita em rolos, impressa em livros ou digitalizada e exibida na tela de um computador ou de um *smartphone*. Chartier sustenta que é um equívoco a crença em uma obra que transcenda a todas as suas encarnações materiais, posto que nenhum texto existe fora das materialidades que o dão a ler ou ouvir. Cada forma de organização possui uma estrutura própria, que desempenha um papel importante na produção do sentido. Como dizia McKenzie, as formas materiais delimitam as compreensões desejadas ou possíveis: “as formas afetam o sentido” (*forms effect meaning*) (15). É inútil, portanto, tentar distinguir a “substância essencial da obra” (*essentials*), que permanece em qualquer materialidade, das “variações acidentais do texto” (*accidentals*), consideradas irrelevantes para sua significação (Chartier, *Inscriver e apagar* 13). Não existe, em suma, um “texto primeiro ou puro” (*ideal copy text*), que se situa antes ou além de suas múltiplas materialidades (Chartier, *Inscriver e apagar* 98).

O termo “ordem dos livros” (*l'ordre des livres*), cunhado por Chartier, visa apontar justamente para a importância desse elemento, complementando, de forma indissociável, aquilo que Foucault chamou de “ordem do discurso” (*l'ordre du discours*) (Chartier, *Culture écrite* 15; “Qu'est-ce” 23). Em parte, é preciso admitir que Foucault já havia percebido a importância da materialidade discursiva, chegando a dedicar alguns textos e uma parte de *A arqueologia do saber* ao tema. Em suma, Foucault já sustentava que a literatura estava ligada ao objeto-livro e à biblioteca, o que aponta para o fato de uma materialidade específica tornar perceptível a obra e o autor

(*L'archéologie* 131-138; “Le langage à l’infini” 282-289; “Le langage de l’espace” 439-440; “Littérature et langage” 102).

Apesar disso, Chartier considera que é preciso ir além e aprofundar essa dimensão. Nesse sentido, a “ordem dos livros” designa as operações múltiplas que tornam possível uma determinada “ordenação” (*mise en ordre*) do mundo do escrito: o inventário de títulos, a classificação das obras, a atribuição dos textos, entre outros elementos. Além disso, a ordem dos livros designa a disciplina que o texto pretende impor ao leitor. A forma-livro comanda, em razão de sua materialidade mesma, a possível apropriação dos discursos, ainda que ao leitor caiba sempre certa liberdade ou possibilidade de inventar e transgredir o que está imposto. Todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura, que pode ser inscrita em seus dispositivos ou mesmo explicitamente afirmada, como vemos, muitas vezes, nos prefácios das obras modernas. Ler um rolo, por exemplo, é bem diferente de ler um livro ou um *e-book*, em termos de identificação da obra e de práticas intelectuais possíveis.

E é preciso reconhecer que a história do livro está imbricada com a história das práticas de leitura. Ler, aliás, é algo extremamente complexo e variável. Como ressalta o historiador norte-americano Robert Darnton, “a história da leitura pode ser tão complexa quanto a história do pensamento”<sup>2</sup> (216-217). Tradicionalmente, na Antiguidade e no Medievo, a leitura era oral e pública. No foro privado, prevalecia a leitura intensiva, laboriosa, comunal e respeitosa de poucos textos, o que convidava a uma relação distinta com o que era lido, envolvendo certas práticas de memorização, apropriação e anotações. Os livros manuscritos medievais, por exemplo, são em geral obras raras, de luxo, em pergaminho fino e com iluminuras douradas extraordinariamente bem trabalhadas, guardadas com cuidado e tomadas no mesmo nível das pratarias ou porcelanas preciosas.

A partir do século XIII, a leitura silenciosa difundiu-se no mundo universitário e, no século XIV, essa prática se alastrou para as aristocracias laicas (Chartier, “Do livro à leitura” 82). O modelo monástico é substituído aos poucos pelo escolástico, que fez do livro um instrumento diário de trabalho intelectual. O livro no seio das Universidades é já um objeto diferente por completo, expressão de outra civilização, o que fica visível nos novos formatos.

2 Na versão francesa consultada: “l’histoire de la lecture peut être aussi complexe que l’histoire de la pensée”.

Passa-se do *in folio* para formatos menores e mais facilmente manuseáveis. Vemos também uma nova caligrafia, preferencialmente o gótico minúsculo, de redação mais rápida. Os ornamentos perdem espaço e as miniaturas passam a ser produzidas em série. Ao invés de bens de luxo, os livros se tornam instrumentos, objetos pré-industriais e comerciais (Le Goff 95-97).

Salta aos olhos a diferença entre um livro medieval, com suas iluminuras luxuosas e grandes formatos, e os livros renascentistas dos novos humanistas dos séculos xiv e xv. As mudanças na forma são ilustrativas de algumas importantes transformações em curso no seio da cultura escrita. O caractere romano, e posteriormente o itálico, por exemplo, encarna bem o novo “espírito humanista”. Seu uso começa com os italianos que desejavam conferir aos textos antigos uma apresentação material mais próxima do “original”, como vemos em Petrarca. A escrita gótica medieval passa então a ser vista como uma traição ao espírito clássico (Febvre e Martin 116; Barbier 106).

Esse uso ilustra materialmente uma diferença em termos de recepção e valorização na cultura renascentista, que tendia ainda a conceder apenas aos Antigos a condição de verdadeiros *Auctores*. A partir do século xv e xvi, muitos textos em língua vulgar, até então escritos em gótico, passam a utilizar o romano ou itálico, o que parece ilustrar, mais uma vez, esse processo de transferência da *auctoritas* dos antigos para os “novos autores” (Febvre e Martin 120-121). Nesse sentido, é interessante observar que os papeleiros/livreiros renascentistas (*cartolai*) retiravam padrões de moedas ou medalhas da Antiguidade para conferir aos ornamentos dos livros um ar clássico, sendo também frequente a presença de desenhos classicizantes.

Na modernidade, a leitura já possui uma nova significação, passando a ser eminentemente extensiva, especializada, em geral em silêncio e solitária, capaz de lidar com as complexas relações estabelecidas na página do manuscrito entre o discurso e suas interpretações, referências, comentários e índices (Chartier, “As revoluções da leitura” 23-24). A isso, a impressão acrescentou o acesso a um grande número de livros. A prática tradicional de ler e reler, memorizar e recitar, foi substituída por uma leitura rápida e ávida. Essa mudança marca uma dessacralização da palavra escrita e uma nova relação com o discurso, com a emergência de uma função-autor propriamente moderna (Réach-Ngô 333-334).

A manifestação mais imediata e material de atribuição de um discurso a um autor reside na identidade entre uma unidade textual, a obra, e uma



unidade codiológica, o livro. Segundo Chartier, isso estava longe de ser a regra nas produções em língua vulgar até o século XIV (*L'ordre des livres* 63). Não havia, de certa maneira, uma materialidade que tornasse o exercício da função-autor perceptível ou mesmo possível. Se havia alguma função exercida, por exemplo, nos livros de miscelâneas, tratava-se da função-leitor ou da função-copista (Chartier, “Qu'est-ce” 22).

Os livros manuscritos renascentistas de lugares-comuns poéticos, por exemplo, eram compostos de poemas de diversas fontes, sem atribuição de autoria, em geral passíveis de serem complementados ou alterados pelos próprios leitores. Nomes próprios por vezes apareciam, mas com outras funções: indicar o compilador, copista ou interpolador, nomear aquele a quem determinado poema se dirigia, entre outras funções. Ou seja, a indicação dos nomes não tinha o objetivo de se referir às fontes ou à autoria dos textos, mas a diferentes finalidades no seio de outras estratégias de escrita e leitura. Com certeza, um leitor daquela época tinha uma postura muito diferente diante desses textos, sem buscar o autor por trás deles (Thomas 401-402). Compôr, no seio dessa cultura escrita, significava, sobretudo, juntar textos diversos, produzir algo por meio de um novo arranjo. Mais do que um autor em sentido moderno, temos um compositor de textos, que se apresenta comumente como um leitor e comentador que flana por diversos escritos (Knight 3-11).

Algo dessa ordem ocorre no *libro-zibaldone*, que era a forma dominante do livro manuscrito renascentista italiano: em letra cursiva, sem ornamentos, copiados pelos próprios leitores, sem ordem aparente e misturando textos de naturezas muito diversas, em prosa e em verso, de devoção ou técnicos. Nessa prática, a ausência do exercício da função-autor moderna fica evidente. Em seu lugar, outras figuras assumem uma posição central, como o produtor ou destinatário. A constituição de coleções ocorria geralmente sem nenhuma atribuição individual das obras, como, por exemplo, nas *sententiae*, nos provérbios, nos *exempla*, nas fábulas e nas novelas. São como álbuns abertos, uma coleção de extratos em forma de antologia, que tem no anonimato uma de suas características (Chartier, *L'ordre des livres* 63-4).

É apenas aos poucos, em determinados domínios e contextos, que os livros unitários ganham mais espaço, fazendo com que alguns indivíduos que escreviam, ainda no seio da cultura manuscrita dos séculos XIV e XV, passassem a gozar da mesma dignidade codiológica antes concedida apenas

às antigas *auctoritates*. Cada vez mais se estabelece uma unidade entre o objeto-livro e a obra, no sentido de um conjunto de textos produzidos por uma mesma pessoa. Apesar das oscilações presentes nesse movimento, o crescimento em importância do autor como princípio organizador na cultura escrita do final da Idade Média é indiscutível, dando início a um processo que, em pouco tempo, dará origem à publicação das “obras completas” (*opera omnia*) e ao culto à forma original. Resumindo, cito Chartier:

A partir desse momento, uma forte unidade estabelece-se entre a materialidade do livro e a singularidade da obra, que aponta para uma mesma identidade, a do autor. Creio que há um enraizamento profundo do autor nessa revolução da concepção e da prática do livro nos dois últimos séculos do manuscrito. Temos aqui uma matriz, um suporte para que a função-autor seja perceptível, manejável e mobilizável enquanto princípio de percepção, de identificação e de atribuição das obras.<sup>3</sup> (“Qu’est-ce” 22)

Uma maneira de verificar essa transformação é através da análise das capas ou das páginas de título dos livros. A página de título tipicamente moderna, apresentando o “estado civil” da obra, com o nome do autor, do editor, o título e a data, torna-se comum somente a partir do século XVI, quando outro elemento também aparece: o frontispício, com ilustrações e, frequentemente, o retrato do autor. Na cultura manuscrita medieval, ao invés de uma página de título, o mais comum era a simples indicação de que “aqui começa” (*incipit*). Nos primeiros livros impressos também não havia uma página de título ou de rosto e, como era comum na cultura manuscrita, o texto começava normalmente após uma breve fórmula que apresentava o assunto da obra e, por vezes, o nome de seu autor, que geralmente vinha apenas ao final, no colofão, junto com outras informações. Ou seja, no século XV, embora o nome do autor já passasse a ser muitas vezes indicado, isso não significa que tivesse grande visibilidade e importância (Febvre e Martin 122; Barbier 199-200).

---

3 No original: “À partir de ce moment-là, une unité forte s’établit entre la matérialité du livre et la singularité de l’œuvre rapporté à une même identité, celle de l’auteur. Je crois qu’il y a un enracinement profond de l’auteur dans cette révolution de la conception et de la pratique du livre dans les deux derniers siècles du manuscrit. Il y a là comme une matrice, un support, pour que soit perceptible, maniable, mobilisable, la fonction auteur en tant que principe de perception, d’identification et d’assignation des œuvres”.

As transformações na percepção da função-autor encontram nas expressões imagéticas, em particular nos retratos, uma clara manifestação. Cada vez mais o indivíduo que escreve deixa de ser representado como um mero escrevente possuído por uma espécie de inspiração sobrenatural, no seio de uma estratégia de fundo mítico ou religioso para se conferir autoridade ao texto. Encontramos, a partir do século XIV, principalmente os seguintes padrões de representação do autor: como professor ou pregador, diante de seus alunos ou ouvintes, como leitor e escrevente, ou como protegido de algum grande homem, oferecendo seu livro ajoelhado ao seu protetor. Algumas importantes figuras dos séculos XIV e XV, como Dante, Petrarca, Boccaccio, Cristina de Pisano ou Jean Froissart, são com frequência representadas em miniaturas, no interior dos manuscritos, dotadas de atributos que até então eram reservados apenas aos *auctores* clássicos (Chartier, *A aventura do livro* 31-32).

## O anonimato nas práticas literárias

Nesta segunda parte do artigo, pretendemos realizar um pequeno excursus pela experiência medieval de escrita e criação intelectual para melhor compreender as transformações que marcaram os séculos XIV e XV. Nossa intenção, nas observações a seguir, consiste em tentar apresentar um quadro geral, eliminando alguns equívocos e apontando para certas experiências.

Em primeiro lugar, não devemos ver o medievo como uma época longa e indiferenciada. A Baixa Idade Média, por exemplo, apresenta uma cultura escrita ampla e sofisticada, muito diversa do velho feudalismo. Essas complexas mudanças fazem com que o advento da modernidade deva ser também pensado de forma múltipla e gradual. O mesmo vale, no interior desse processo, para a emergência do autor moderno.

É importante, assim, ter em mente que as posições-sujeito medievais não eram homogêneas ou monolíticas (Zumthor 130; Bombart 123). Pelo contrário, elas são abundantes em tipos, graus, propriedades e aspectos, ao relacionar diferentes sistemas de classificação, variáveis no tempo e em função de práticas diversas, como, por exemplo, a esfera universitária, o comentário bíblico, aristotélico e jurídico ou o domínio literário, que será nosso foco aqui. Apesar dessa complexidade, é preciso abandonar a ideia de que a noção de “autor” na Idade Média era mais vaga que hoje. Ao contrário,

tínhamos noções bastante precisas, com diferentes tarefas, funções próprias e denominações específicas.

Também é preciso eliminar a confusão entre anonimato e falta de originalidade, como se apenas na modernidade o indivíduo original e a criatividade humana tivessem tido condições de aflorar e romper com as amarras da tradição e com as fórmulas retóricas (Chartier, “Table ronde” 569-87). Os historiadores julgaram, por muito tempo, a criação medieval, envolvendo os fenômenos recorrentes da glosa, da continuidade, dos empréstimos e do anonimato, segundo critérios modernos anacrônicos e reducionistas. Assim, os escritores medievais eram vistos como “menores”, denunciados como plagiários ou falsários, estigmatizados como populares e sem originalidade. Buscava-se, ainda, a todo custo, encontrar os “verdadeiros autores”, os criadores originais que estariam escondidos em algum lugar no meio da confusão medieval. A contragosto, historiadores viam-se, muitas vezes, obrigados a atribuir determinada “obra” a uma escola ou ateliê, como se alguma informação importante tivesse escapado e ainda restasse por ser encontrada: a descoberta do autor. O anonimato era, em suma, um problema a ser resolvido, algo embaraçoso para os novos estudos. Em linhas gerais, os olhos modernos tenderam a ver nas “trevas medievais” um período no qual o homem não conseguiu desenvolver adequadamente sua individualidade e força criativa.

Essa “atitude moderna” obstruiu, em grande medida, a análise das criações medievais e obscureceu sua recepção, sem que se atentasse para as condições históricas de sua elaboração. É preciso reconsiderar os julgamentos modernos, rever os conceitos empregados, como a autoria, e jogar uma nova luz sobre práticas que foram normalmente negligenciadas ou desvalorizadas. Curiosamente, essa percepção de que o medievo era caracterizado por uma cultura escrita distinta fica ainda mais nítida hoje em dia, quando a cultura impressa moderna passa por uma significativa reformulação. A internet e o meio digital fazem renascer práticas que marcaram, de certa forma, a ordem medieval, como o anonimato, a fragmentação e as colagens e apropriações, em um novo contexto, em outra escala, como novos instrumentos e com significados e funções muito distintos.

Para compreender a natureza distinta das práticas literárias medievais, vejamos o caso do plágio. O empréstimo característico da cultura escrita medieval deve ser visto como herança assumida. O fenômeno medieval

da reescrita, que foi pejorativamente tomado como plágio, aproxima-se da técnica alusiva antiga dos poetas latinos, como vemos na *Eneida* de Virgílio ou nas *Metamorfoses* de Horácio, que consistia em reproduzir, alterando ligeiramente e sem qualquer citação, os versos ou fragmentos de obras de alguém que se admirava (Mora 223). O recurso constante às autoridades clássicas e cristãs, além da lógica da proteção eclesiástica ou nobre, não deve ser visto como uma submissão medrosa e oportunista, mas sim como uma cultura diferente, com um sistema distinto de criação e atribuição de autoridade. A “obra” medieval, percebida como uma criação em geral contínua, coletiva, aberta e anônima, faz intervir outras entidades. Ao invés do autor, temos como fonte o ateliê, a escola, o *scriptorium* ou a *chancellerie*, responsáveis por realizações como enciclopédias, florilégios, coleções, ciclos romanescos e todo tipo de montagens e colagens.

Um elemento comumente acentuado quando se fala na cultura manuscrita medieval é a instabilidade textual. Na reprodução oral ou manuscrita, há, simultaneamente, concorrência e continuidade entre a produção (criação), a transmissão (cópia, recitação ou canto) e o consumo (leitura ou audição). De acordo com o linguista e medievalista suíço Paul Zumthor, é possível considerar que, no limite, na cultura manuscrita, todo exemplar é uma versão, toda edição uma variação e toda reprodução uma produção (91-92). Diante dessa instabilidade quanto à origem, o trabalho anônimo da reprodução tende a prevalecer culturalmente sobre o evento que poderia ser a criação, onde poderia se situar a autoria. Em razão disso, é comum se associar o advento do autor moderno à “invenção” de Gutenberg da prensa tipográfica. A impressão, de fato, tende a reduzir as variantes textuais, estabilizando o texto e favorecendo, assim, a constituição de um produto padrão, uma obra fixada. Apesar disso, é preciso reconhecer que, ainda no seio da cultura manuscrita do final da Idade Média, já encontramos uma clara preocupação com a estabilização textual e o desenvolvimento de diferentes dispositivos voltados para esse fim.

Uma prática que ilustra bem a instabilidade textual medieval é a escrita continuada, segundo a “técnica do empilhamento” (*technique de l'emboîtement*). Um texto literário medieval é geralmente um simples episódio imerso em uma grande narrativa, uma estória anônima que forma um ciclo, com frequência identificado pelo nome do herói principal, como *Tristão e Isolda*, *Lancelot* e *Perceval*, ou pelo fio condutor da intriga, como *A busca do*

*Cálice Sagrado*. As narrativas não possuem um início determinado nem um verdadeiro fim, de modo que os limites da narrativa não correspondem aos contornos de uma “obra”. E também não temos propriamente um “autor”, mas antes um “continuador”.

Como nos mostra Roger Dragonetti, em *La vie de la lettre au Moyen Âge*, livro dedicado ao estudo do ciclo de estórias do Santo Graal, podemos encontrar nessa massa textual vários continuadores, geralmente anônimos, em meio a alguns nomes identificáveis, como Chrétien de Troyes, Wauchier, Manessier, Gebert de Montreuil, Robert de Boron e Wolfram d’Eschenbach. Eles partem de versões diferentes e dão origem a um complexo emaranhado de narrativas. Ao invés de obras, seria mais adequado dizer que temos diversos “conjuntos textuais” (*ensembles textuels*). Em suma, prevalece, nos ciclos medievais, a “autarquia da Narrativa” (*l'autarcie du Récit*): para além das assinaturas múltiplas e incertas, é o romance que tece ele mesmo sua trama nunca acabada de aventuras, para além dos autores/transmissores/continuadores (Dragonetti 29-30). Mais do que o senhor ou o pai de uma criação, o narrador das estórias está a serviço do herói e de suas aventuras, de modo que as estórias, de certa forma, aparentam transcender aos seus “autores” (Leclerc 212-222).

Outro exemplo nesse sentido é *Le roman de la rose*, uma das narrativas alegóricas mais célebres da França medieval, que teria sido iniciada por Guillaume de Lorris e finalizada por Jean de Meung por volta de 1270, mais de quarenta anos depois. Sobre a vida desses indivíduos, praticamente nada sabemos (Pomel 106). Já *Lancelot*, romance “sem autor conhecido”, escrito entre 1220 e 1225, faz parte do mesmo ciclo de estórias do Graal, do rei Artur, de Perceval e de Merlin. A própria constituição desse romance como uma “obra” é fruto de muito esforço das edições críticas modernas, na tentativa de se conferir alguma unidade estilística e temática entre os diversos manuscritos e fragmentos que chegaram até nós (Micha 9-27).

Nessa prática de escrita, nenhum continuador da estória reivindica qualquer originalidade propriamente dita. Ao invés de uma associação direta entre autor e obra, é como se a criação estivesse sempre aquém ou além do criador. Como se a estória preexistisse à obra, fosse maior que ela, e como se o autor fosse, assim, uma simples testemunha de uma parte ou fragmento do todo. Assim, ao invés de uma obra autoral, temos uma unidade complexa, em especial movente, mas facilmente reconhecível, que

constitui a coletividade das versões, a síntese de sucessivas colaborações. A “obra”, assim concebida, é por definição dinâmica: ela cresce, transforma-se e declina (Zumthor 93-94). Essa característica é visível na ausência de título em grande parte das “obras” medievais, tendo sido os títulos que hoje conhecemos em geral atribuídos posteriormente, pelos editores modernos.

Um caso que ilustra bem isso envolve aquele que é considerado o maior escritor medieval francês: Chrétien de Troyes ou Crestiens de Troies. Não dispomos de nenhuma informação biográfica a seu respeito, mas se acredita que sua produção se situa entre 1160 e 1190, sendo a ele atribuídas “obras” como *Érec et Énide* (1170), *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (1174) e *Perceval ou le Conte du Graal* (1181-1190). Logo de início, é importante observar que nenhuma linha escrita pela mão de Chrétien chegou até nós. Ao invés de uma origem autográfica, temos uma tradição manuscrita de cópias, quase totalmente anônimas, o que formou um conjunto de manuscritos que pertencem a épocas e lugares diferentes e foram agrupadas em torno de um nome. Mais do que um indivíduo, esse nome serve para se referir a uma tradição narrativa, no seio da qual os indivíduos escreventes tendem a desaparecer no trabalho indiferenciado, misturado e disparate dos copistas, todos mais ou menos “autores”.

Ao se mostrar nominalmente no interior das estórias narradas, Chrétien não se apresenta como um autor, segundo a retórica moderna da criação, mas sim como um “fazedor” (*faiseör*) de textos, alguém que realiza alguns “remanejamentos” (*remaniements*) a partir daquilo que lhe foi legado (Dragonetti 50-51). De maneira geral, suas narrativas não têm um início claro e nem um final. Ele diz apenas que leu ou escutou falar, sem propriamente “inventar” nada, como vemos na seguinte advertência ao final de *Ivain, o cavaleiro do Leão*: “Chrétien termina aqui o romance *Cavaleiro do Leão*, pois ele mais nada escutou contar. Não se quer acrescentar mentiras. Sobre isso, mais nada direi” (Troies 280). Essa advertência deixa entrever que a pura invenção era malvista nesse contexto cultural, assimilada à mentira, à negação da Tradição.

É interessante perceber que, quando dois indivíduos narravam uma mesma estória, a crítica, que por vezes um fazia ao outro, não era de plágio ou de apropriação da criação de outrem, mas sim de desrespeito à tradição. De acordo com o sociólogo da cultura francês Gérard Leclerc, ao invés do plágio, era o apócrifo, ou o desvio em relação à tradição, que era tomado

como uma prática condenável (115). Enquanto o plágio é uma inflação de enunciadores visando a autoria, o apócrifo é uma inflação dos enunciados em uma massa institucionalmente restrita e estável de *auctoritates*. Se no plágio temos uma reivindicação ilegítima de autoria e de autoridade, no apócrifo temos uma desindividualização ilegítima do texto, na tentativa de inseri-lo em uma respeitosa tradição anônima. No primeiro caso, temos um mero copista que se apresenta como o verdadeiro autor. No segundo caso, temos um “autor” que se passa por mero copista. Em suma, o apócrifo é uma prática enunciativa comum a uma cultura centrada na tradição, como a medieval, na qual os falsários, ao invés de colocarem seus nomes nos discursos alheios, procuram apagar seus nomes e alargar o campo enunciativo da tradição indevidamente, ou seja, sem ter autoridade para tal. O que está em jogo são dois regimes de enunciação ou culturas do escrito distintas, com suas formas de atribuição de autoridade e seus respectivos desvios.

Foi assim que, por exemplo, por volta de 1210, Wolfram von Eschenbach agiu ao acusar Chrétien de Troyes de ter transmitido uma versão apócrifa, falsa e inautêntica da história dos filhos de Perceval. Em sua defesa, Wolfram ressaltou o respeito à tradição, dizendo estar baseado em uma versão manuscrita abandonada, em árabe, encontrada em Toledo, afirmando também nada ter inventado ou acrescentado à verdadeira história (Eschenbach 89). Esse debate deixa claro que, embora os nomes dos indivíduos que narram as histórias sejam mencionados (Chrétien de Troyes ou Wolfram von Eschenbach), eles não reivindicam qualquer originalidade ou criatividade, o que era inclusive visto como mentira. Em suma, não se trata aqui de uma afirmação autoral em sentido moderno, mas sim do exercício de outras funções, como testemunha ou transmissor da tradição. Podemos, sem dúvida, dizer que já havia a assinatura de um “autor”, mas desde que tomemos o sentido dessa “autoria” de forma bem diferente daquilo que ela virá a significar na modernidade (Leclerc 214; Zumthor 88-9).

Para entender como se deu a transição do anonimato medieval para a autoria moderna, é de grande importância olhar para as formas de classificação e ordenação dos discursos. A instabilidade textual e as diferentes práticas de produção intelectual encontram nelas uma clara repercussão. A atribuição de um autor a uma massa discursiva específica permite agrupar, juntar certos escritos, delimitar e distinguir alguns textos de outros, conformando aquilo que chamamos de uma “obra”, de modo a fazer a autoria exercer uma



função classificatória, que envolve seleção, delimitação e exclusão. O nome do autor funciona, a partir da modernidade, como um mecanismo que permite unificar um feixe de discursos, conferindo-lhes um lugar e uma forma de existência. É nesse sentido que Foucault afirma que o autor funciona como um procedimento de rarefação que visa dominar a inquietante proliferação dos discursos (*L'ordre du discours* 31).

Embora nomes de autores sejam atribuídos a textos desde há muito tempo, é preciso analisar qual a função exercida por eles. Nem sempre a mera presença de um nome ou de uma assinatura em um texto possui o mesmo significado. A criação autoral moderna implica, em suma, uma forma de enunciação historicamente situada e que não se confunde com outras enunciações ordinárias. A assinatura do autor funciona, portanto, como uma espécie de conversor (*shifter*), algo que, quando inserido, muda a posição e o estatuto da enunciação. Em certo sentido, todo indivíduo é “autor” de suas falas e todo escritor é o “autor” de seus textos. Mas, em sentido próprio, a cultura moderna reserva um estatuto próprio ao autor. O nome do autor moderno, na capa de um livro, implica a assinatura de uma obra (uma massa textual específica) e não simplesmente a assunção de um ato ou de uma palavra (uma marca que identifica um feito), como a assinatura de uma carta, que confere autenticidade, ou de um contrato, que implica em assumir responsabilidades jurídicas específicas. A assinatura da obra ou o “selo ou marca autoral” (*le sceau de l'auteur*), é algo característico da cultura escrita moderna (Leclerc 37-8). E, nesse sentido, a literatura moderna, em grande medida, é uma coleção de *opera omnia*, muito distante do *corpus* medieval de textos incircunscritos e anônimos.

A obra autoral é dotada de um estatuto mais nobre, distinto da fala ordinária, algo que merece ser preservado em bibliotecas e respeitado em sua integridade. A autoria confere um valor ao texto, que varia em função da natureza ou do suporte. Mas, de maneira geral, a identificação autoral confere um ar de nobreza ao texto, um estatuto mais digno de confiança e de respeito, que exige, por exemplo, uma leitura mais detida e um trabalho hermenêutico específico. Em suma, o autor funciona como um mecanismo de enobrecimento do discurso, atribuindo certo valor e impondo uma forma de recepção. Podemos chamar essa característica do funcionamento moderno da autoria de *função nobilitante*, que se insere no seio de uma função mais geral de classificação do discurso a partir da referência ao nome do autor.

A associação de um nome de um indivíduo a um texto funciona como a atribuição de uma autoria quando ela desempenha determinadas funções, como a classificatória. Na cultura manuscrita medieval, nomes de autores por vezes apareciam, sobretudo no interior da narrativa ou no colofão ao final, mas a elaboração de catálogos e bibliografias, relacionando autores e obras, era algo demasiado raro. De maneira geral, apenas a partir do século XIV começam a aparecer listas de “obras” contemporâneas com os “autores” identificados (Febvre e Martin 368; Hobbins 25).

Embora a elaboração de listas e de catálogos biobibliográficos seja algo muito antigo, associado à cultura do escrito desde a construção das coleções dos faraós ou das Bibliotecas de Alexandria e de Pérgamo, a função e a importância conferida ao nome do autor sofreram grandes transformações (Jacob, “Ler para escrever” 51). Por exemplo, Ateneu de Náucratis escreveu no século II o *Banquete dos sábios* (*Deipnosophistas*), no qual identificou os escritos pela origem geográfica, pelo gênero literário, pelo campo do saber e pelo pertencimento a uma escola filosófica (eventualmente indicando seu mestre), estabelecendo o paradigma da literatura erudita e compilatória da época imperial (Jacob, “La construction de l’auteur” 130-134). Esses casos antigos, contudo, não devem ser vistos como antecedentes das “mesmas” práticas de classificação e ordenação bibliográficas tipicamente modernas. Ainda que o nome do “autor” apareça e que não reste dúvida de como os Antigos reverenciavam os grandes mestres, fundadores de escolas de pensamento ou de tradições literárias, é preciso deixar claro que essa presença do nome não tem a mesma função que vemos na indexação autoral típica da bibliografia moderna.

Com certeza, o critério bibliográfico autoral não é algo absolutamente novo, que só veio a existir na modernidade. O que é novo, contudo, é a importância que esse critério passará a ter e a maneira como ele será articulado com os demais critérios, como o cronológico, temático, geográfico ou material. O que antes era, na maior parte das vezes, apenas mais um dado, em geral, menos importante que a organização temática, torna-se algo central nas práticas modernas, cuja ausência chega a provocar certo embaraço e a estabelecer um grande obstáculo para o estudo crítico, científico ou filosófico.

Essa ênfase moderna fica visível na bibliografia moderna e em seus critérios sistemáticos de ordenação do impresso, que conferem um lugar central ao autor (Estivals 75). Os fichários modernos, diferentemente das

ordenações antigas ou medievais (*bibliotheca, index, inventarium, repertorium* ou *catalogus*), não refletem de maneira idiossincrática o gosto ou as práticas de determinado intelectual ou bibliotecário (Eisenstein 81). Por exemplo, a *Bibliotheca universalis*, de Conrad Gesner, publicada em Zurich em 1545, faz um recenseamento da produção intelectual até então, incluindo cerca de doze mil títulos e mais de três mil autores classificados. Nela, o nome do autor aparece como um operador de indexação (no início o prenome, e geralmente classificados por categorias) (Barbier 127). Na França, temos a *Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, de 1584, e *La bibliothèque d'Antoine Verdier*, de 1585, que são catálogos em língua vulgar, organizados pelos primeiros nomes dos autores, listados em ordem alfabética (Chartier, *L'ordre des livres* 50-51). Cerca de um século depois, em 1674, um erudito alemão chamado Vincentius Placcius levou adiante em Hamburgo um projeto intitulado *De scriptis et scriptoribus anonymis et pseudonymis syntagma*, que ilustra bem a nova imposição do critério autoral de ordenação: trata-se de uma obra bibliográfica que pretende “desvelar” o nome dos autores de obras publicadas anonimamente ou sob pseudônimo.

Com a constituição desse novo saber bibliográfico, pretensamente objetivo, os critérios que organizavam a cultura escrita passaram a ser controlados “cientificamente”. E nossas práticas intelectuais, em grande medida, passaram a refletir essa nova ordenação, reproduzindo suas noções e fazendo, por exemplo, com que a função-autor moderna passasse a ser exercida de maneira quase hegemônica. Mais do que catálogos organizados em função do nome do autor, as bibliotecas passam a realizar, sobretudo no século XVIII, uma verdadeira pesquisa do estado civil das obras, levantando uma série de informações sobre a pessoa do autor e sua vida: datas biográficas, nacionalidade, língua, títulos, profissão, vínculos institucionais, entre outros dados (Bermann 196).

## Considerações finais

Sem dúvida não é correto afirmar que a relação entre autoria e autoridade é algo apenas moderno. A própria proximidade etimológica entre esses vocábulos, presente em vários idiomas (autoria/autoridade, *auctor/auctoritas*, *authorship/authority*, *auctorialité/autorité*), indica uma raiz histórica mais profunda. O escrevente medieval, por exemplo, responsável pela cópia

manuscrita de textos em geral sagrados ou antigos, também gozava de alguma autoridade. Mas, ao contrário dos novos autores modernos, tratava-se de uma autoridade apenas veicular, como um tradutor, uma espécie de *medium* das *auctoritates* (Ross 232-233). A autoridade dos grandes espíritos do passado era, na cultura medieval, tomada como a própria expressão da verdade: *ipse dixit, ergo vero* (Minnis 10). O que vemos a partir do final da Idade Média é uma nova articulação que confere uma inédita autoridade ao autor.

Neste artigo, procuramos analisar esse processo seguindo a via aberta por Roger Chartier, explorando as transformações na forma-livro e nas práticas literárias ainda na cultura manuscrita europeia dos séculos XIV e XV. Nosso foco se dirigiu em especial para o domínio da literatura, com destaque, primeiro, para os novos livros unitários de escritores renascentistas com inspiração classicizante e, em seguida, para o processo de transição das práticas literárias medievais, amplamente marcadas pelo anonimato, em direção às formas propriamente modernas de criação, circulação, ordenação, classificação, apropriação e recepção dos discursos, centradas na função-autor.

Entender a emergência do autor moderno como uma autoridade com traços próprios é um desafio que ganha um novo sentido atualmente, marcados por uma intensa transformação na cultura escrita, nos suportes físicos e na organização e circulação textual. Mudanças dessa natureza são frequentemente acompanhadas por um sentimento de temor, pelo medo da perda, do esquecimento e do caos. Talvez o ponto central dessa apreensão seja a questão da autoridade. Sem dúvida, a desordem discursiva e a perda dos critérios estabelecidos de autoridade possuem uma dimensão assustadora. A internet, de certa forma, suscita o medo de vermos nossas palavras soltas ao vento, sem origem reconhecível, perdendo-se em um ambiente aleatório no qual nossos critérios de diferenciação, valorização e atribuição de autoridade não mais funcionam, assim como se mostram inaplicáveis nossos mecanismos de controle, de apropriação civil e de uso comercial. Ou seja, o discurso parece perder seu valor, seja como bem cultural ou saber produzido com alguma garantia, seja como bem econômico. Nesse sentido, ao refletir sobre a emergência do autor como autoridade, este artigo não nasce de um desejo vazio de erudição, mas sim de uma inquietação contemporânea. Pretendemos realizar aqui um estudo de natureza genealógica, uma “história do presente” como disse Foucault, ou seja, uma história do

passado nos termos do presente, a partir das questões urgentes de nosso tempo (*Surveiller et punir* 39-40).

## Referências

- Barbier, Frédéric. *Histoire du livre*. 2.<sup>a</sup> ed., Paris, Armand Colin, 2006.
- Bermann, Françoise. “De la vedette à l’autorité”. *L’auteur: Actes du Colloque Cerisy-la-Salle*. Editado por Gabrielle Chamarat e Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 191-197.
- Bombart, Mathilde. “Le Sujet de l’écriture entre imitation et amour-propre: portrait de l’auteur en Narcisse”. *Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible?* Editado por Nicole Jacques-Lefèvre e Frédéric Regard, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 107-124.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie. *La passion du livre au Moyen-Age*. Rennes, Éd. Ouest-France, 2003.
- Chartier, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Traduzido por Reginaldo de Moraes, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.
- . “As revoluções da leitura no ocidente”. *Leitura, história e história da leitura*. Editado por Márcia Abreu, Campinas, Mercado de Letras, 1999, pp. 19-31.
- . *Culture écrite et société: l’ordre des livres (XIV<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Albin Michel, 1996.
- . “Do livro à leitura”. *Práticas da leitura*. Traduzido por Cristiane Nascimento, São Paulo, Estação Liberdade, 1996, pp. 77-106.
- . *Inscrição e apagamento: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Traduzido por Luzmara Curcino Ferreira, São Paulo, Editora UNESP, 2007.
- . *L’ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence, alinea, 1992.
- . “Qu’est-ce qu’un auteur? Révision d’une généalogie”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. 94, n. 4, 2000, pp. 1-37.
- . “Table ronde conclusive”. *Auctor & Auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale*. Editado por Michel Zimmermann, Paris, École des Chartes, 2001, pp. 569-587.
- Darnton, Robert. *Gens de lettres, gens du livre*. Traduzido por Marie-Alyx Revellat, Paris, Otilie Jacob, 1992.
- Dragonetti, Roger. *La vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*. Paris, Éd. du Seuil, 1980.

- Eschenbach, Wolfram von. *Parzival*. Traduzido por Ilse Brugger e Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1947.
- Eisenstein, Elizabeth. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*. Traduzido por Osvaldo Biato, São Paulo, Ática, 1998.
- Estivals, Robert. *La bibliologie*. Paris, PUF, 1987.
- Febvre, Lucien, e Henri-Jean Martin. *L'apparition du livre*. Paris, Albin Michel, 1958.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.
- . “Le langage à l’infini”. *Dits et Écrits*. Vol. 1. Paris, Gallimard, 2001, pp. 278-289.
- . “Le langage de l’espace”. *Dits et Écrits*. Vol. 1. Paris, Gallimard, 2001, pp. 435-440.
- . “Littérature et langage”. *La grande étrangère: à propos de littérature*. Paris, Ehes, 2013, pp. 71-144.
- . *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris, Gallimard, 1971.
- . “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Dits et Écrits*. Vol. 1. Paris, Gallimard, 2001, pp. 817-849.
- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.
- Hobbins, Daniel. *Authorship and Publicity Before Print: Jean Gerson and the Transformation of Late Medieval Learning*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- Jacob, Christian. “La construction de l’auteur dans le savoir bibliographique antique: à propos des Deipnosophistes d’Athénée”. *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Editado por Claude Calame e Roger Chartier, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, pp. 127-158.
- . “Ler para escrever: navegações alexandrinas”. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3a ed. Editado por Marc Baratin e Christian Jacob, e traduzido por Marcela Mortara, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, pp. 45-73.
- Knight, Jeffrey Todd. *Bound to Read: Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Le Goff, Jacques. *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris, Éd. du Seuil, 1957.
- Leclerc, Gérard. *Le sceau de l'œuvre*. Paris, Éd. du Seuil, 1998.
- Mckenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Micha, Alexandre. “Introduction”. *Lancelot: roman du XIIIe siècle, tome 1 (1220-1225)*. Traduzido por Alexandre Micha, Paris, Union Générale d’Éditions, 1983, pp. 9-27.

- Minnis, Alastair J. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. London, Scolar Press, 1984.
- Mora, Francine. “Remploi et sens du jeu dans quelques textes médio-latins et français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”. *Auctor & Auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale*. Editado por Michel Zimmermann, Paris, École des Chartes, 2001, pp. 219-230.
- Pomel, Fabienne. “La fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun: le double jeu de la consécration et de l’esquive”. *Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible?* Editado por Nicole Jacques-Lefèvre e Frédéric Regard, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 89-106.
- Réach-Ngô, Anne. “Instances et stratégies éditoriales à la Renaissance: de la fabrique du livre à la fabrique de l’auteur”. *La fabrication de l’auteur*. Editado por Marie-Pier Luneau e Josée Vincent, Québec, Nota bene, 2010, pp. 333-362.
- Ross, Marlon B. “Authority and Authenticity: Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England”. *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in the Law and Literature*. Editado por Peter Jaszi e Martha Woodmansee, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 231-257.
- Thomas, Max W. “Reading and Writing the Renaissance Commonplace Book: a Question of Authorship?” *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in the Law and Literature*. Editor por Peter Jaszi e Martha Woodmansee, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 401-415.
- Troies, Crestien von. *Li romans dou chevalier au lyon*. 3.<sup>a</sup> ed. Editado por Wilhelm Ludwig Holland, Berlim, Mayer & Müller, 1902. Web. 20 de março de 2020.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. 2.<sup>a</sup> ed. Paris, Éd du Seuil, 2000.

### **Sobre o autor**

Profesor adjunto de Filosofía del Derecho de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Miembro titular del Programa de Posgrado en Derecho (PPGD / UFMG). Doctor en Filosofía por la UFMG en 2014, con prácticas de investigación en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS / París). Fue investigador postdoctoral (PNPD / CAPES) en el Programa de Posgrado en Filosofía de la UFMG de 2014 a 2017.



## Naturaleza y sociedad en Horacio

Jorge S. Mainero

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

jsmainero@uba.ar; sacerdosmusarum@gmail.com

El propósito de este artículo es estudiar dos vertientes de la poesía de Horacio. Él pasó de profesar un ideal ético individualista, proclive al retiro apacible en el seno de una naturaleza sujeta a ritmos periódicos (*beatus ille*, *Epod.* 2), a la convicción de que le estaba reservado celebrar la gloria romana como sacerdote de las musas (*Carm.* 3, 1), en las seis primeras odas del libro tercero. Las Odas Cívicas son consistentes con el plan de Augusto, nombrado y representado en *Carm.* 3, 3. En el artículo se analiza este poema considerando el mito como un sistema simbólico apto para representaciones colectivas, en cuyo empleo se reconoce un principio estructural, dada la organización del material lírico-narrativo. Se adoptó, además, la hipótesis de las tres funciones indoeuropeas elaborada por Dumézil, con el fin de leer estos poemas como intento de construcción de una ética para los romanos contemporáneos del poeta.

*Palabras clave:* Dumézil; epicureísmo; funciones del mito; historia romana; Horacio.

Cómo citar este artículo (MLA): Mainero, Jorge S. "Naturaleza y sociedad en Horacio". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 209-235.

Artículo original. Recibido: 06/04/20; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### Nature and Society in Horace

The purpose of this article is to study two aspects of Horace's poetry. He went from professing an individualistic ethical ideal, prone to peaceful retreat (*beatus ille*, *Epod.* 2) in the middle of a nature subject to periodic rhythms, to the conviction that it was reserved to him to celebrate the Roman glory as a priest of the muses (*Carm.* 3, 1), in the first six odes of the third book. The Civic Odes are consistent with the plan of Augustus, named and represented in *Carm.* 3, 3. This poem is analyzed considering the myth as a symbolic system suitable for collective representations, where a structural principle is recognized given the organization of the lyrical-narrative material. This supposes the instrumental adoption of the theoretical framework of three Indo-European functions elaborated by Dumézil, seeking to read these poems as an attempt to construct an ethic for the poet's contemporary Romans.

*Keywords:* Dumézil; epicureanism; functions of myth; Roman history; Horace.

### Natureza e sociedade em Horace

O objetivo deste artigo é o estudo de dois aspectos da poesia de Horácio. Ele passou de professar um ideal ético individualista, propenso a um retiro pacífico no seio de uma natureza sujeita a ritmos periódicos (*beatus ille*, *Epod.* 2), à convicção de que lhe estava reservado celebrar a glória romana como sacerdote das musas (*Carm.* 3, 1), nas primeiras seis odes do terceiro livro. As Odes Cívicas são coerentes com o plano de Augusto, nomeadas e representadas em *Carm.* 3, 3. No artigo, este poema é analisado considerando o mito como um sistema simbólico adequado às representações coletivas, em cuja utilização é reconhecido um princípio estrutural, dada a organização do material lírico-narrativo. Isto implica a adoção instrumental do quadro teórico de três funções indo-europeias elaboradas por Dumézil, em busca de ler esses poemas como uma tentativa de construir uma ética para os romanos contemporâneos do poeta.

*Palavras-chave:* Dumézil; epicureísmo; funções do mito; história romana; Horace.

## Introducción: un poeta bifronte

LA FIGURA DE HORACIO (65-8 a. C.), tal vez el lírico más depurado que la Roma clásica haya conocido, tiende hoy a manifestarse ante ciertos críticos como un paradigma práctico de vida. Según Pierre Grimal, “su epicureísmo lo preservaba de toda ambición política, y se adivina que su principal preocupación era conducir bien su vida” (34). Que la influencia epicúrea existió lo demuestra, entre varias pruebas textuales, una carta de Horacio a Tibulo, en la que burlonamente él mismo se declara “cerdo de la pira de Epicuro” (*Epist.* 1, 4, 16).<sup>1</sup> También debe citarse un verso del libro 1 de las *Epístolas*: “Y no vivió mal quien, entre el nacer y el morir, pasó inadvertido (1, 17, 10).”<sup>2</sup>

Se trata de una paráfrasis epistolar del lema que Epicuro había legado a sus discípulos, *látthe bióosas* (λάθε βιώσας), “vive ocultamente”. “Feliz quien no fue advertido”, supone el precepto epicúreo, que sin duda responde a un ideal ético individualista, proclive a rechazar la moral heroica de la competencia y el triunfo vigentes en la épica. En una de las *Sátiras* (1, 2, 120-22), Horacio citaba a Filodemo de Gádara, filósofo epicúreo de origen sirio, que había vivido en Atenas y recaló luego en la Campania, cerca de Nápoles.<sup>3</sup> Horacio se inscribe de esta forma en una tradición de moderada misantropía, que llega hasta el Siglo de Oro español.<sup>4</sup>

En otros poemas, sin embargo, el poeta matiza este individualismo agreste, afín a algunas tendencias epicúreas, para celebrar como poeta civil la vasta gloria de la urbe, Roma, en las seis primeras odas del libro tercero (*Carm.* 3, 1-6).<sup>5</sup> Son

1 Todas las traducciones son propias. En el original: “Epicuri de grege porcum”. Las citas de las odas de Horacio provienen de la edición de Klingner, salvo indicación en contrario. Las de los epodos remiten a la de Villeneuve.

2 En el original: “Nec vixit male qui natus moriensque fefellit”. Sobre Filodemo en Horacio, véase Obbink, 233-ss.

3 Horacio publicó, además de las afamadas *Odas*, dos libros de *Sátiras* y dos de *Epístolas*. Junto con los *Epodos*, diecisiete poemas cortos de base yámbica, las *Sátiras* son la obra inicial, una meditación satírico-moral, que se ha de volver meditación lírica en el edificio sonoro de las *Odas*.

4 La célebre oda de Luis de León “Vida retirada” comienza: “Qué descansada vida / la del que huye el mundanal rüido / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido” (León 9).

5 Tres de sus cuatro libros de *Odas*, o *Carmina*, fueron publicados hacia el 23 a. C., mientras que el cuarto vio la luz una década después.

las que conforman el grupo de las Odas Cívicas, concordantes con el plan de Augusto. Dueño el *Princeps*, a partir de la victoria de *Actium*, en el 31 a. C., del destino de Roma, el poeta no deja de exaltar las virtudes patrias, con una perspectiva a veces cercana al estoicismo, y ensalza el poder imperial. De modo que pueden distinguirse dos vertientes en la lírica horaciana: la primera remite a la inspiración de lo individual, perceptible en los poemas referidos al ciclo de la naturaleza, las estaciones, los frutos de la tierra y el paso del tiempo, que a menudo se cierran con un consejo epicúreo a un destinatario eventual; la segunda manifiesta, en cambio, la inspiración del colectivo social, de la comunidad romana en marcha, dispuesta a dejar su sello en la historia.

Dentro de la vertiente marcada por el auge de la *naturaleza*,<sup>6</sup> usualmente la estructura de los poemas incluye en sucesión un cuadro natural, dentro del paisaje italiano; un detalle dentro del cuadro; un comentario o consejo generalizador, que sale del paisaje y se aplica a la vida humana. Por otra parte, en la vertiente determinada por su referencia a la *sociedad*, la estructura remite con frecuencia a un episodio de la historia romana, a una evocación de un personaje histórico, o bien del líder secular, cuyo sentido eventualmente se completa mediante el recurso al mito, citado por Horacio para ilustrar su pensamiento.

## El ritmo de las estaciones en la lírica horaciana

La idea de un ciclo natural es dominante en varias de las odas, especialmente en los primeros libros. La experiencia humana se religa con las estaciones del tiempo cósmico, y la lírica refleja esta dependencia. Existe una correspondencia, mitológicamente atestiguada en varias culturas, entre el microcosmos humano y los ritmos cíclicos del universo, el macrocosmos. Así pues, el simbolismo del momento del año, las cuatro estaciones, suele aplicarse en Horacio a coloraciones interiores de la vida. Pondremos en práctica, en lo sucesivo,

6 Se toma el sustantivo español en sentido ajustado al étimo latino *natura*, deverbativo de *nascor*, siguiendo aquí los sememas 1, 2 y 4 definidos en el *Oxford Latin Dictionary* (OLD):

“Natura-ae [NASCOR + -URA]”:

1. Las condiciones del nacimiento, determinantes de las características físicas, el carácter, etc.
2. Naturaleza (como el poder que determina las propiedades físicas de animales, plantas y otros productos naturales).
4. Naturaleza como el poder que gobierna el universo físico y dirige todos los procesos naturales (Glare 1158-1159).

un relevamiento textual de varias odas: 1, 4 (Primavera); 1, 9 (Invierno); 3, 13 (Verano); 3, 18 (Otoño). Se incluye, asimismo, como alusión a esta última estación, un pasaje del *Epodo* 2. Finalmente, hallaremos una referencia de síntesis a todas las estaciones en la oda séptima del cuarto libro (4, 7).

El movimiento general de las dos primeras odas citadas, temporalmente referidas a la primavera y el invierno, nos lleva de la naturaleza al hombre, y de lo concreto de las descripciones panorámicas a abstracciones como el amor o la muerte. Así, en los dísticos (un arquiloqueo mayor y un senario yámbico<sup>7</sup>) de la cuarta oda del libro primero dice:

Se desvanece el crudo invierno con la grata vuelta de la primavera  
y el Favonio,  
y las máquinas<sup>8</sup> arrastran las quillas secas,  
y ni el ganado goza ya en los establos ni el labrador [goza] del fuego,  
ni blanquean los prados con nieves canas.  
Ya la citerea Venus conduce las danzas, mientras sube la luna,  
y las Gracias atractivas, unidas con las Ninfas,  
golpean con uno y otro pie la Tierra, mientras  
el ígneo Vulcano visita las pesadas fraguas de los Cíclopes.  
Ahora es conveniente ceñirse la cabeza radiante con verde mirto,  
o con la flor que producen las tierras liberadas.<sup>9</sup> (*Carm.* 1, 9, 1-10)

Tras haber transitado del cuadro natural al plano humano, se inserta cerca del final la reflexión generalizadora:

La pálida Muerte golpea con igual pie las chozas de los pobres  
y los palacios de los reyes. Oh feliz Sestio,

7 Los nombres griegos de los versos denotan la apropiación romana de la lírica arcaica helénica.

8 David West, en *Horace Odes 1: Carpe Diem*, traduce “winches”, es decir, “cabrestantes”, puesto que *machinae* se refiere aquí a unos rodillos que accionan maromas o cables para botar los barcos (19).

9 En el original: “Solutur acris hiems grata vice veris et Favoni / trahuntque siccas machinae carinas, / ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni / nec prata canis albicant pruinis. / Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopum / Volcanus ardens visit officinas. // Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore, terrae quem ferunt solutae. 10”.

la breve suma [de años] de la vida nos impide dar comienzo a una larga esperanza.<sup>10</sup> (*Carm.* 1, 9, 13-15)

El comienzo del poema dibuja la animada primavera, la resurrección de la tierra tras el letargo invernal. Corre marzo, cuando los barcos después del deshielo vuelven a botarse valiéndose de rodillos o *machinae* (la navegación cesaba desde noviembre). La primavera despierta el amor entre los seres vivos, connotado mitológicamente por la mención de Venus y por los tópicos de la luna, la flor y el mirto verde, planta venusina. En brusco contraste, la dedicatoria del poeta a su amigo Sestio introduce el tema de la muerte y la fugacidad de las cosas humanas. La reflexión del último verso no deja de tener un sesgo epicúreo.

Véase ahora, en particular, el invierno, en las estrofas alcaicas de la novena oda del mismo libro:

Ves cómo el [monte] Soracte se alza blanco con la alta nieve,  
y [cómo] no sostienen ya su peso  
los bosques fatigados, y [cómo] por el hielo  
áspero los ríos se han detenido.  
Anula el frío, oh Taliarco, colocando leña  
en abundancia sobre el fuego, y generosamente  
extrae vino añejo de cuatro años  
de una jarra sabina de dos asas.

[...]

Evita preguntar qué futuro habrá mañana, y  
a quién favorecerá la fortuna de los días, y (eso) ponlo  
con la ganancia, y no desprecies los dulces amores,  
tú, muchacho, ni las danzas,  
mientras la penosa vejez está ausente para el joven.  
Que se busquen en este instante la campiña  
y las plazas, y los tenues susurros  
bajo la noche, convenida la hora.<sup>11</sup> (*Carm.* 1, 9, 1-8; 12-19)

10 En el original: "Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris. O beate Sesti, / vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam. 15".

11 En el original: "Vides ut alta stet nive candidum / Soracte nec iam sustineant onus / silvae laborantes geluque / flumina constiterint acuto. // Dissolve frigus ligna super foco 5 /

En la primera estrofa predominan las imágenes de cromatismo blanquecino, connotativas del invierno, a través de sustantivos (nieve, hielo) portadores de color. El invierno configura un cuadro estático, de ríos detenidos, que contrasta con el dinamismo primaveral de la oda anterior. En la segunda estrofa se pasa otra vez del medio natural al hombre: se dedica la composición a Taliarco (“rey del convivio”), yendo del frío externo al calor del hogar y a la caricia del vino. Luego llega la generalización, tributaria de la experiencia horaciana de la vida. Grimal lo explicita de este modo: “Horacio permanece fiel a la enseñanza epicúrea, pero él la reencuentra por desvíos extraños a los teorizadores [...]: todo lo que los epicúreos demostraban en razón, él lo pone en escena” (43).

A continuación, veamos cómo se representa el verano en la oda decimotercera del tercer libro, *Ad fontem Bandusiae*. Sin duda aciertan los comentaristas que localizan la fuente de Bandusia en la granja sabina de Horacio, que le fue obsequiada por Mecenas hacia el año 33 a. C., o en su cercanía. El poeta aspira a asemejarla a las fuentes míticas de la poesía griega: Castalia, al pie del monte Parnaso, consagrada a Apolo y a las Musas; Hipocrene, en el Helicón, surgida al golpear contra la piedra los cascos de Pegaso, el caballo alado nacido de la sangre de Medusa; la sagrada Pirene, próxima a Corinto, etc.<sup>12</sup> Así le canta en cuatro estrofas asclepiadeas del tipo B:

Oh fuente de Bandusia, más reluciente que el vidrio,  
 digna de dulce vino puro, no sin flores;  
 te ofrendaré mañana con un cabrito  
 al que la testa, con cuernos primerizos abultada,  
 lo destina al amor y a las lides.  
 En vano: pues con su sangre roja la cría de un rebaño alegre  
 impregnará para ti los arroyos refrescantes.  
 A ti el implacable mediodía de la Canícula en llamas  
 no puede alcanzarte: tú brindas un fresco amable  
 a los toros fatigados por el arado,  
 y al ganado errante.

---

large reponens atque benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, merum diota. // [...] // Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et // quem fors dierum cumque dabit, lucro // adpone nec dulcis amores / sperne, puer, neque tu choreas, 15 // donec virenti canities abest / morosa. Nunc et Campus et areae / lenesque sub noctem susurri / composita repetantur hora”.

12 Véase Fraenkel (203).

También tú serás una de las fuentes nobles,  
cuando yo cante la encina plantada en las cóncavas  
rocas, de donde bajan saltando  
tus claras aguas cantarinas.<sup>13</sup> (*Carm.* 3, 13)

Aquí Horacio no pasa del plano natural al humano, sino que los dos están juntos: se demora celebrando la fuente familiar. La alusión al verano está marcada por el sustantivo *Canícula*, derivado de *canis*, dado que el verano —canícula— es la estación en que esa constelación, hoy Can Mayor, se hace más visible. El adjetivo *flagrans* sugiere un color rojizo, de flamas, que connota el calor estival, mitigado por el agua de la fuente. Se trasparenta el motivo epicúreo del placer (ἡδονή) en armonía con la naturaleza.

Por último, el otoño aparece en la oda decimoctava del libro tercero, cuyo plan es similar a la anterior. Se invoca a Fauno, divinidad agreste, en estrofas sáficas:

Fauno, amador de ninfas fugitivas,  
por mis límites y los soleados campos,  
ojalá vengas y te vayas, benévolo,  
favorable para las tiernas crías.  
[...]  
Todo el ganado juega en la campiña herbosa,  
cuando vuelven para ti las nonas de diciembre.  
Alegre, la aldea está ociosa, en los prados,  
con el buey ocioso.<sup>14</sup> (*Carm.* 3, 18, 1-4; 9-12)

El poema sostiene la invocación al dios de los campos feraces. Se sabe que es otoño por la mención de las *Nonae decembres* o nonas de diciembre,

13 En el original: O fons Bandusiae splendidior vitro, / dulci digne mero non sine floribus, / cras donaberis haedo, / cui frons turgida cornibus // primis et venerem et proelia destinat. 5 / Frustra: nam gelidos inficiet tibi / rubro sanguine rivos / lascivi suboles gregis. // Te flagrantis atrox hora Caniculae / nescit tangere, tu frigus amabile 10 / fessis vomere tauris / praebes et pecori vago. // Fies nobilium tu quoque fontium / me dicente cavis impositam ilicem / saxis, unde loquaces 15 // lymphae desiliunt tuae”.

14 En el original: “Faune, Nympharum fugientum amator, / per meos finis et aprica rura / lenis incedas abeasque parvis / aequus alumnis. // [...] // Ludit herboso pecus omne campo, / cum tibi Nonae redeunt Decembres, 10 / festus in pratis vacat otioso / cum bove pagus”.



es decir, el quinto día, según el calendario romano. En el hemisferio norte es el tramo final del otoño: tiempo de abundancia, en que se recogen las cosechas y los frutos, y se hacen sacrificios propiciatorios a las divinidades agrestes. Lo mismo se observa en el Epodo segundo, versos 17-22:

O, cuando el otoño levantó su cabeza de los campos,  
engalanada con frutos maduros, cómo se alegra (el labrador) arrancando  
las peras injertadas,  
y la uva que compite con la púrpura,  
para obsequiarte a ti, Príapo, y a ti, padre  
Silvano, custodio de las lindes.<sup>15</sup> (*Epod.* 2, 17-22)

Sobresale la prosopopeya del otoño, cuando la tierra ofrece sus mejores dones, antes de la muerte transitoria del invierno. Por ellos los campesinos agradecen a divinidades como Príapo, integrante del cortejo de Dioniso, guardián de jardines y viñas, y Silvano, complementario con Fauno, que aparecía en la oda antes vista. Fauno guarda relación con el mundo salvaje, parece haber ejercido su jurisdicción sobre las tierras no cultivadas y sobre el bosque, concebido como un espacio extraño, misterioso. En sus *Fasti*, Ovidio lo califica de *agrestis*, en el sentido de “salvaje, feroz”; conserva un carácter lascivo de su condición original. Cuando las tierras incultas se transforman en campos cultivados, ya no se invoca a Fauno, sino a Silvano, protector de las fincas agrícolas. Así, en Virgilio encontramos el “dios de los campos cultivados y del ganado” (*Aen.* 8, 601).<sup>16</sup> Los nombres divinos connotan fecundidad, atributo primordial del otoño. En los ejemplos citados de poemas ilustrativos del otoño y el verano, el tiempo físico no siempre tiene una correlación con la temporalidad del hombre: no hay interiorización.

Ya se ha completado la revisión del ciclo anual: todas las estaciones y climas se presentan en el discurso lírico horaciano, así como los avatares humanos ante el cambio en la naturaleza. En este sentido, la oda séptima del libro cuarto es una síntesis, en dísticos con pies dáctilos. Se muestra como condensación última de aquella gran variedad:

15 En el original: “vel cum decorum mitibus pomis caput / Autumnus agris extulit, / ut gaudet insitiva decerpens pira / certantem et uvam purpurae, / qua muneretur te, Priape, et te, pater / Silvane, tutor finium”.

16 En el original “arvorum pecorisque deus”.

Se dispararon las nieves, ya vuelven las hierbas  
a los campos, y las frondas a los árboles;  
la tierra cambia [de] estaciones, y los ríos,  
crecientes al bajar, se desbordan de sus cauces;  
una Gracia, con las Ninfas y sus hermanas gemelas,  
osa conducir desnuda las danzas.  
No esperes eternidades, te amenaza[n] el año  
y la hora que arrebató el nutricio día.  
Los fríos se atemperan con los céfiros, a la primavera  
la arrolla el verano, que morirá en cuanto  
el abundante otoño haya producido sus frutos, y luego  
el invierno retorna, inactivo.

[...]

Nosotros, cuando caemos  
donde el piadoso Eneas, donde el rico Tulio y Anco  
[cayeron], somos polvo y sombra.<sup>17</sup> (*Carm.* 4, 7, 1-12; 14-16)

Así culmina el tema de las estaciones. La rueda de los ciclos cósmicos arrastra al hombre, pero, mientras él cae, aquella permanece inalterable. En el dístico anterior a los versos de síntesis del curso anual (9-12) se manifiesta una meditación admonitoria: “no esperes eternidades”. En los posteriores, esa amenaza se convierte en cruel certidumbre: “somos polvo y sombra”. La muerte es la frontera final. Así, con un movimiento casi imperceptible, nos estuvimos deslizando desde la antítesis invierno-primavera hacia la idea de la despiadada mudanza de todas las cosas en el mundo, y desde esa idea a la noción de la naturaleza perecedera del hombre.<sup>18</sup> La oda ha de terminar con una dedicatoria a un tal Torcuato, entre referencias mitológicas al Hades. Inconvincente en este caso, la maquinaria mítica no logra hacer olvidar el anterior materialismo de corte epicúreo. Resumiendo: el hombre

---

17 En el original: Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae; / mutat terra vices et decrescentia ripas / flumina praetereunt; // Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet 5 / ducere nuda choros. / Inmortalia ne speres, monet annus et almus / quae rapit hora diem. // rigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas, / interitura simul 10 / pomifer autumnus fruges effuderit, et mox / bruma recurrit iners. // [...] // Nos ubi decidimus / quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, 15 / pulvis et umbra sumus.

18 Véase Fraenkel (420).

acompaña los avatares naturales hasta su muerte, concebida como un punto final. En las *Epístolas* se nos dice: “la muerte es la última línea de las cosas” (*Epist.* 1, 16, 79).<sup>19</sup>

Pero, mientras hay vida, conviene adaptarse a la ética de Epicuro. En este sentido, la temporalidad humana no está determinada, pero es teleológica. El fin de la vida es alcanzar un moderado placer o ἡδονή, que tiene dos aspectos: la ἀπονία o equilibrio físico, y la ἀταραξία o equilibrio espiritual.<sup>20</sup> Horacio cumple con ambas a través de fórmulas propias. A la *aponía* corresponde el tópico del *beatus ille*, el saludable retiro campestre. A la esencial *ataraxia*, ha de corresponder el otro gran tópico horaciano, *carpe diem*, el aprovechamiento del instante fugitivo, expreso en la oda oncená del libro primero. Esta composición, en versos asclepiadeos mayores, está dedicada a una ficticia Leucónoe:

Tú no habrás de preguntar, saberlo es nefasto, cuál fin  
a mí, cuál a ti, los dioses nos depararon, Leucónoe [...].  
[...] Mientras hablamos, habrá huido el celoso tiempo;  
aferra el día, confiada en el siguiente lo menos posible.<sup>21</sup> (*Carm.* 1, 11,  
1-2;7-8)

La recomendación del vate romano viene a coincidir con la exigencia del filósofo griego: Horacio intuye que el equilibrio del alma se logra en la delectación de cada momento presente. Aprovechar el presente es para el poeta la forma de equilibrar el espíritu, la condición necesaria —no suficiente— para acceder a la *ataraxia*. Casi sin proponérselo, reconcilia de este modo el epicureísmo con el buen sentido romano.

Una última conjetura para concluir esta sección: puede recordarse el postulado de Heráclito sobre el paso del tiempo: πάντα ῥεῖ, todo fluye; luego, cabría ponerlo en relación con la sentencia horaciana que se acaba de revisar, *carpe diem*. Quedaría una secuencia de este tipo: “Todo fluye”, dijo el griego, y el romano: “[por lo tanto,] aferra el instante”. Es como si cada

19 En el original: “Mors ultima linea rerum est”.

20 Ya García Gual había apuntado con acierto: “Epicuro predicará una moral relativa, en la que el bien no es algo en sí, trascendente, sino que está referido al placer humano” (44).

21 En el original: “Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / Finem di dederint, Leuconoe [...] / [...] Dum loquimur, fugerit invida / Aetas; carpe diem, quam minimum credula postero”.

axioma, en su condensación, se convirtiera en cifra del pueblo de aquel que lo enunció. De la observación teórica, a su consecuencia práctica.

### **Horacio, poeta civil. Mito y política**

Desde aquí en adelante estudiaremos la tercera oda nacional de Horacio, desde la perspectiva que considera el mito como un sistema simbólico apto para las representaciones tanto de lo individual como de lo colectivo. Así pues, en esta instancia, el epicureísmo práctico le cede su espacio a la poesía civil.

En la Roma clásica, la mitología se constituyó como disciplina erudita en época helenística, reciclándose continuamente en espiral en la práctica literaria del primer siglo a. C., sin distinguir entre relatos autóctonos e importados. El mito entonces pasó a concebirse como una figura de pensamiento que permitía a los autores reinterpretar el sistema de tensiones, ideas y valores inherentes a su misma sociedad. La investigación contemporánea reveló que mucho antes había tenido lugar en Roma una historización de los mitos indoeuropeos: Georges Dumézil propuso, a partir de 1938, que los mitos romanos debían ser descriptados de la historia, o pseudohistoria nacional, construida de acuerdo con una concepción trifuncional de la sociedad heredada de sus ancestros primitivos. Así, el mito había sido traspuesto al plano histórico, pero luego hubo que recorrer más bien un camino reversible, del mito a la historia y de la historia al mito. En efecto, frente a la desmitificación e historización de la época arcaica fue preciso enfatizar la complementaria mitificación de la historia que tuvo lugar en el periodo clásico tardorrepublicano y augustal, tanto en los textos historiográficos como en los de los poetas canónicos.

Desde su victoria sobre Antonio en el 31 a. C., que puso fin a la última etapa de la guerra civil, el papel conspicuo que Augusto desempeñó en la política romana durante más de cuarenta años hizo que su figura dominara la literatura de la época áurea. El joven César se convirtió en el foco excluyente que concentró las miradas literarias, entre las cuales cabe tener en cuenta la de Horacio, para examinar su respuesta poética a la gran concentración de poder que se había producido. Hasta cierto punto, la cuestión plantea un problema estético: cómo representar el poder absoluto y mantener, no obstante, la independencia poética.

Ocho años después de los *Actia bella*, Horacio publicó, en el 23 a. C., los primeros tres libros de sus *Carmina*. La primera composición, dedicada a Mecenas, registraba un inventario de destinos posibles, hasta llegar al propio: el de poeta lírico (versos 29-36). El autor nos presenta al principio una lírica comprometida solo con su protector y consigo mismo. Pero, hombre de grandes contrastes, pasó de satírico a lírico, de romántico a clásico, de hijo de liberto a poeta imperial; su poesía entonces reconoce la inspiración de lo colectivo (*Carm.* 1, 2; 1, 12), manifiesta, en especial, al comienzo del libro tercero, en la serie de las seis Odas Romanas, Nacionales o Cívicas, compuestas entre el 28 y el 26 a. C.<sup>22</sup> Desde una retórica inicial de renunciamento, se arriba a un compromiso personal con el régimen augusteo: poesía y poder van en el mismo sentido. De alguna manera, el poeta llega a aparecer como un apéndice algo incómodo del poder, pero sin desmandarse. En el Horacio de la madurez se halla una lírica de identificación con el destino político de Roma.

Esta toma de partido por lo que creyó el bien del Estado se afirmó finalmente en su *Carmen saeculare*, que representa una transición entre los tres primeros libros de odas y el cuarto, compuesto posteriormente y publicado hacia el año 13 a. C. Este *Carmen* fue el poema oficial de los Juegos o *Ludi saeculares* del año 17 a. C., cantado por un coro de cincuenta y cuatro jóvenes (la mitad mujeres; la otra mitad varones) el 3 de junio, tercer y último día del festejo; primero en el Capitolio y, después, en el palatino, y acaso también durante la procesión que fue de una a otra colina.

El canto, de diecinueve estrofas sáficas, empieza por la epifanía de los dioses uránicos Apolo y Diana. El primero pasaba por ser el protector personal de Augusto, quien le había prometido en el 36, y dedicado en el 28 a. C., el templo del Palatino. Juntos representan una versión a lo divino del romano y la romana ideal:

Oh Febo y Diana, dueña de los bosques,  
luciente honor del cielo, oh venerandos  
y por siempre venerados, otorgad lo que pedimos  
en este tiempo sagrado.<sup>23</sup> (*Carm. Saec.* 1-4)

22 Véase Villeneuve (93).

23 En el original: "Phoebe silvarumque potens Diana, 1-4 /lucidum caeli decus, o colendi /semper et culti, date quae precamur / tempore sacro. Véase Mainero (188-ss).

Muerto Virgilio en el 19 a. C., la autoría de Horacio demuestra que él sucedía naturalmente al mantuano como primer poeta del Principado. Ahora bien, la exaltación nacional de este canto, centrado en aspectos religiosos, fue precedida por la que entonan las seis primeras del tercer libro de Odas, ilustrativas de una temática afín. En todas estas composiciones se enfatiza la necesidad de una renovación moral por parte del pueblo romano.

La crítica horaciana de las últimas décadas no ha dejado de indagar la estructura de las odas, intentando hallar su plan de composición. Aunque no tienen sustento las esquematizaciones en gran escala, es claro que Horacio se interesaba por la ordenación estructurada de su lírica. Lo prueba el uso de los infrecuentes asclepiadeos menores, en 1, 1 y 3, 30, que enmarcan los tres libros publicados en el 23 a. C., y también, en particular, el agrupamiento métrico y temático de las Odas Romanas (3, 1-6). La estructura del tercer libro se distingue de los dos anteriores por la expresión enfática de un mensaje político del poeta a través del vehículo de los poemas precitados, que muestran su posicionamiento definitivo.

El nombre de Odas Romanas fue acuñado hace más de un siglo por el alemán H. T. Plüss (citado en Santirocco 113), pero desde la Antigüedad tenemos evidencia externa, a través de Porfirión, escoliasta de Horacio en el s. III d. C., de que el conjunto de poemas era comprendido como un ciclo. De hecho, siempre se ha reconocido un designio unitario en las seis primeras composiciones del tercer libro. Villeneuve, en el prólogo al libro 3 de su edición para la asociación Budé, habla de un único *carmen de moribus* (88).<sup>24</sup> Michèle Lowrie destaca el “elevado estilo narrativo, el color épico, la moralización pública” y coincide con E. Fraenkel al considerar un grupo formado por 3, 3; 3, 4 y 3, 5: “los tres poemas sitúan el nombre de César inmediatamente antes de un ejemplo mítico-histórico” (*Horace's* 224).

Por lo demás, es contundente la evidencia interna, porque las seis odas están compuestas en estrofas alcaicas, lo que configura una serie métrica que no tiene paralelo en los *Carmina*. Después de esta no hay más que una secuencia de tres poemas (2, 13-15), mientras que las demás solamente constituyen pares, más o menos frecuentes en el primer libro (16-17; 26-27; 34-35). Las correspondencias en cuanto a los temas y el estilo son igualmente significativas.

---

24 Véase *Horace. Op. cit.*, (88).

Aplicando un principio arquitectural, Matthew Santirocco lee estas odas como si estuvieran dispuestas en una configuración anular, formando tres anillos concéntricos (113).<sup>25</sup> El ciclo queda enmarcado por la crítica de los vicios que dañan más a la sociedad romana: la ambición, en 3, 1, y la impiedad, en 3, 6. La coincidencia numérica refuerza esta simetría: ambas composiciones tienen una extensión de 48 versos. El siguiente anillo está constituido por 3, 2 y 3, 5, que consecuentemente tratan aspectos distintos del valor militar y hacen referencia a la guerra contra los partos. Por fin, 3, 3 y 3, 4 conforman un anillo interior, llenando la posición central. Son los poemas más extensos, que tratan temas complementarios como la justicia, el poder y la piedad.

Nuestro ensayo, a su vez, admite la presencia de un principio estructural en la organización del material lírico-narrativo de los *Carmina* 1, 2 y 3 del tercer libro. La estrofa inaugural vale como introducción al ciclo íntegro de Odas Romanas:

Odio al vulgo no consagrado y lo rechazo.  
¡Callad! Entono cantos antes no oídos,  
como sacerdote de las Musas,  
para doncellas y muchachos.<sup>26</sup> (*Carm.* 3, 1, 1-4)

El poeta se presenta como *vates*, un enunciador sagrado en contacto con lo divino, de acuerdo con la teoría de la inspiración griega. El *profanum vulgus* del comienzo puede identificarse con los tipos humanos que se critican *a posteriori*: el terrateniente, el contratista, el candidato. La moderación es esencial:

Al que desea lo que es suficiente  
no lo perturba el tormentoso mar,  
ni el ímpetu salvaje de Arturo  
declinante o del Cabrito que surge.<sup>27</sup> (*Carm.* 3, 1, 25-28)

25 Véase también Duckworth 300-302.

26 En el original: "Odi profanum volgus et arceo. / favete linguis: carmina non prius / audita Musarum sacerdos / virginibus puerisque canto".

27 En el original: "Desiderantem quod satis est neque 25 / tumultuosum sollicitat mare, / nec saeuus Arcturi cadentis / impetus aut orientis Haedi".

El segundo poema, el más corto de la serie, recomienda audacia y coraje, valor militar en la conducta de los jóvenes:

Que el joven, fortalecido por la dura milicia,  
aprenda a soportar la estrecha pobreza,  
y que, como jinete temible, hostigue con su lanza a los feroces partos,  
y que pase su vida al aire libre  
y en condiciones inquietantes.<sup>28</sup> (*Carm.* 3, 2, 1-6)

Esa ética es llevada al extremo en el verso 12: “es dulce y honroso morir por la patria” (“Dulce et decorum est pro patria mori”). Por último, el anillo interno que da comienzo en 3, 3 está dirigido al que se encuentra en el ejercicio del poder, a Augusto. Dicho de otro modo, las tres primeras odas nacionales pueden leerse como un intento de construcción de una ética para los conciudadanos del poeta, lectura que supone la adopción instrumental del marco teórico de la estructura de las tres funciones indoeuropeas elaborada por Dumézil.

### Las tres funciones jerarquizadas

Georges Dumézil (1898-1986) aplicó un comparatismo funcionalista al estudio de los monumentos del pasado de los pueblos indoeuropeos, cuyas instituciones y mitologías procuró comprender a través de un enfoque propio. Sus trabajos lo condujeron, primero, a buscar, después a descifrar, una suerte de “clave de comprensión”<sup>29</sup> de las sociedades indoeuropeas en la Antigüedad, que se expresa tanto en las estructuras sociales y políticas como en la literatura y en los mitos fundamentales. La labor de Dumézil puede compararse con aquella de los lingüistas del siglo XIX que hicieron avanzar la gramática histórica comparada. El suyo fue siempre el método comparativo, pero no comparó nombres propios aislados o detalles sueltos, sino homologías relevantes, conjuntos de hechos considerados en profundidad. De tal modo demostró, por ejemplo, que el mismo mito, el mismo

---

28 En el original: “Angustam amice pauperiem pati / robustus acri militia puer / condiscat et Parthos ferocis / uexet eques metuendus hasta // uitamque sub diuo et trepidis agat 5 / in rebus”.

29 Véase Poucet.



relato indoeuropeo que representa la constitución definitiva de una sociedad viable, se reencuentra en cuatro sociedades diferentes: en Roma, con la guerra seguida de alianza entre los romanos y sabinos, puesto que con las mujeres sabinas se completa y funda la sociedad romana; en Escandinavia, por la lucha y fusión posterior entre los dioses Ases y los Vanes, que conforman la primera sociedad divina en la mitología escandinava; en la India están los conflictos y, al cabo, la asociación que la religión védica narra entre los dioses superiores y los gemelos Nasatya o Ashvin; en Irlanda, por último, existe una guerra y una integración entre los clanes de Tuatha De Danann y Fomore, tras la segunda batalla de Mag Tured, en el cierre del ciclo mitológico irlandés. Los cuatro relatos son muy diferentes en su aspecto exterior, pero homólogos en lo sustancial, puesto que se articulan sobre las mismas nociones centrales. De esta forma, sociedades emparentadas por su origen, si bien alejadas en el tiempo y el espacio, pueden exhibir, por la vía de la comparación, algunos rasgos de la mentalidad indoeuropea original, es decir, de su ideología primordial o su imaginario. Por ejemplo, una cosmovisión, como la de la estructura o ideología de las tres funciones.<sup>30</sup>

Partiendo del hecho de que las tradiciones indoiranias establecieron una división de la sociedad en sacerdotes, guerreros y cultivadores, Dumézil incluyó a Roma en ese orden triádico, al considerar, debajo del *rex*, un estamento sacerdotal formado por tres *flamines maiores*, con sus divinidades respectivas: Júpiter, Marte y Quirino. Estableció, así, el principio de que la partición social es solamente una aplicación, entre muchas, de un esquema conceptual dominante, una forma de “filosofía originaria” que denominó “estructura de las tres funciones” (14, 22). Las tres funciones son: 1) la función soberana a cargo del rey sacerdote, con dos aspectos complementarios, el mágico y el jurídico; 2) la función guerrera, que monopoliza los usos de la fuerza y la violencia necesaria; 3) la función productora, que abarca la masa social, la riqueza, la fertilidad terrestre y femenina. Con el transcurso del tiempo, tal estructura se materializó en mitos y teologías, en instituciones sociales y en géneros literarios, suministrando una explicación coherente del universo y la sociedad humana. En los pueblos indoeuropeos, una extensión de esta cosmovisión tripartita habría conducido a concebir de igual forma

30 También pueden citarse algunas concepciones específicas, sobre la conducta del guerrero o sobre el matrimonio.

el mundo divino, en donde los dioses serían una proyección convalidatoria del orden social trifuncional.

Este trabajo propone admitir la lectura que prescribía una organización anular del material lírico-narrativo, prestando atención, para fundamentarla, a los destinatarios explícitos o implícitos de cada pieza. Así, considerando el tríptico inicial de las Odas Cívicas, surge que la primera se dirige a la juventud, al pueblo (tercera función), para aconsejarle *frugalitas* y *patientia*; la segunda, al joven guerrero romano (segunda función), para prescribirle *audacia* y *virtus*; la tercera, al soberano (primera función), para reclamarle *constantia*. A su vez, el orden se invierte en las tres últimas: 3, 4 aporta un *exemplum* mítico —la Gigantomaquia— para ponderar el poder racional, augustal y olímpico; 3, 5 provee un *exemplum* histórico de *virtus*, a través de la figura heroica construida de Régulo; 3, 6 vuelve a dirigirse al *populus* para recordarle el imperativo de la *pietas*. De aquí en adelante nos centraremos en la tercera oda, la central del grupo.

### Análisis de *Carm.* 3, 3

El poema en el que ahora se pone el foco expone sin duda contenidos propios de la primera función dumeziliana: está dirigido a Augusto, cuyo nombre aparece aquí por primera vez en el ciclo. La virtud a exaltar es ahora la firmeza de carácter.

Al hombre justo y firme de carácter  
no lo inquietan, a causa de su mente estable,  
la pasión de los ciudadanos que prescriben el mal,  
ni el rostro del déspota amenazante, ni el Austro  
señor turbulento del borrascoso Adriático,  
ni la gran mano de Júpiter fulminante.  
Si el mundo se desplomara hecho añicos,  
a él, imperturbable, sus escombros no lo golpearían.  
Por esta virtud llegaron Pólux y el errante Hércules,  
habiéndose esforzado, a alcanzar las cumbres del Empíreo,  
entre los cuales Augusto, recostándose, beberá  
néctar con su boca empurpurada.  
Por ésta, padre Baco, te pasearon a ti,

que lo merecías, tigresas que llevaban el yugo  
al cuello rebelde. Por ésta, Quirino huyó del Aqueronte  
con los caballos de Marte.<sup>31</sup> (*Carm.* 3, 3, 1-16)

Se focaliza inicialmente la virtud de la *constantia* o firmeza de carácter, rasgo esencial del sabio estoico. En griego, el término correspondiente sería ἀπαρallaξία (*aparallaxía*), “inmutabilidad, impasibilidad”. Nótese que Horacio, en la poesía civil, se desprende de su personal epicureísmo práctico. La inspiración estoica del pasaje marca una transición hacia el tema romano, introducido por la mención del *princeps*, precedido por los héroes mitológicos Pólux y Hércules. Todos representan la encarnación de la virtud destacada al comienzo. Lowrie afirma que

en las Odas Romanas del libro tercero, la elevación de tono pindárico permite un noble *laudandus*. Augusto se reunirá con los dioses en un *symposium* (3.3.11-12); él será un dios sobre la tierra cuando haya conquistado a los britanos y a los persas [...]. Horacio va articulando las piezas mayores de su “programa augustal”, de manera que el poeta y el príncipe parecen operar conjuntamente, si no en franca colaboración. (“Horace and Augustus” 84)

Augusto es mencionado entre Pólux, Hércules, Baco, Quirino y Juno. Es probable que una única frase sea suficiente para sintetizar los resultados: la predivinización del príncipe.

Cuando Juno habló gratamente  
a los dioses reunidos en consejo: “Ilión, Ilión,  
un juez funesto y adúltero y una mujer extranjera  
te convirtieron  
En polvo, desde el instante en que Laomedonte  
engañó los dioses respecto de la paga convenida.

---

31 En el original: “Iustum et tenacem propositi virum / non civium ardor prava iubentium, / non voltus instantis tyranni / mente quatit solida neque Auster, // dux inquieti turbidus Hadriae, 5 / nec fulminantis magna manus Iovis: / si fractus inlabatur orbis, / inpavidum ferient ruinae. // hac arte Pollux et vagus Hercules / enisus arcis attigit igneas, 10 / quos inter Augustus recumbens / purpureo bibet ore nectar, // hac te merentem, Bacche pater, tuae / vexere tigres indocili iugum / collo trahentes, hac Quirinus 15/ Martis equis Acheronta fugit”.

[Ilión], condenada por mí y por la casta Minerva,  
junto con su pueblo y su rey desleal.

Ya no deslumbra a la adúltera laconia  
su huésped escandaloso, ni la casa  
perjura de Príamo domina a los  
combativos aqueos con las fuerzas  
de un Héctor,

Y la guerra producida por nuestros  
disensos se ha calmado. En adelante he  
de sacrificar mis graves rencores y  
perdonaré a mi odiado nieto, a quien dio  
a luz una sacerdotisa troyana,

En honor a Marte. Toleraré que él  
ingrese en las moradas de la luz, que  
beba néctares de inmortalidad, que sea  
incluido en las serenas filas  
de los dioses,

Con tal que un largo mar se extienda  
con saña entre Ilión y Roma,  
que exiliados reinen siempre, felices,  
en cualquier parte donde quieran. Con tal que  
sobre la tumba de Príamo y de Paris  
Salte un rebaño, y las fieras [allí]  
oculten, impunes, a sus cachorros,  
que se eleve el Capitolio fulgurante, y que  
pueda Roma orgullosa dar leyes a los  
medos vencidos.

Que ella, la que produce temor, difunda  
su nombre ampliamente hasta los  
últimos confines, allí donde la mar  
interpuesta separa Europa del África,  
donde el Nilo crecido riega los campos.

[Ella], más resuelta a rechazar el oro  
enterrado, y así mejor ubicado, ya que  
la tierra lo oculta, que a amontonarlo  
con mano que arrebató todo lo sagrado

para lucros humanos.

Sea cual fuere el límite que se puso al  
mundo, a él lo alcanzará con sus armas,  
ardiendo en deseos de ver en qué parte  
se desencadenan los fuegos, en cuál las  
brumas y las gotas de lluvia.<sup>32</sup> (*Carm.* 3, 3, 17-55)

El componente mítico va a desarrollarse extensamente con la introducción de Juno, cuya voz instala, desde la autoridad divina, una resignificación de la *Troiana fabula*, es decir, del mito de los orígenes troyanos de Roma. La diosa perdonará el antiguo agravio del troyano Paris, quien le había negado la manzana de la discordia, y se reconciliará con Rómulo, hijo de Marte y fundador de Roma. Los romanos, por mandato mítico, tienen así liberado su camino de conquistas.

Pero yo anuncio estos destinos a los  
belicosos quirites con esta condición:  
que, piadosos en demasía y confiándose  
en la buena fortuna, no pretendan reconstruir  
los palacios de la ancestral Troya.  
La fortuna de Troya que renace se  
repetirá, con siniestro presagio, con  
sombrio desastre, porque yo misma,  
esposa y hermana de Júpiter, guiaré

---

32 En el original: “gratum elocuta consiliantibus / Iunone divis: ‘Ilion, Ilion / fatalis incestusque iudex / et mulier peregrina vertit 20 // in pulverem, ex quo destituit deos / mercede pacta Laomedon, mihi / castaeque damnatum Minervae / cum populo et duce fraudulento. // Iam nec Laecaenae splendet adulterae 25 / famosus hospes nec Priami domus / periura pugnaces Achivos / Hectoreis opibus refringit, // nostrisque ductum seditionibus / bellum resedit: protinus et gravis 30 / iras et invisum nepotem, / Troica quem peperit sacerdos, // Marti redonabo. illum go lucidas / inire sedes, discere nectaris / sucos et adscribi quietis / ordinibus patiar deorum. 35 / Dum longus inter saeviat Ilion / Romamque pontus, qualibet exsules / in parte regnanto beati; / dum Priami Paridisque busto 40 // insultet armentum et catulos ferae / celent inultae, stet Capitolium / fulgens triumphatisque possit / Roma ferox dare iura Medis. // horrenda late nomen in ultimas 45 / extendat oras, qua medius liquor / secernit Europen ab Afro, / qua tumidus rigat arva Nilus. // aurum inrepertum et sic melius situm, / cum terra celat, spernere fortior 50 / quam cogere humanos in usus / omne sacrum rapiente dextra, // quicumque mundo terminus obstitit, / hunc tanget armis, visere gestiens, / qua parte debacchentur ignes, / qua nebulae pluviiue rores. 55”.

a mis tropas victoriosas.

Si tres veces resurgiera la muralla de  
bronce, aun siendo Febo el constructor,  
tres veces caería, destruida por mis  
argivos; tres veces lloraría la esposa  
cautiva a su marido y a sus hijos.<sup>33</sup> (*Carm.* 3, 3, 56-68)

Sin embargo, Juno impone una condición: que Troya no será reconstruida, y así Roma nunca será asiática. Se expresa firmemente la misión romana, en consonancia con los versos de Virgilio en el libro sexto de la *Eneida*, en las palabras de Anquises, en el mundo inferior (*Aen.* 6, 851-853).<sup>34</sup>

Esto no convendrá a una lira festiva —  
¿A dónde te diriges, Musa? Deja de  
relatar, obstinada, charlas de los dioses,  
y de empequeñecer lo grandioso con tus  
ritmos breves.<sup>35</sup> (*Carm.* 3, 3, 69-72)

La estrofa final plantea una especie de coda o retractación, como una palinodia levemente irónica del propio Horacio, que deliberadamente disminuye la importancia de su texto. No obstante, lo dicho dicho está: el poeta ha redefinido la leyenda de los orígenes troyanos y se animó a rivalizar con la épica virgiliana, propiciando en su discurso lírico la refundación augustal de Roma.

Analizadas en términos trifuncionales, las Odas Civiles, teniendo en cuenta, en fin, las relaciones intratextuales en la poesía horaciana, e intertextuales con Virgilio, los poemas que se enfocan en el imaginario social pueden leerse

33 En el original: “sed bellicosis fata Quiritibus / hac lege dico, ne nimium pii / rebusque fidentes avitae / tecta velint reparare Troiae. 60 // Troiae renascens alite lugubri / fortuna tristi clade iterabitur / ducente victrices catervas / coniuge me Iovis et sorore. // Ter si resurgat murus aeneus 65 / auctore Phoebos, ter pereat meis / excisus Argivis, ter uxor / capta virum puerosque ploret”.

34 “Tú, romano, acuérdate de regir los pueblos con tu mando / (tendrás estas artes), y de imponer tu norma a la paz, / perdonar a los sometidos y destronar a los soberbios. En el original latino: “Tu regere imperio populos, Romane, memento / (haec tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos”.

35 En el original: “Non hoc iocosae conveniet lyrae — / quo, Musa, tendis? desine pervicax 70/referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis”.

como un esbozo de una ética totalizadora, tanto para los contemporáneos de Horacio como para los romanos del porvenir.

## Consideraciones finales

El poeta emplea una serie de fluidas transiciones que conectan los poemas contiguos entre sí y enlazan el ciclo entero, manifestando la coherencia del conjunto de las Odas Romanas. Queda en claro que el precedente análisis propicia el estudio de las homologías y concomitancias entre el mito y la historia en Roma antigua. Consciente de esas posibilidades, Horacio las pone en escena en su agrupamiento. Las tres primeras odas hacen referencia, la primera, a la austeridad o *frugalitas*; la segunda, a la valentía o *audacia*; la tercera, según se ha visto, a la *constantia* o firmeza del líder político. Por consiguiente, habida cuenta de los destinatarios explícitos o implícitos, Horacio al pueblo le aconseja frugalidad y paciencia; al joven romano, valor cívico y militar; al gobernante, firmeza de carácter, que le franqueará el camino al Olimpo.

El poeta civil finalmente ha tomado partido por la paz posible. En este sentido, se desprende del ciclo cierto contraste que surge entre la piedad de Augusto y una impiedad intempestiva en el pueblo romano, al que se responsabiliza por las varias fases de guerra civil que enlutaron el siglo I a. C. Hay, en último análisis, una tensión política entre *populus* y *princeps*, de la que Augusto se libera por obra del vate, para salir fortalecido y legitimado.

Si bien en el curso de este trabajo la obra de Horacio se mostró dividida metodológicamente en los dos ejes propuestos, naturaleza y sociedad, cabe aclarar que no hay una contraposición manifiesta entre ambos. Ya en el libro de *Epodos*, el poemario de juventud con el que aspiró a convertirse en un Arquíloco romano, se enlazan las dos vertientes. Así, el epodo 13 anticipa, entre lluvias y nieves invernales, las odas báquicas<sup>36</sup> del ciclo natural: “allí aligera tú todo mal con el canto y con el vino” (*Epod.* 13, 17).<sup>37</sup> Como el enunciador final es el centauro Quirón, educador del héroe Aquiles, se

36 Gregson Davis, en “Wine and the symposium”, destaca que este tópico “constituye una preocupación mayor de la poesía de Horacio, desde los primeros epodos hasta las últimas epístolas” (207). El autor revisa su contexto de aparición en el *corpus* horaciano, mencionando varios de los poemas analizados en el curso de este trabajo; se refiere al vino como “ícono universal de *sapientia* horaciana” (217).

37 En el original: “illic omne malum vino cantuque levato”.

percibe el recurso al mito como forma horaciana de ilustrar y prestigiar su filosofía personal.

En cambio, los epodos 7 y 16, al pueblo romano, revelan su preocupación por la problemática social. El 7 implica una revisita del mito histórico de la fundación por Rómulo, focalizando el fratricidio de Remo. Está escrito en ocasión de las guerras civiles, seguramente por el año 38 a. C., cuando Roma estaba de nuevo en conflicto. El joven Horacio critica por ello a los romanos mediante una reinterpretación del mito fundacional y de su vínculo con la historia.

Así es: crueles hados persiguen a los romanos,  
y el crimen de la muerte fratricida,  
desde que fluyó sobre la tierra, maldita para los descendientes,  
la sangre de Remo, que no lo merecía.<sup>38</sup> (*Epod.* 7, 17-20)

Los últimos cuatro versos, en los que se pasa del mito a la historia, contienen la clave de interpretación. En Roma hubo un fratricidio primordial, el asesinato de Remo por Rómulo. La respuesta mítica que encuentra Horacio a la guerra fratricida es que, a partir de esa muerte inicial, hay una fatalidad histórica que hace que los hermanos sigan matándose entre sí. Puede verse de esta forma cómo el mito se actualiza para expresar el rechazo a la guerra civil en la alta literatura.

Aunque Augusto ya aparece enaltecido en 1, 2 y en otras odas que median entre el epodo 7 y 3, vale la pena citar asimismo el epodo 9, en el que puede hallarse una confluencia de las dos grandes vertientes. Se trata de un epinicio por la victoria de Octaviano, el futuro Augusto, en la batalla naval de *Actium* (31 a. C.). El joven Horacio había debutado como opositor. Sin embargo, tras consolidar su relación con Mecenas, gran gestor del régimen augustal, pudo integrarse en su círculo: “¿Cuándo, alegre por la victoria de César, [beberé] este céculo / reservado para banquetes festivos?” (*Epod.* 9, 1-2).<sup>39</sup> Por este camino, el tema histórico evocado se enlaza con el aprovechamiento del instante epicúreo y con el vino y su exaltación anacreóntica.

---

38 En el original: “Sic est: acerba fata Romanos agunt / scelusque fraternae necis, / ut inmeritis fluxit in terram Remi / sacer nepotibus crúor”.

39 En el original: “Quando repositum Caecubum ad festas dapes / victore laetus Caesare”.



Una síntesis tal nos demuestra que Horacio desde el origen fue igual a sí mismo, al autor canónico que llegaría a ser.

En suma, Horacio ciertamente pervivió, ya sea como poeta comprometido con su comunidad, ya como poeta de los ritmos de la naturaleza o como cultor de un epicureísmo práctico capaz de proveer normas de comportamiento válido a la existencia humana. Su lira terminó por transformar naturaleza y sociedad en espíritu puro. Suerte de laurel delfico, cíñalo el encomio de Nietzsche:

Hasta hoy no he sentido con ningún poeta aquel mismo arrobamiento artístico que desde el comienzo me proporcionó una oda horaciana. Lo que aquí se ha alcanzado es algo que, en otros idiomas, ni siquiera se lo puede querer. Ese mosaico de palabras, donde cada una de ellas, como sonoridad, como lugar, como concepto, derrama su fuerza a derecha y a izquierda, y sobre el conjunto, ese *minimum* en la extensión y el número de signos, ese *maximum* en la energía de los signos, todo eso, es romano y —creedlo— elegante por excelencia. (130)

## Obras citadas

- Davis, Gregson. "Wine and the symposium". Harrison, págs. 207-220.
- Duckworth, George E. "*Animae Dimidium Meae*: Two Poets of Rome". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 87, 1956, págs. 281-316.
- Dumézil, Georges. *Mito y epopeya. vol. 1. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- Fraenkel, Eduard. *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- García Gual, Carlos. *Epicuro*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Glare, P. G. W., editor. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Grimal, Pierre. *Horace*. París, Écrivains de toujours, Éditions du Seuil, 1958.
- Harrison, Stephen, editor. *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge UK, Cambridge University Press, 2007.
- Horace. *Q. Horati Flacci Opera*. Editado por Friedrich Klingner, Leipzig, Teubner, 1959.

- León, Fray Luis de. *Poesías*. Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- Lowrie, Michèle. "Horace and Augustus". Harrison, págs. 77-90.
- . *Horace's Narrative Odes*. Oxford, Oxford University, 1997.
- Mainero, J. "Ideología y estructura del *Carmen Saeculare* de Horacio". *Actas de las Segundas Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, Montevideo, Universidad de la República, 2003, págs. 187-194.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- Obbink, Dirk, editor. *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. New York, University of Oxford, 1995.
- Ogilvie, R. M. "Elsacrificio". *Los romanos y sus dioses*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Poucet, Jacques. "Georges Dumézil (1898-1986)". *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques de l'Académie Royale de Belgique*, vol. 3, núm. 1, 1992, págs. 221-230.
- Santirocco, Matthew S. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- Villeneuve, F., traductor. *Odes et Épodes. Tome I*. Por Horacio, París, Les Belles Lettres, 1946.
- Villeneuve, F., editor. *Satires*. Por Horacio, París, Les Belles Lettres, 1946.
- West, David. *Horace Odes 1: Carpe Diem*. Oxford, Clarendon Press, 1995.

### **Sobre el autor**

Jorge S. Mainero es profesor adjunto en el área de Latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), a cargo de cátedra desde 2004, jefe de trabajos prácticos (JTP) regular desde 1996 en el mismo Departamento, y exconsejero de su junta departamental. Es doctor en Lenguas Clásicas por la UBA. Su tesis doctoral fue defendida en noviembre del 2001, con calificación sobresaliente con recomendación de publicación. Es investigador categoría 3 UBA y actuó como director de los proyectos UBACYT F 120, “Mito y ritual en Ovidio” (2004-07) y UBACYT F 053: “De Cicerón a Virgilio: transferencias y mutaciones del imaginario latino tardorpublicano en la era augustal” (2008-2011). Después actuó como investigador formado en varios proyectos.

Es autor de las siguientes publicaciones: *La religión en la literatura romana hasta el fin del período augustal* (tesis), UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 2005; Cicerón, Marco Tulio. *Tratados filosóficos I. Lelio o Sobre la amistad. Catón el mayor o Sobre la vejez. El sueño de Escipión*. Edición bilingüe, con traducción, introducción y notas. Buenos Aires, Losada, Colección Griegos y Latinos, 2006; Cicerón, Marco Tulio, *Tratados filosóficos II. Sobre la adivinación (De divinatione)*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas, Buenos Aires, Losada, 2014. Además, ha publicado numerosos estudios en revistas especializadas sobre Ovidio, Virgilio, Horacio, Lucrecio, Borges y Tácito.

### **Sobre este artículo**

Este artículo está dedicado a mi esposa Gabriela, por su colaboración vital en todos los aspectos.



# La redefinición del sujeto como proyecto de la poesía surrealista bretoniana

María del Mar Ariza Alfonso

*Universidad Autónoma de Occidente, Valle del Cauca, Colombia*

*mariadelmar.ariza@gmail.com*

La poesía surrealista se inscribe en un proyecto de redefinición del sujeto y llega a concebirse como un medio para liberarse del control moral y racional que coarta la expresión individual. El presente artículo reflexiona sobre el programa surrealista de André Breton y sostiene que, aunque el autor haya abogado insistentemente por la necesidad de revalorar la experiencia subjetiva, su ambición desbordaba el campo del yo y se orientaba hacia una transformación social a gran escala. Para tal fin, se revisan las exploraciones poéticas asumidas por el autor con miras a lograr la liberación del sujeto. Cuatro temas componen esta revisión: la irracionalidad como manifestación legítima del individuo; la adopción de la estética de la emoción; la posterior concretización de esta última en el mecanismo sublimatorio; y la confluencia de las anteriores en la consolidación de una poética surrealista opositora a las imposiciones restrictivas de la actividad yoica.

*Palabras clave:* André Breton; estética de la emoción; irracionalidad; poética de la oposición; poesía surrealista; sublimación.

Cómo citar este artículo (MLA): Ariza Alfonso, María del Mar. "La redefinición del sujeto como proyecto de la poesía surrealista bretoniana". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 237-264.

Artículo original. Recibido: 28/01/20; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **The Redefinition of the Subject as a Project of Bretonnian Surrealist Poetry**

The surrealist project of redefining the self conceives poetry as a resource to liberate individuals from the moral and rational limits that constrain self-expression. This paper reflects on André Breton's surrealist program and contends that even if he insistently pleads in favor of reevaluating subjective experience, his final purpose transcends this initial goal and calls for a drastic social transformation. In this light, the paper studies the author's poetic explorations tending to liberate the self. Four topics structure this analysis: irrationality as a person's legitimate expression; the surrealist adoption of an aesthetic of the emotion; its subsequent concretization through the mechanism of sublimation; and the convergence of all these in a poetic that opposes impositions that restrict the activity of the self.

*Keywords:* André Breton; aesthetics of the emotion; irrationality; poetics of opposition; surrealist poetry; sublimation.

### **A redefinição do sujeito como projeto da poesia surrealista bretoniana**

A poesia surrealista faz parte de um projeto de redefinição do sujeito, e passa a ser concebida como meio de se libertar do controle moral e racional que restringe a expressão individual. Este artigo reflete sobre o programa surrealista de André Breton e argumenta que, embora o autor defendesse com insistência a necessidade de reavaliar a experiência subjetiva, sua ambição vai além do campo do eu e se orienta para uma transformação social em larga escala. Para tanto, revisam-se as explorações poéticas assumidas pelo autor com vistas à liberação do sujeito. Quatro temas compõem essa revisão: a irracionalidade como manifestação legítima do indivíduo; a adoção da estética da emoção; a posterior concretização deste último no mecanismo sublimatório; e a confluência das anteriores na consolidação de uma poética surrealista em oposição às imposições restritivas da atividade do eu.

*Palavras-chave:* André Breton; estética da emoção; irracionalidade; poética da oposição; poesia surreal; sublimação.

## Introducción

EL SURREALISMO, TAL COMO LO plantea André Breton en el *Manifiesto* de 1924, busca liberar a la imaginación de todas las leyes “de una utilidad arbitraria” (*Manifiestos* 20) que restringen la experiencia individual. En efecto, la existencia del sujeto, al enraizarse sistemáticamente en un medio colectivo que la condiciona, se ve forzada a acoplarse a un molde que deslegitima y censura aquellas manifestaciones imaginarias que van en contra de la norma, y, de tal suerte, el hombre —pareciera— es inexorablemente “abandona[do] a su destino sin luz” (20).

De esta certeza, se deriva un sistema de pensamiento que el poeta francés comienza a erigir desde el inicio de sus indagaciones. Este sistema, continuamente en construcción, se nutre de una serie de prácticas diversas y cambiantes que, si bien se ven representadas a través de toda la obra del autor, se materializan principalmente en sus concepciones y producciones poéticas. La empresa bretoniana, en tal medida, puede comprenderse como el constante intento por alcanzar el estado de plenitud, la libertad absoluta, el reconocimiento y la reconciliación con una naturaleza que le ha sido vedada al individuo a causa de limitaciones morales y racionales, siempre impuestas desde el exterior.

Así pues, es en este ámbito contestatario, libertario y de exploración incansable que se inscribe el arte para André Breton. Para el autor de *Les pas perdus*, la creación artística, y particularmente la poética, constituyen el medio a través del cual el sujeto estaría en capacidad de darle forma a todo aquello que logre extraer de las profundidades de su ser. De lo que se trata para Breton es de reivindicar la necesidad para el individuo de adentrarse en un terreno psíquico que, aunque legítimamente integrado a su paisaje mental, ha sido relegado y reprimido por un control racional permanente que se ha hecho aliado de principios morales reguladores y castradores de la actividad personal.

El surrealismo es un proyecto de redescubrimiento de la existencia, que se abre paso a partir de las posibilidades que se le ofrecen al sujeto de acceder a la surrealidad. La apuesta de este movimiento, al igual que los mecanismos que pone en marcha para alcanzar su objetivo, reposan en el presupuesto de que la libertad solo se encuentra en aquella realidad superior y enriquecida

por las percepciones individuales. El desafío reside, entonces, en hallar y ejecutar los medios que trasciendan la objetividad de un constructo social homogeneizador de consciencias, hábitos, vidas formateadas y constreñidas.

Inscribiéndose en las líneas previamente esbozadas, este documento pretende mostrar que el lenguaje y los códigos poéticos surrealistas se insertan en una aspiración global de redefinición del sujeto. En tal sentido, se busca constatar que la poesía bretoniana sirvió de medio exploratorio con miras a lograr la liberación del individuo. Para sustentar este razonamiento, se reconstruyen, primero, algunos antecedentes que dan cuenta de cómo Breton escoge y fundamenta el proyecto surrealista a partir de su conocimiento y apología de la irracionalidad. Posteriormente, se estudia la primacía de la emoción como recurso poético liberador del lenguaje. Se analiza también la estética de la sublimación como mecanismo de comunicación, de transgresión y de encajamiento de la subjetividad en el constructo social. Por último se muestra cómo todos los elementos evaluados convergen en una poética de la oposición.

### **Prefiguración del proyecto bretoniano a partir del reconocimiento de la irracionalidad**

Para entender qué lleva a Breton a plantearse y concretar el ideal surrealista como proceso alcanzable a través de vías ajenas a la razón, es necesario situarse en el contexto que suscita el curso de sus cuestionamientos. La experiencia que tiene de la guerra el entonces estudiante de medicina juega un rol decisivo en el esclarecimiento de esos pilares que sostendrán el edificio de su reflexión sobre la existencia.

En febrero de 1915, momento en el que el Estado francés ya había convocado a todos los hombres en capacidad de defender a la patria a prestar el servicio, Breton es enviado al decimoséptimo regimiento de Pontivy. No obstante, y para su fortuna, su formación como soldado no dura mucho, ya que, en virtud de sus conocimientos en materia de medicina, es trasladado en calidad de enfermero militar al hospital de Nantes. Allí conoce al para entonces convaleciente y eterno irreverente Jacques Vaché, personaje inasible, encarnación del *dandy* asocial para quien los valores morales carecieron siempre de legitimidad.



El contacto con Vaché marca un hito en la vida de Breton (Bonnet 98), quien, admirado e identificado con el carácter transgresor e irracional que reconoce en Vaché, decide pedir traslado al centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier. El neófito de psiquiatría empieza, desde entonces, a emplazarse en la búsqueda del conocimiento íntimo del sujeto, preocupación que no vuelve a abandonar. El conocimiento de la enfermedad mental, facilitado por la experiencia con pacientes afectados por diversas patologías, maravilla y apasiona a Breton. Tal es el impacto que produce en él su estancia en Saint-Dizier, que decide concentrar sus esfuerzos en estudiar rigurosamente los mecanismos psicoanalíticos y psiquiátricos entonces vigentes, para tratar el comportamiento del alienado. Al respecto de los aprendizajes y preocupaciones de Breton en la región altomarnesa, la entrevista que le hace André Parinaud en 1952 es reveladora:

A ese centro llegaban los evacuados del frente a causa de trastornos mentales (entre los cuales muchos padecían delirios agudos) [...]. La estancia en ese lugar y la atención que presté a todo lo que ocurría han contado mucho en mi vida y sin duda tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de mi pensamiento. Ahí fue —aunque faltara mucho para llevarse a cabo— donde pude aplicar con los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, en particular el registro, con fines de interpretación, de sueños y de asociaciones de ideas incontroladas. (Breton, *Conversaciones* 32-33)

La multiplicación de lecturas psiquiátricas lleva a Breton a descubrir con fascinación la complejidad de la locura. Su interés por Charcot y sus estudios sobre la histeria, al igual que por las fuentes primarias que todo estudiante de psiquiatría debía leer en ese momento (Régis y Hesnard, Magnan, Kraepelin, etc.),<sup>1</sup> le revelan, de una parte, la clave para acercarse a los fenómenos de la locura y, de otra, anticipan la concepción surrealista de esta. En otras palabras, Breton, habiendo interiorizado las principales teorías freudianas divulgadas en francés desde la publicación en 1914 de *La psychanalyse des névrosés et des psychoses*, de Régis y Hesnard (Scoppelliti 19), comienza a ver en la locura el medio a través del cual el hombre es susceptible de expresar su interioridad. De hecho, la amplia y frecuente correspondencia

1 El resumen de las lecturas que ocupan a Breton en aquel entonces puede consultarse en Bonnet (99).

sostenida con Théodore Fraenkel<sup>2</sup> en el curso de 1916 (Scopelliti 22; Bonnet 101) da muestras del real conocimiento que tenía Breton de la teoría y los mecanismos freudianos (hipnosis, *talking cure*, estudio de los sueños, etc.), así como de su obsesiva reflexión sobre la enfermedad mental.

Al respecto, es importante destacar que, veinte años antes de la publicación de *La inmaculada concepción* (1930), obra en la cual Breton y Éluard simulan psicopatologías como la manía-melancolía o maníaco-depresión, el primero ya conoce bastante bien las expresiones y principales componentes de la locura. El interés bretoniano por los discursos y sueños de los alienados se convierte desde el principio en un valioso insumo que fundamenta la teoría surrealista de la irracionalidad: el lenguaje de los locos, al no estar controlado por la razón, podría revelar el contenido inconsciente del sujeto, su “pensamiento parlante” (Breton, *Manifestos* 40).

Breton dialoga con la locura, escucha lo que tiene para decir, reconociendo, anonadado, el despliegue sorprendente de imaginación que acompaña las expresiones de la sinrazón. La fascinación por las asociaciones de ideas irracionales reconocibles en los discursos de los pacientes mentales atrapa tanto a Breton que este concibe la posibilidad de reproducir las prácticas aprendidas en Saint-Dizier con los artistas. En efecto, estos últimos son, para el poeta surrealista, seres dotados de una sensibilidad e imaginación capaces de escapar a las normas y mandatos racionales impuestos *a priori*.<sup>3</sup>

El paso de Breton por Saint-Dizier es decisivo en la apología de las posibilidades ofrecidas al hombre por el reinado de la insensatez. La locura,

2 Théodore Fraenkel, amigo de Breton desde su paso mutuo por el Liceo Chaptal, en París, fue un médico y poeta con quien el autor mantuvo una nutrida relación epistolar.

3 Al respecto, la carta de Breton a Apollinaire del 15 de agosto de 1916 registra las elucubraciones del surrealista sobre la locura y los artistas: “Nada me golpea tanto como las interpretaciones de los locos [...]. Instintivamente [me destino] a someter al artista a una prueba análoga. De tal examen dudo mucho que Rimbaud salga indemne (*Une saison en enfer*) y me horrorizo ante lo que de mí se hundiría con él. Si es porque los reconocemos como poco accesibles que tanto atesoramos los goces del arte y del sueño, ¿dónde ubicaríamos —en un mundo en el que normalmente las más lejanas relaciones y extrañas alianzas ya se establecen— la poesía?”. En el original: “Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous [...]. Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne (*Une saison en enfer*) et je regarde avec effroi ce qui va sombrer de moi avec lui. Si c'est beaucoup de les croire peu accessibles que nous chérissons les joies de l'art et du rêve, où nous paraîtrait tenir —en un monde où, normalement, les plus lointains rapports d'idées, les plus rares alliances de mots s'établirent— la poésie?” (citado en Bonnet 110). Todas las traducciones del francés son propias.

pérdida del juicio o irracionalidad absoluta, permite el acceso de quien la sufra (o goce de ella, si se sigue la lógica de Breton) a una realidad nueva y diferente, mucho más rica y deseable que la objetiva, pues en la primera el sujeto no mediría sus acciones con base en restricciones que le imponga la razón. El contacto con los enfermos mentales estimula a Breton en su acercamiento al inconsciente como espacio de ensanchamiento del material poético. Asimismo, una vez madura su reflexión, Breton reconoce en esta zona psíquica reprimida y vetada por la razón la vía de acceso a la surrealidad.

Ahora bien, en la locura, todo aquello que niegue la razón *a priori* es permitido y puede tener lugar. Desde esta perspectiva, no es para nada extraño que Breton se sienta fascinado por la experiencia que caracteriza la existencia del loco. Baste para comprobar lo anterior mencionar la importancia que tiene para el poeta normando el encuentro con un soldado paranoico, durante su estadía en Saint-Dizier. La hipersensibilidad característica de la patología que afecta al militar cautiva a Breton, quien aprecia especialmente cómo para el soldado la guerra es una puesta en escena donde heridos, obuses, enemigos, etc., no son más que el fruto de una impostura. El encuentro de este “personaje cuyo recuerdo [permanece] indeleble” (Breton, *Conversaciones* 29) en la memoria del teórico francés motiva la composición de un poema en prosa titulado “Sujet”, a través del cual la coherencia del discurso y la percepción única del neurótico son reconstruidas.<sup>4</sup>

El interés atribuido a este prisionero de la “falsa guerra” suscita no solamente el poema citado, sino que sigue habitando el pensamiento de Breton

4 Fragmento del poema mencionado:

“On se tient décidément pour satisfait. J’ai droit à quelque détente. N’ai-je montré par un consentement total, on put croire, au sacrifice de ma vie, à quel point j’étais *civilisé*? Ce 21 août, par un bombardement inouï, c’est à dessein que je me suis fait apercevoir en terrain découvert, dirigeant du doigt les obus qui passaient. Que les torpilles aussi étaient charmantes. Je les écartais bien; elles rafraîchissaient l’air jusqu’à vendre, un peu plus, ces jolies dames qui accourent en les tenant: ‘la Brise 1917’. Étourdi par les tziganes, perdu entre les rampes, un valseur parfois tombait, portant la main à sa rose vermeille. À force d’art, on m’a maintenu tout ce temps sous l’empire du sublime. Sans que l’appareil de mort ait réussi à m’en imposer comme on a cru. J’ai enjambé, c’est vrai, des cadavres. On en pourvoit les salles de dissection. Encore un bon nombre d’entre eux pouvaient-ils être en cire. La plupart des ‘blessés’ avaient l’air content. Quant à l’illusion de sang versé, elle a part jusqu’en province dans la fortune des pièces de Dumas. Le pansement ne paraît-il du reste toute indiscretion? Mon fourrier, porteur au visage d’une grande ecchymose, pouvait avoir reçu un coup de poing. Que coûte-il de faire disparaître peu à peu une compagnie?” (Breton, *Œuvres* 24-25).

durante décadas. El surrealista reconstruye y subraya el suceso, treinta años después de ocurrido, de la siguiente manera:

Se trata de un hombre joven, culto, que estando en el frente había llamado la atención de sus superiores por su temeridad sin límites: de pie en el parapeto en pleno bombardeo, delineaba con el dedo la trayectoria de los obuses que pasaban. Su justificación ante los médicos era de lo más simple: contra toda verosimilitud y aunque su actitud no era nueva, nunca lo habían herido. Pero, por dentro, se articulaban certezas completamente heterodoxas: la pretendida guerra sólo era un simulacro, los supuestos obuses eran inofensivos, las aparentes heridas no detonaban más que maquillaje y, por lo demás, la asepsia no permitía que se ventilaran las curaciones para saber a qué atenerse. [...] Su argumentación —una de las más abundantes— y la imposibilidad de desdecirse me impresionaron mucho. [...] Es obvio que, para mí, mana de eso una cierta tentación que se concretará algunos años más tarde en mi *Introduction au discours sur le peu de réalité*. (*Conversaciones* 33-34)

Tal como el mismo Breton explica, el enfermo mental se rehusaba a creer en la veracidad de la guerra. El ingenio bretoniano, apoyado en un estudio riguroso y real de las diversas patologías encontradas, alcanza aquí un punto tal que “Sujét” no es más que la puesta en forma poética de las expresiones de la sinrazón identificadas. El poema simula en un lenguaje coherente un discurso que, se supone, tiene lugar en pleno arrebató de delirio paranoico. Es justamente en este mismo periodo que el futuro surrealista afirma que “el día transcurre desmembrando el pensamiento de los demás [...]. Demencia precoz, paranoia, estados crepusculares. Oh, poesía alemana, Freud y Kraepelin!”<sup>5</sup> (citado en Scopelliti 28).

La guerra desvanece cualquier posible esperanza que Breton pudiera tener en la sociedad. ¿Qué valores pueden legitimar la pavorosa epopeya de la miseria, de la estrechez de espíritu y perspectivas del hombre? La guerra, con todo lo que implica, “había apartado [a los jóvenes] de todas sus aspiraciones para precipitarlos en una cloaca de sangre, estupidez y fango”. A partir de lo anterior, se puede explicar la tendencia de Breton a “cuestionar [su] entorno” y a aunarse al grupo de aquellos “sensibles” que,

5 El original dice: “le [...] jour se passe a démembrer la pensée des autres [...]. Démence précoce, paranoia, états crépusculaires. Ô poésie allemande, Freud et Kraepelin!”

“en el propio cuartel, [...] habían encontrado un refugio secreto” (Breton, *Conversaciones* 24). El rechazo y la crítica férrea a la moral, omnipresentes desde ese momento en la vida del surrealista, surgen de la experiencia cercana e impactante que tiene de la guerra y, sobre todo, del descubrimiento de la posibilidad de escapar a los esperpentos impuestos por la razón. La locura devela para Breton el triunfo de la interioridad y sinceridad del sujeto una vez deja de someterse a los valores compartidos comúnmente.

La idea de la revuelta —pilar de la estética de la emoción y de la transgresión que caracteriza la poesía bretoniana— empieza poco a poco a cobrar fuerza, pues el joven autor quiere rebelarse a toda costa en contra de la fruslería humana, en contra de un mundo capaz de engendrar conflictos injustificables desde su punto de vista, en contra de la absurdidad de una preeminencia racional que legitima sucesos como la guerra. Lo que seduce a Breton de la revuelta es su carácter contestatario, su aire de oposición, el hecho de que posibilite salir de la obcecación y ceguera impuestas y que se descubra un camino hacia la libertad, hacia el afianzamiento de la individualidad. Es a partir de tales hallazgos que Breton se traza como ruta explorar manifestaciones y expresiones que permitan escapar a un mundo social preconcebido y dominado por una moral social hipócrita.

De tal modo, como lo indica Blanchot (1949), el movimiento surrealista se funda a partir de la convicción de que el estado capitalista, opresor y restrictivo que caracteriza el tiempo en el que habita Breton, traviste al individuo al imponerle ser uno distinto de sí mismo, de quien puede o quiere ser (100). Es precisamente la toma de consciencia sobre estas cuestiones la que abre la vía de exploración de una revuelta marcada por el reconocimiento de la irracionalidad como legítima expresión de subjetividad.

### **La exploración del ideal surrealista a través de la estética de la emoción**

La locura, tal como es planteada en el *Manifiesto* de 1924, sería el lugar en el que la facultad de la imaginación alcanza su paroxismo. Así, el surrealista reconoce en la sinrazón una libertad y un goce pleno, incitados por “las alucinaciones, las ilusiones, etc.” (Breton, *Manifiestos* 21), y demás muestras producidas por la imaginación del alienado. Son justamente las manifestaciones irracionales las que son defendidas en “El cincuentenario

de la histeria”, en 1928, por Breton y Aragon. En este artículo, celebrando “las actitudes pasionales, verdaderos retratos vivientes de la mujer en el amor” (Breton, *Conversaciones* 134), los autores rinden homenaje a la histeria, reconociéndola explícitamente como “el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX” (Aragon y Breton, “El cincuentenario” 101). Breton y Aragon se proponen, al desdibujar las definiciones hasta entonces admitidas con respecto a la afección psicopatológica, reivindicarla como “medio supremo de expresión”.

La expresión pasional es asimilada por Breton como canal de comunicación entre esfera íntima del sujeto y realidad externa. Las histéricas, a través de la materialización gestual y corporal de sus pasiones, establecerían una conexión entre el mundo interno y el exterior, encarnando de tal suerte el espíritu nuevo hacia la búsqueda a la que se había dedicado el poeta surrealista. Defender la histeria en nombre de su pertenencia al campo de las manifestaciones del ser, y destacarla como representación ejemplar de subjetividad al igual que como expresión de la pasión, equivale para Breton a asumir la apología del deseo irracional. Así pues, la potencia instintiva no es reconocida por el surrealista como un medio de expresión cualquiera, sino, por el contrario, como “el medio supremo de expresión”. El deseo es, entonces, concebido como el “gran portador de llaves” (Breton, *Conversaciones* 249), susceptible de liberar al hombre de la prisión de la razón. Por ende, el defensor de la histeria propone refundar la moral a partir de la experiencia del deseo, dándole paso al reinado de las pasiones, “todas [...] buenas” (249) y naturales, según la postura que adopta.

El pensamiento bretoniano se fortalece cada vez más en torno a una certeza: tiene que existir una alternativa a la vida que le ha sido asignada al hombre desde su constitución moral, social y racional. Es en función de alcanzar esa vida otra que el poeta concentra sus esfuerzos teóricos, literarios y experienciales, en desligarse de los *a priori* preconizados por una tradición castradora de la actividad yoica. Breton atribuye esta ablación de la subjetividad al control racional, asumiendo que la libertad no puede contemplarse más que en el terreno de la fluctuación, en la ruptura con las formas preconcebidas. Su proyecto poético, siempre ligado a su comprensión de la existencia, se cristaliza en los siguientes propósitos:

Esas preocupaciones son las que tienden a la elucidación del fenómeno *lírico* en poesía. En ese momento entiendo por lirismo lo que constituye un rebasamiento, de alguna manera espasmódico, de la expresión controlada. Me convenzo de que esta superación, para obtenerse, no puede provenir más que de un flujo emocional considerable y que a su vez éste es el único generador de emoción profunda. (Breton, *Conversaciones* 46)

Es claro que Breton toma partido, no solo en materia existencial sino también en cuanto a creación artística se refiere, por la preeminencia de la emoción, pues esta, a su juicio, debe ser el origen de toda producción y suceso experimentado por el individuo. Así, la premisa del inconsciente como fuente esencial de la asociación de ideas se consolida progresivamente en la teoría del joven poeta, y el nexo entre poema y deseo que lo reclama queda establecido. De hecho, por más caminos distintos que sigan sus indagaciones, para Breton prevalece siempre esa necesidad primigenia de quebrar con el molde ya sabido, con toda restricción impuesta al hombre, único hacedor legítimo de su realidad.

La consolidación de la estética de la emoción no es inmediata, sino que resulta de una serie de desestructuraciones de la lógica del poema que se evidencian de distintas formas. Muestra de ello es el interés bretoniano por desligarse de formas poéticas clásicas, escogencia que resulta, entre otras, de la lectura de Rimbaud. El encuentro con Rimbaud se convierte para Breton en “el gran asunto” (*La llave* 155), y le confirma que el ausentismo de la vida ordinaria es la clave para descubrir todas aquellas “otras vidas” adeudadas “a cada ser” (Rimbaud 268).<sup>6</sup> Esas “otras vidas” permanecen ocultas, según el simbolista, debido a las exigencias de la cotidianidad y de la moral. Así pues, la ambición rimbaudiana de crear un nuevo verbo poético influencia los cuestionamientos de Breton y lo lleva a abandonar la rima y las formas clásicas, para acoger construcciones que rompan con estos principios: la rima y la estructura fija representan para el surrealista verdaderos limitantes frente a la liberación del lenguaje poético.

Los primeros poemas de *Mont de Pitié*, escritos durante 1916, muestran la necesidad bretoniana de desligarse de las formas clásicas. En “Façon” (Breton, *Œuvres* 5), por ejemplo, aunque la disposición de cada estrofa se asemeje a

6 Citas extraídas de la versión original del poema “Alchimie du verbe”. El original dice: “À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues”.

una composición en versos libres, una lectura rigurosa del texto revela que se trata de alejandrinos convencionales, cesurados en lugares inesperados para suprimir la rima y la división canónica en hemistiquios.<sup>7</sup> En “Coqs de Bruyère” (*Œuvres* 9), por otra parte, Breton utiliza un procedimiento análogo (también corta arbitrariamente los versos), agregando, además, distintos juegos de aliteraciones (*coqs/coquetteries, gants/gâteries*, etc.) que acentúan la transgresión operada.

Estos poemas, escritos bajo la oscuridad de la guerra y a la luz del descubrimiento de Rimbaud, constituyen una marca de la emancipación del lenguaje impuesto, a la cual Breton dedica su vida. Las ansias obsesivas de libertad que ve concretarse en la expresión de la locura, y de manera general en todo destello emocional, encuentran aquí sentido, pues el poeta infringe el orden de la razón, independizando su producción de la censura que imponen las instituciones clásicas.

Y entonces vino Lautréamont. “No pienso más que en Maldoror”,<sup>8</sup> escribe Breton a Fraenkel en 1918 (citado en Bonnet 140). Y acentúa, en 1952:

muchas de [mis] obsesiones [me] las había sugerido el reciente descubrimiento de Lautréamont, que [me] habí[a] arrobado [...]. Nada, ni siquiera Rimbaud, había logrado impresionarme hasta tal punto... Aún hoy, soy absolutamente incapaz de analizar con frialdad ese mensaje fulgurante que me parece rezumar todas las posibilidades humanas. Para saber hasta dónde llega [mi] exaltación por él, basta recordar estas líneas de Soupault: “No me corresponde a mí ni a nadie [...] juzgar al señor Conde. No se juzga al señor Lautréamont. Se le reconoce al paso y al saludarlo nos ponemos a sus

7 A la izquierda la primera estrofa de “Façon”, y a la derecha, la misma estrofa reacomodada en hemistiquios clásicos:

L'attachement vous sème en tafetas broché projets, sauf où le chatolement d'ors se complut. Que juillet, témoin fou, ne compte le pêché d'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut!	L'attachement vous sème en tafetas broché Projets, sauf où le chatolement d'ors se complut. Que juillet, témoin fou, ne compte le pêché D'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut !
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

8 El original dice: “Je ne pense plus qu'à Maldoror”.



pies. Le doy mi vida a aquel o aquella que me haga olvidarlo para siempre”. Esta declaración en forma de pacto, la hubiera hecho mía sin titubeos. (*Conversaciones* 45)

Ese “mensaje fulgurante” es justamente lo que busca y anhela Breton, razón por la cual el descubrimiento de Lautréamont no puede sino incentivarlo en su empresa de hacer hablar las entrañas. Monsieur Le Comte representa ese lirismo de la emoción, en su expresión poética, que Breton reconoce como muestra de la implacable verdad escondida en el hombre. En las formulaciones ducassianas, debido a la exuberancia y al carácter sorprendente que las singularizan, el autor de *Les Pas perdus* halla el sentido de lo moderno. *Los cantos de Maldoror*, a pesar y precisamente debido a la dificultad de su lectura, son majestuosos a los ojos de Breton pues libran extrañas asociaciones en las que el imaginario del escritor trasciende las banalidades de la vida objetiva y cotidiana. En Lautréamont, Breton encuentra un mentor poético con quien comparte una misma visión del arte y de la vida —elementos dotados de la propiedad del perpetuo movimiento, ambos lugares de todos los posibles—. Afirmo en honor al Conde, en 1924, que

la vida humana no sería tan decepcionante para algunos si no nos sintiéramos constantemente capaces de realizar actos por encima de nuestras fuerzas. Parece incluso que el milagro esté a nuestro alcance. [...]. No por ello sería menos erróneo considerar el arte como un fin. La doctrina del “arte por el arte” es tan razonable como insensata me parece una doctrina de “la vida por el arte”. Sabemos ahora que la poesía debe conducir a alguna parte. (Breton, *Los pasos* 59-60)

¿A dónde debe, pues, conducir la poesía? La historia del surrealismo sugiere que no podría existir otro camino distinto a desembocar en la ruptura del poeta —del hombre— con su razón: el problema poético, manifiestamente, atraviesa por completo la cuestión de la existencia para Breton. La desacralización del arte, en consecuencia, se inserta en esa especie de nihilismo que resulta de las consideraciones bretonianas de la época sobre el lenguaje emocional y las posibilidades de la vida, en general.

No es extraño, entonces, que el poeta se haya sentido atraído por las reivindicaciones dadaístas que estallan delante de él. La *tabula rasa* frente

a toda convención (ideológica, artística, etc.), propuesta por el movimiento de Zúrich, contempla, entre otras vías adoptadas, el rechazo a la razón como divisa. Dadá se presenta como oportunidad de destruir la ilusión del arte y alcanzar el sentido de lo moderno que tanto obsesiona a Breton. En últimas, lo que al surrealista complace del dadaísmo es que ataque el lenguaje racional al oponerle producciones instintivas que valorizan el contenido emocional individual.

Ahora bien, aunque la destrucción de valores devenidos de imposturas éticas se convierte en un imperativo surrealista para la liberación del sujeto, el negacionismo dadaísta no conviene del todo a los propósitos bretonianos. A diferencia del movimiento de Tzara, el surrealismo sí le encuentra un propósito a la existencia y al arte, razón por la cual se erige en contra de la función exclusivamente estética que a este último se le ha asignado histórica y culturalmente. La preocupación de Breton se enfoca en hacer entrar la vida en el arte y el arte en la vida, o, en todo caso, en reconocer el arte como prolongación de la existencia, fin alcanzable mediante el recurso a la emoción.

Breton, como se ha aclarado previamente, sueña con imprimir en toda producción artística el sello del inconsciente o la parte emocional del autor, si se quiere, y esto lo lleva a cristalizar su objetivo liberándose del control racional al momento de la creación. La persecución de dicho objetivo, alcanzable a partir del bloqueo de la actividad racional, conduce a la exploración y consolidación de un método que posibilite tal estado: el automatismo. *Los campos magnéticos*, publicada en 1920 por Breton y Soupault, es reconocida *a posteriori* como la primera obra que adopta este método en pro de la liberación del pensamiento. Años más tarde, en *El Manifiesto* de 1924, Breton clarifica el proceso emprendido para obtener aquel que denomina “el pensamiento parlante” (*Manifiestos* 40) o automatismo del pensamiento. De lo que se trata es de reproducir las técnicas psicoanalíticas exploratorias del inconsciente descubiertas en Saint-Dizier, para conseguir “un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no [...] [dirija] ningún juicio, [ni se vea trabado] por ninguna reticencia ulterior” (40).

Cabe destacar la analogía del método en cuestión con respecto a los procedimientos empleados para el tratamiento de la enfermedad mental. Sin embargo, no se trata para el surrealismo de proponer un tratamiento terapéutico o una cura de la insensatez, como sí es el caso frecuente en el

acercamiento freudiano. Lo que interesa a Breton es preservar el producto bruto del pensamiento en calidad de manifestación legítima del sujeto, parte integral de su constitución psíquica y emocional, y de ninguna manera prueba de deficiencia que haya que reorientar hacia las normas de la razón. La objetivación de la subjetividad parece alcanzable suprimiendo el control sobre sí, experiencia que liberaría automáticamente la voz interna del individuo.

Si bien el automatismo y la primacía de la emoción son principios esenciales para Breton, no hay que olvidar que tales cuestiones hacen parte de una búsqueda que las acoge y trasciende: lo que realmente mueve sus indagaciones es la resolución del conflicto entre mundo externo e interno. El poeta centra sus esfuerzos, en pro de alcanzar tal resultado, en la objetivación de la fuente marginada, es decir, del componente subjetivo del hombre.

Al respecto de esta concepción de la emoción como fenómeno que rebasa lo estrictamente subjetivo y permite el contacto entre mundo interior y exterior, es interesante revisar la propuesta sostenida por Michel Collot que se plantea a partir de un esquema similar al asumido por Breton. Collot insiste en que la emoción es la respuesta afectiva del sujeto ante un estímulo externo y que el individuo, en un intento por internalizar ese encuentro con un algo o con un alguien (con el afuera), lograría crear un objeto, “fuente de una emoción análoga pero nueva: el poema o la obra de arte” (2).<sup>9</sup> Es justamente en este sentido que el poema y la escritura automática, entre otras exploraciones lingüísticas bretonianas, se invisten de un valor insuperable. Breton aboga por “la vie émotionnelle des mots” (*La Clé* 12), o vida emocional de las palabras, la cual encarnaría la expresión de la afectividad profunda del sujeto al margen del control de la consciencia (Collot 71), pero resultado de una experiencia en la cual el sujeto necesariamente está insertado en un mundo del cual hace parte. La vida emocional subjetiva, exteriorizada en el poema, sería, pues, el puente entre interioridad y universo externo.

La ambición última de Breton tiende hacia la integración de lo subjetivo-emocional a la percepción común del mundo y, entonces, hacia la aceptación y respeto social de todas las ideas producto de la psiquis humana. De tal suerte, tanto el automatismo como la estética de la emoción sobrepasarían el poema —y la coherencia del lenguaje establecido—, materializando, al

9 El original dice: “source d’une émotion analogue mais nouvelle: le poème ou l’œuvre d’art”.

menos en el papel, las creaciones de la imaginación y del inconsciente, y, sobretodo, sirviendo de puente entre interior-exterior.

### **La sublimación como vía de restablecimiento y de inserción de la subjetividad en el mundo social**

El propósito mayor de conciliar mundo externo e interno se concreta en la apropiación surrealista de procesos y conceptos psicoanalíticos que dan cuenta del fenómeno de la sublimación del sujeto. Breton extrae y reorienta —hasta cierto punto— teorizaciones freudianas relativas al surgimiento de material inconsciente reprimido en la psiquis individual. La “inquietante extrañeza” de Freud, concepto que explica la aparición de obsesiones engendradas en la persona como consecuencia de datos inconscientes reprimidos, ocasiona la angustia —en apariencia inexplicable—, que tiende a experimentar el individuo con respecto a las ideas “extrañas” desencadenadas por su imaginación. La estética de la “inquietante extrañeza” en las producciones artísticas, según el austríaco, corresponde a la representación de angustias y fantasmas enraizados en el artista, cuya manifestación no puede sino suscitar extrañeza debido a que provienen de las profundidades oscuras del ser, de contenido psíquico reprimido.

Breton revaloriza la “inquietante extrañeza” como mecanismo estético primordial en la integración del componente subjetivo a la realidad exterior. Para el poeta el fenómeno evocado materializa el tránsito del inconsciente a la superficie, a la acción, y, por esto mismo, está lejos de constituir una experiencia “inquietante”. Por el contrario, el abandono al sentimiento extraño —surgido de manera inesperada— ayudaría, de acuerdo con la lógica bretoniana, a la resolución del conflicto entre interioridad y realidad externa: autorizaría incluso al sujeto a obedecer a sus deseos inconscientes y a objetivarlos. Se entiende así la importancia acordada por Breton al sueño en medio de su búsqueda de la expresión poética pura. Muestra de ello es la frase del “hombre cortado en dos por la ventana” (Breton, *Manifestos* 39) que cautiva al surrealista desde que la escucha en sus sueños:

Ocurrió una noche que, al empezar a dormirme, percibí claramente articulada, de modo tal que resultaba imposible cambiar una palabra, pero carente del sonido peculiar a cualquier voz, una frase asaz singular, que me

llegaba sin tener relación con los acontecimientos que, por confesión de mi consciencia, me ocupaban en ese momento. [...] su carácter orgánico me retuvo. Realmente esa frase me desconcertaba. [...] me di cuenta de que me encontraba frente a una imagen bastante extraña, repentinamente me dominó la idea de incorporarla a mi material de construcción poética. (38-40)

La frase, “insistente” (39), le demuestra a Breton cómo la imaginación o el contenido inconsciente pueden producir asociaciones y realidades lejanas, impensables en estado de vigilia. En efecto, las imágenes oníricas afloran sin preocuparse por el adormecimiento de la razón y demuestran así el carácter ilógico de la condición subjetiva. La actividad experimental en la cual Breton y su entorno se embarcan con miras a la exteriorización del producto inconsciente se desarrolla de diversas formas. La exploración del dominio mental, teniendo siempre como meta identificar las ideas provenientes de la subjetividad, o más bien del inconsciente del sujeto, dan lugar al despliegue de juegos colectivos —composición de “cadáveres exquisitos”, juego de la verdad en el que cada individuo asume el rol de una personalidad diferente de la suya—, a la transcripción de sueños, a relatos de tinte onírico y a experiencias de sueño hipnótico, entre otros.

Se puede comprender de tal suerte la importancia atribuida a las sesiones de hipnosis llevadas a cabo en el transcurso de 1922 por el grupo surrealista. El interés bretoniano, una vez más, está ligado estrechamente a la búsqueda de la escapatoria a las trabas de la razón despierta. Las vías de lo maravilloso se abren a partir de las prácticas exploratorias que permiten la expresión bruta, “extraña” y automática del pensamiento. Para Breton la experiencia de Desnos, durante el sueño hipnótico (Breton, *Conversaciones* 85), constituye el triunfo del discurso libre, cuyo valor poético reside precisamente en que revela la verdad del autor en su integralidad, como lo prueba el poemario de 1930, *Corps et biens* (Desnos). Recordando la prodigiosa experiencia de Desnos, Breton expresa:

Por lo demás, quien verdaderamente se encuentra en su elemento en esta atmosfera de sueño hipnótico y de singulares recursos de expresión, no será Crevel [...], será Robert Desnos. Él es quien dejará una huella indeleble en esta forma de actividad. En efecto se entregará a ésta perdidamente, aportando su afición romántica de náufrago que traduce el título de uno de sus primeros

libros de versos, *Corps et biens*. Nadie habrá ahondado tanto [...] por las vías de lo maravilloso... [...]. Los que asistieron a las inmersiones diarias de Desnos en lo que realmente era lo *desconocido*, fueron conducidos también a una especie de vértigo; todos estaban pendientes de lo que pudiera decir o trazar febrilmente en el papel. Pienso, en particular, en esos “juegos de palabras”, de un género lírico totalmente inédito, que durante mucho tiempo fueron capaces de sucederse a un ritmo casi prodigioso. [...] En lo que consistió básicamente ese prodigio, fue en el poder que demostró Desnos para trasladarse a voluntad, instantáneamente, de las mediocridades de la vida normal a plena zona de iluminación y efusión poética. (*Conversaciones* 85-86)

Los procesos vividos en los sueños, también manifiestos en la escritura automática, responden a la definición que Breton establece del surrealismo como

automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (*Manifiestos* 44)

De tal suerte, el proyecto surrealista se opone en todo y por todo a la racionalidad dominante en el mundo social, y su campo de afirmación debe ser el del abandono al inconsciente. La producción artística, en tal contexto, debe encuadrarse en la relación que sostenga el artista con el mundo, debe necesariamente dar muestras de ese nexo, puesto que el valor de toda obra depende de la impronta del “yo” en el objeto producido. La misión del lenguaje poético, en consecuencia, es la de servir a objetivar y volver exteriores los secretos del individuo, para así inscribirse en una comunión de reciprocidad con la realidad. La personalidad, lejos de adaptarse a ideas preconcebidas, requiere grabar su sello en el mundo a medida que la experiencia que tenga el sujeto de sí mismo se vaya construyendo.

De esta manera, todas las tentativas surrealistas, aquí englobadas en la escritura automática y la importancia atribuida al sueño, se plantean como la asimilación bretoniana de la sublimación freudiana. Para Breton, la teoría psicoanalítica de la inspiración representa el objetivo principal del

movimiento que funda y defiende hasta el final de sus días. En últimas, lo que reclama el autor en el *Manifiesto* de 1930, en relación con lo que define en sus términos como sublimación es que

todos aquellos que aporten en el cumplimiento de [la] misión [del surrealismo], [alcancen] una nueva *conciencia*, que busquen el modo de suplir mediante una autobservación, que tiene un valor inestimable en su caso, la insuficiencia de penetración en los estados de alma llamados “artísticos” por hombres que, en su mayoría, no son artistas sino médicos. Además exige a aquellos que posean, en el sentido freudiano, la “preciosa facultad” de que hablamos, que, por un camino inverso del que les vimos tomar, se apliquen a estudiar con dicho enfoque el más complejo de los mecanismos, el de la *inspiración*, y a partir del momento en que dejen de considerarla una cosa sagrada, con toda la confianza que tienen en su extraordinaria virtud, piensen sólo en liberar sus últimas ataduras y —algo que antes nadie hubiera osado concebir— piensen en someterla. [...] [Al surrealismo] nada lo apasionará tanto como reproducir artísticamente ese momento ideal en el que el hombre, presa de una singular emoción, se encuentra súbitamente dominado por ese “algo más fuerte que él” que lo arroja a pesar suyo en lo inmortal. [...] Llegará el día en que ya no estará permitido obrar desconsideradamente, como ha sucedido hasta ahora, con esas pruebas palpables de una existencia distinta de la que creemos llevar. (*Manifiestos* 125-128)

El surrealismo busca, pues, tanto a nivel poético y artístico en general, como a nivel existencial, reproducir y validar permanentemente ese momento en el que el sujeto es dominado por la emoción, por ese impulso “más fuerte que él”.

El arte del pintor, al igual que el del poeta, debe ser el de componer tableros que puedan ser apreciados como a través de una “ventana” (Breton, *Antología* 62) desde la cual se perciba el paisaje interno del artista. Es por esta razón que Breton exclama al inicio de “El surrealismo y la pintura” que “el ojo existe en estado salvaje” (60). Más adelante, en el mismo texto, el autor aboga por la necesidad de reeducar el ojo para devolverlo justamente a su “estado salvaje”, liberándolo de toda tradición ilusionista en provecho del arte verdadero. La metáfora de la “ventana”, comparable a la del “castillo” cuyas “puertas están siempre abiertas” utilizada en el *Primer Manifiesto*

(*Manifestos* 35), resume bien la transparencia, el no artificio que debe primar en toda obra que se precie de ser la trasposición diáfana del imaginario del creador. Así, por ejemplo, Picasso resulta admirable porque da “cuerpo a todo lo que había permanecido antes de él relegado al campo de la más elevada fantasía” (Breton, “Le surréalisme” 28).<sup>10</sup> El pintor español, para Breton, no se ciñe a imitar la realidad, sino que la crea tal como la imagina:

Se ha dicho que no puede [...] haber pintura surrealista. Pintura, literatura, lo que sea. ¡Oh, Picasso, usted que ha trasladado a su máximo grado el espíritu, ya no de contradicción sino de evasión! Usted que dejó colgar de cada uno de sus cuadros una escalera de cuerda, una escalera hecha con sábanas de vuestra cama, y es que es muy probable que, usted como nosotros, no busquemos más que descender, o más bien remontar de nuestro sueño. (“Le surréalisme” 29)

La similitud entre los propósitos sostenidos por Breton en la cita anterior y aquellos por medio de los cuales ensalza la libertad como única forma de vida válida para el hombre resulta evidente en el poema “Más bien la vida”:

Más bien la vida con sus sábanas conjuratorias  
Sus cicatrices de evasión  
[...]  
Y aun cuando allá hiciese un tiempo mejor que mejor hiciese libre sí  
Más bien la vida. (Breton, *Antología* 32-33)

El mérito de Picasso, a los ojos de Breton, reside en que evade en sus creaciones las leyes racionales y hace de la pintura una manifestación de su laboratorio mental. El español no solo plasmaría en sus cuadros sus sueños, sino que le tendería al espectador una cuerda —la obra misma— para guiarlo hacia el encuentro con ese mundo interno del artista que la creación logra objetivar.

Breton, como los verdaderos artistas a través de sus producciones, pretende alcanzar la libertad rompiendo con la arbitrariedad de una configuración de la realidad única y *a priori*: se trata de actuar sobre el mundo

---

10 Todas las referencias al texto de 1925 han sido traducidas por la autora de este artículo.



y transformarlo a partir de la acción que se ejecute sobre él. El hombre, de acuerdo con la postura bretoniana, puede escapar a las restricciones y determinaciones de la realidad socialmente establecida, cuando salga de aquellas interpretaciones unívocas que sobre esta se pretenden imponer. El proyecto surrealista se concreta en torno a un propósito fundamental: afirmarse con fiereza y arrojo en contra de un mundo que rechaza y señala como error, fantasía o locura, los “delirios” de un espíritu desorientado que se exprese y sea a contracorriente.

La imaginación, el inconsciente y toda parte del individuo que revele su interioridad deben ocupar un lugar esencial en la afirmación de su existencia. Estas facultades, a los ojos de Breton, constituyen la facultad suprema del espíritu, las únicas capaces de dar cuenta de la verdad del hombre. La esperanza surrealista reposa en la fe que profesa a los poderes creadores y liberadores existentes en cada ser. El espíritu nuevo o moderno, al igual que la vida verdadera para el hombre, no son posibles sino a partir del momento en el que se libere su imaginación y se abandone a sus designios, independizándose de las leyes de “una utilidad arbitraria” (Breton, *Manifestos* 21) que desde siempre la han controlado.

Como insiste Céline Sangouard-Berdeaux (2013), el paso de lo subjetivo a lo objetivo o sublimación para el surrealista tiende a seguir un esquema dialéctico. El sujeto debe acceder a las profundidades infrasubjetivas de su psiquis, *foyer vivant* (hogar viviente) o *soi* (el sí), como las llama Breton en *Position politique du surréalisme* (27), para así expresar la emoción, devenida objetiva, y por último poder compartirla con la alteridad, convirtiéndola en experiencia universal. Para el poeta, como lo afirma en 1938, en “Por un arte revolucionario”, se trata de poner en marcha

el mecanismo de sublimación [...], [el cual] tiene como objeto restablecer el equilibrio roto entre el “yo” coherente y los elementos reprimidos. Tal restablecimiento se opera en provecho del “ideal del yo” que subleva contra la realidad presente, insoportable, las potencias del mundo interior, del “para sí”, *comunes a todos los hombres* y en constante vía de expansión en el devenir. (*La llave* 43)

La visión y aplicación de la sublimación en Breton, tal como se ha estudiado en este artículo, trasciende la necesidad individual y tiende hacia

la comunicación con el mundo exterior. En resumidas cuentas, la tentativa surrealista cobra sentido en la medida en que se logra dotar al arte, en calidad de asunto privado, de una función social:

Decía [...] que vivimos en una época en la que el hombre se pertenece a sí mismo menos que nunca; no es extraño entonces que en una época tal, en la que la angustia de vivir ha sido llevada a su punto máximo, el arte abra grandes esclusas. El artista [...] bruscamente se convierte en poseedor de la llave de un tesoro, pero ese tesoro no le pertenece, le es imposible [...] atribuírselo: *ese tesoro no es otro que el tesoro colectivo*.

Así pues, en tales condiciones, no se trata posiblemente ya, para el arte, de la creación de un mito personal, sino, con el surrealismo, de la creación de un *mito colectivo*.<sup>11</sup> (Breton, *Position politique* 43)

La sublimación, al igual que el afán de transgresión del orden moral y racional establecido, responde para el surrealismo a una función eminentemente social, o política, si se quiere. El ideal hacia el cual tiende este movimiento es hacia la recomposición de un mundo que reprime la libertad individual desde todos los frentes. Por tal motivo, Breton pretende alcanzar un nuevo *mito colectivo* a partir del cual la realidad pueda ser refundada y al hombre se le devuelva la posibilidad de ser sí mismo. En tal medida, el surrealismo puede pensarse, desde sus primeros intentos de definición de proyecto, como un movimiento cuyas aspiraciones, a todas luces, revisten tintes políticos. El ideal bretoniano se desprende de la necesidad de redefinición de la existencia, necesidad suscitada por un tejido social descompuesto y decadente, que requiere la emancipación del sujeto y la construcción de un nuevo “mito colectivo”, en el cual cada individuo tenga cabida y admita la singularidad del prójimo con el que convive.

## Epílogo: de la transgresión y la revuelta al origen de una

- 11 El original dice: “Je disais [...] que nous vivons à une époque où l’homme s’appartient moins que jamais; il n’est pas surprenant qu’une telle époque, où l’angoisse de vivre est portée à son comble, voie s’ouvrir en art ces grandes écluses. L’artiste [...] est brusquement mis en possession de la clé d’un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible [...] de se l’attribuer: *ce trésor n’est autre que le trésor collectif*. Aussi bien, dans ces conditions, n’est-ce peut-être plus déjà de la création d’un mythe personnel qu’il s’agit en art, mais, avec le surréalisme, de la création d’un *mythe collectif*”.

## poética de la oposición

La transgresión, la revuelta y la reclamación por un cambio de la realidad que se le impone *a priori* al sujeto (a través de la moral, la tradición, la sociedad, etc.) son un *leitmotiv* en la teoría bretoniana que imbrica poesía y existencia. De hecho, en una carta a Fraenkel del 19 de abril de 1919, Breton plantea que:

El poder de la reclamación es superior al de la poesía. [...] La poesía ha sido siempre vista como un fin. Yo hago de ella un medio (de reclamación). Se trata de la muerte del arte (del arte por el arte). Las otras artes se derivan de la poesía. La reclamación ha sido siempre considerada como un medio. Yo hago de ella un fin.<sup>12</sup> (citado en Bonnet 153)

El pensamiento de Breton en materia poética, como se ha insistido, fue siempre constante y coherente con su comprensión de la existencia humana. Para Breton, el arte, y particularmente el lirismo poético, están anclados a la condición cambiante, inasible y en perpetuo devenir del sujeto. Del mismo modo, el autor se mantiene firme en la convicción de que al individuo le ha sido arrebatada su libertad primigenia y se le ha hecho vasallo de normas morales y racionales que lo alejan de su auténtica naturaleza. La naturaleza del hombre no puede ser predeterminada, no puede asignarse de antemano pues le compete al ser lanzarse en la búsqueda de su verdad.

La poesía, en este sentido, se convierte en el medio a través del cual esa parte escondida pero constitutiva del yo aflora, sin preocuparse por el cumplimiento de reglas externas. El poema surrealista, en las diversas formas que explora, pretende transgredir lo establecido rebasando la realidad artificial e impuesta. Busca trascender la falsedad de un mundo supresor de subjetividad y ofrecer acceso a la surrealidad, en la que los poderes emancipadores del espíritu se objetiven y logren la conciliación del ser con su yo auténtico. Todo esto se lograría, de acuerdo con las exploraciones

---

12 El original dice: “La puissance de la réclame est bien supérieure à celle de la poésie. [...] La poésie a toujours été regardée comme une fin. J’en fais un moyen (de réclame). C’est la mort de l’art (de l’art pour l’art). Les autres arts suivent la poésie. La réclame a toujours été considérée comme un moyen. J’en fais une fin”.

bretonianas, mediante la expresión de la emoción, la cual conduciría a la sublimación del ser.

Ahora bien, como resalta Blanchot (97), para el surrealismo la poesía y la vida están *ailleurs* (en otro sitio). El crítico literario propone que ese otro mundo hacia el cual tiende el movimiento de Breton no sería un lugar o momento concreto, sino que más bien evidenciaría, a modo de ideal, la disconformidad con una existencia que nunca es la que debe ser y, por esto mismo, resulta necesario empeñarse en encontrarla.

Siguiendo la lógica aquí planteada, ese *ailleurs* mencionado por Blanchot podría comprenderse como el punto del espíritu puesto, explícitamente, como blanco de la actividad surrealista en el *Segundo Manifiesto* (Breton, *Los Manifiestos* 84). Al respecto, Michael Sheringham resalta que ese descubrimiento tan codiciado por el movimiento de Breton no puede sino estar proyectado en el futuro. Destaca que se trataría de “un polo hacia el cual uno debe dirigirse, pero en el cual no se sabría cómo permanecer” (s. p.).<sup>13</sup> Para Sheringham, el poema bretoniano, en las distintas configuraciones que asume, revelaría “los estados de un sujeto múltiple que se busca, siempre al acecho de señales y rastros de su advenimiento” (s.p.).<sup>14</sup> “El advenimiento del sujeto”, de acuerdo con lo expuesto hasta ahora, puede comprenderse como el faro o foco de la empresa surrealista.

La pretensión de Breton orienta tanto teoría como poesía hacia la rehabilitación “del estudio del yo” (*Los vasos* 136), único escenario válido para lograr los cambios en materia de existencia individual y comunitaria que reclama el movimiento. En últimas, el objetivo es “poder integrar [...] [ese yo] al del ser colectivo”, “acabar con esos gérmenes corruptores” que imposibilitan la armonía y el respeto universal de las diferencias individuales, para así hacer “efectiva y completa” “la transformación social” (*Los vasos* 135).

La preocupación de Breton se inviste de tintes políticos en cuanto aboga por un cambio en la constitución del orden en el que se inscribe la existencia individual. Dicho cambio está orientado a gran escala, pues justamente pretende la reorganización del estado de las cosas a nivel social. Aunque es claro que el surrealismo siempre se caracterizó por su tendencia inconformista

13 El original dice: “il s’agit d’un pôle vers lequel on doit se diriger, mais où l’on ne saurait séjourner”.

14 El original dice: “les états d’un sujet multiple qui se cherche, toujours à l’affût des signes et des traces de son avènement”.

y subversiva, los alcances del movimiento se movieron más en las arenas del lenguaje poético que en el campo de la acción. Breton expresa:

El problema de la acción social es —me interesa insistir sobre ello— sólo una de las formas de un problema más general, que el surrealismo se ha hecho un deber agitar, y que es el de la expresión humana en todas sus formas. Quien dice expresión, dice ante todo lenguaje. No hay, pues, que asombrarse de que el surrealismo se ubique, de entrada, casi exclusivamente en el plano del lenguaje. [...] el mecanismo lógico de la frase se muestra por sí solo cada vez más importante para desencadenar en el hombre la sacudida emocional que da realmente algún valor a la vida. [...] Lo sé: ese hombre no es todavía *cada* hombre y hay que darle “tiempo” para que llegue a serlo. (Breton, *Manifestos* 115-116)

Las esperanzas del poeta están puestas en que cada hombre alcance el estado ideal de autonomía que le ha sido negado, y es por esto que le resulta crucial reivindicar el carácter transgresor de la “transformación social” a la que le dedica todas sus reflexiones. No obstante, el tránsito entre teoría, poesía y resolución del conflicto humano en acciones concretas nunca termina por efectuarse. Por más que la subversión y el terrorismo sean temas constantes en la escritura bretoniana, su materialización, al menos que se tenga conocimiento, siempre se circunscribió al campo poético y a uno que otro acto performático sin mayores repercusiones a nivel de cambios en estructuración social.<sup>15</sup>

15 Desde otra perspectiva, el contraste entre teoría y práctica permite ver una incoherencia ya subrayada por Johanna Malt con respecto a la cuestión del “mito colectivo” y su concretización real en los términos a partir de los cuales lo defiende Breton. Malt destaca que las prácticas surrealistas derivadas del discurso de los sueños y de la escritura automática, entre otras, siempre se vieron sometidas a un análisis que las retornaba irremediamente a la fuente inconsciente, subjetiva o individual que les daba origen. Lo problemático se vislumbra cuando se trata de entender tal proceso como verdaderamente colectivo y no como el producto de ejercicios subjetivos llevados a cabo por distintos individuos al interior de un grupo. La crítica literaria insiste en que la recomposición social evocada a partir de las expresiones “mito colectivo” o “tesoro colectivo” no sería más que un intento por parte de Breton de servirse de “de un capital colectivo de imágenes casi junguiano” (Malt 20) para exponer al lector o público surrealista muestras de un cierto autoconocimiento y emancipación que no pueden pensarse como fruto de una experiencia grupal o social. Malt (20-21) insiste en que Breton no revela ni explora las especificidades políticas de la noción del “mito colectivo” y, en cambio, tiende a relegarlas y esconderlas detrás de su declaración “circular” de que todo cuanto defiende debe ser tenido por cierto, pues de

La escritura bretoniana, como lo plantea Sangouard-Berdeaux, está fuertemente cargada de un campo léxico de cuyo empleo se desprende el sentido político de la empresa del surrealista. Lo anterior se comprende a partir del reconocimiento de la marcada insistencia en la necesidad de una revuelta o revolución y del empleo constante de términos alusivos al terror en los textos de Breton. De tal modo, Breton insiste en que, por ejemplo:

No hay más que una cosa que nos permita salir, al menos momentáneamente, de esta horrible jaula en la que nos debatimos y este algo es la revolución, una revolución cualquiera, tan sangrienta como se quiera, que aún hoy en día anhelo con todas mis fuerzas. No importa si Dadá no ha sido esto, ya que ustedes comprenden que el resto me importa poco. Es ante esta revolución latente ante la que emplazo hoy a cada uno de aquellos cuyo nombre ha sido pronunciado esta noche. Si Dadá ha enrolado a hombres que no estaban dispuestos a todo, hombres que no eran de materia explosiva, lo repito, peor para él. Y que nadie se espere que me enternezca con aquellos que han llevado entre nosotros, por una gloria tan pequeña, el uniforme de los voluntarios. No sería malo que se restableciesen para el espíritu las leyes del Terror. (Breton, *Los pasos* 152- 153)

El “Terror” reivindicado por Breton se inscribe, como se puede leer, en el campo del espíritu. Ese terrorismo, aparte de tender hacia una efervescencia emocional garante del cambio social por el que clama el poeta, se convierte en una suerte de dogma apreciable en el fragmento retomado. En efecto, Breton condena los actos viciados, o aquellos que se alejen del objetivo revolucionario tal como él lo defiende. Breton es enfático en cuanto al ideal al que la vía surrealista debe conducir, ideal que integra el terrorismo poético como recurso comprometido con la ambición global de redefinición de la existencia. Es en tal contexto que cobran sentido lemas como el de la revuelta, la transgresión y el terror, mecanismos que se cristalizan en la adopción de una poética de la oposición.

¿Qué involucra, a grandes rasgos, la propuesta bretoniana? Se trata, en términos sintéticos y desde la óptica investigativa aquí privilegiada, de una reflexión —más teórica que práctica— sobre las posibilidades en materia

---

no ser así el surrealismo no se habría convertido en el movimiento artístico y literario más popular entre los jóvenes intelectuales de su tiempo (véase Breton, *Position politique* 43).

de la existencia que ofrece el arte en general, y la producción poética en particular, al individuo. Aunque volcada primordialmente sobre el individuo y “lo individual”, la reflexión de Breton no deja de lado preocupaciones de índole social y colectiva. Para el poeta, en efecto, la redefinición del sujeto se inserta en una aspiración global de transformación social, estado alcanzable solo como resultado de la redefinición de aquellos individuos que integran el medio compartido. De modo tal, la orientación del análisis aquí consignado permite comprender la adopción de la estética de la emoción y su posterior concretización en el mecanismo sublimatorio, como etapas del proceso que conduce a la consolidación de una poética de la oposición. Estas tres fases, girando en torno a la redefinición tanto individual como social, demuestran que la propuesta artística y poética de Breton se presenta siempre como un llamado a convulsionarlo todo. En definitiva, tal como lo señala Breton a propósito de la belleza, se puede pensar que, para él, la poesía “será convulsiva o no será”.

## Obras citadas

- Aragon, Louis y André Breton. “El cincuentenario de la histeria (1878-1928)”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 27, núm. 1, 2007, págs. 101-102. Web. 30 de diciembre del 2019.
- Blanchot, Maurice. “Réflexions sur le surréalisme”. *La part de feu*. París, Éditions Gallimard, 1949, págs. 90-102.
- Bonnet, Marguerite. *Naissance de l'aventure surréaliste*. París, Librairie José Corti, 1988.
- Breton, André. *Antología (1913-1966)*. Traducido por Tomás Segovia, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1973.
- . *Conversaciones (1913-1952)*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . *La Clé des champs*. París, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.
- . *La llave de los campos*. Traducido por Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, Madrid, Libros Hiperión, 1976.
- . “Le surréalisme et la peinture”. *La Révolution surréaliste*, núm. 4, 1925, págs. 26-43.
- . *Los pasos perdidos*. Traducido por Miguel Veyrat, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

- . *Los vasos comunicantes*. Traducido por Agustín Bartra, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1978.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001.
- . *Œuvres Complètes. Vol. i*. París, Éditions Gallimard, 1988.
- . *Position politique du surréalisme*. París, Éditions du Sagittaire, 1935.
- Breton, André y Paul Éluard. *La inmaculada concepción*. Traducido por Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Ediciones La flor, 1972.
- Collot, Michel. *La Matière-émotion*. París, Éd. PUF, 1997.
- Desnos, Robert. *Corps et biens*. París, Éditions Gallimard, 2007.
- Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics*. Oxford University Press, 2004.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. París, Éditions Gallimard, 2009.
- Sanguoard-Berdeaux, Céline. “André Breton ou le poétique au-delà du politique”. *Fábula*. 22 abril del 2013. Web. 4 de enero del 2020.
- Scopelliti, Paolo. *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*. Lausanne, Éd. L'Âge d'or, 2002.
- Sheringham, Michael. “André Breton et l'avènement du sujet”. *Voix, Traces, Avènement: L'Écriture et son sujet*. Caen, Presses universitaires de Caen, 1999. Web. 20 de agosto del 2020.

### **Sobre la autora**

Graduada en Literatura Moderna y Clásica y Ciencias del Lenguaje, magíster en Literatura, Filología y Lingüística por la Universidad de La Sorbona, París IV y docente de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Occidente, y del Departamento de Lenguas y Culturas Extranjeras de la Universidad del Valle. Anteriormente laboró en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali.

Algunos de sus cursos, de acuerdo con sus áreas de investigación, giran en torno a la estética de la irracionalidad, la historia de las vanguardias europeas y la dramaturgia comparada a partir del estudio de reescrituras teatrales y de la expresión violenta en el teatro. Es autora de los capítulos “La Denuncia: dialéctica y reconstrucción teatral de la historia colombiana” y “Guadalupe años sin cuenta: reescritura histórica, apología de la insurrección e invitación a la lucha liberadora”, ambos publicados en el libro *La creación colectiva y la utopía insurreccional. Análisis de las obras representativas del TEC y la Candelaria* (Programa editorial Univalle, 2018).



## ***Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett o el perfil de un desesperanzado**

**Mario Barrero Fajardo**

*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*

[mbarrero@uniandes.edu.co](mailto:mbarrero@uniandes.edu.co)

El artículo propone un análisis de la novela *Donde nadie me espere* (2018) de Piedad Bonnett desde el paradigma de la desesperanza que Álvaro Mutis planteó como rasgo fundamental de la literatura moderna. El artículo se divide en tres partes: en la primera se establece el pacto de lectura que propone la novela; en la segunda se exponen las características del desesperanzado de acuerdo con la propuesta de Mutis; y, en la tercera, se adelanta el estudio de la figura de Gabriel, protagonista de la novela, en función de sus puntos de encuentro con la desesperanza mutisiana.

*Palabras clave:* Álvaro Mutis; desesperanza; narrativa colombiana contemporánea; Piedad Bonnett.

Cómo citar este artículo (MLA): Barrero Fajardo, Mario. “*Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett o el perfil de un desesperanzado”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 265-288.

Artículo original. Recibido: 08/04/20; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### ***Donde nadie me espere* by Piedad Bonnett or the Profile of a Hopeless**

The article proposes an analysis of the novel *Donde nadie me espere* (2018) by Piedad Bonnett based on the paradigm of hopelessness that Álvaro Mutis proposed as a fundamental feature of modern literature. The article is divided into three parts. In the first one, is established the reading agreement proposed by the novel. In the second part, the characteristics of hopelessness are presented according to the model proposed by Mutis. And in the third part, the study of the figure of Gabriel —the protagonist of the novel— is done according to its meeting points with the model of mutisian hopelessness.

*Keywords:* Álvaro Mutis; hopelessness; contemporary Colombian narrative; Piedad Bonnett.

### ***Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett ou o perfil de um ser humano sem esperança**

O artigo propõe uma análise do romance de *Donde nadie me espere* (2018) de Piedad Bonnett a partir do paradigma da desesperança que Álvaro Mutis propôs como uma característica fundamental da literatura moderna. O artigo está dividido em três partes: na primeira se estabelece o pacto de leitura que o romance propõe; na segunda, as características dos seres humanos sem esperança são expostas de acordo com a proposta de Mutis; e na terceira, o estudo da figura de Gabriel, protagonista do romance, é avançado, baseado em seus pontos de encontro com a desesperança mutisiana.

*Palavras-chave:* Álvaro Mutis; desesperança; narrativa colombiana contemporânea; Piedad Bonnett.

En el pequeño cuartito donde nos han confinado, Daniel, con un último aliento, levanta amenazante su pasaporte, y le grita a la gente que lo custodia que él es mayor de edad y que nadie tiene derecho a tocarlo. A nosotros nos mira con odio, nos dice traidores, y nos pide que lo dejemos salir del aeropuerto: él venderá la cámara de video (que todavía lleva terciada al hombro) y se dedicará a sembrar la tierra o a vivir como un indigente.

Bonnett, *Lo que no tiene nombre*

## Pacto de lectura

EL PASAJE ANTERIOR ESTÁ CONSIGNADO en el libro que Piedad Bonnett publicó en 2013 a propósito del suicidio de su hijo Daniel Segura Bonnett, hecho ocurrido en la ciudad de Nueva York el 14 de mayo del 2011. El proyecto narrativo de *Lo que no tiene nombre*, en palabras de su autora, fue “[volver] tercamente a lidiar con las palabras para tratar de bucear en el fondo de su muerte [la de Daniel], de sacudir el agua empozada, buscando, no la verdad, que no existe, sino que los rostros que tuvo en vida aparezcan en los reflejos vacilantes de la oscura superficie” (Bonnett, *Lo que no* 18-19). Un propósito de escritura que, sumado al marco paratextual de la obra, entendido como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette 7), impuso al público lector de *Lo que no tiene nombre* un pacto de lectura en clave autobiográfica, aquella en la que “existe una *identidad de nombre* entre [la] autor[a] (tal como figura, con su nombre, en la cubierta [del libro], [la] narrador[a] de la narración y [uno de los] personaje[s] de quien se habla” (Lejeune 61).

Dado lo anterior, el primer dilema a resolver por parte de los lectores de la novela de Bonnett publicada en 2018, *Donde nadie me espere*, es establecer cuál será el pacto de lectura necesario para abordar su nueva propuesta narrativa, la primera después de *Lo que no tiene nombre*. Quizá sea posible inclinarse de nuevo por una lectura en clave autobiográfica si se tiene en cuenta el final del epígrafe de este artículo, en el que se recrea la inquietante situación vivida en julio del 2006 por Daniel Segura Bonnett y sus padres en el Aeropuerto Internacional Jorge Chávez de Lima, de regreso de un traumático viaje a Brasil en el que se evidenció de manera contundente su

trastorno esquizoafectivo (Bonnett, *Lo que no* 67-76), y en cuya penúltima etapa planteó como una posible salida a su crisis el “vivir como un indigente” (Bonnett, *Lo que no* 76). Esta opción de aproximarse a *Donde nadie me espere* con un enfoque autobiográfico es posible porque el punto de partida de la obra es el momento en el que su protagonista, Gabriel, es rescatado de su condición de indigente por un amigo de la familia, esa alternativa vital que en un momento dado Daniel reivindicó para sí, tal cual quedó registrado en el pasaje citado de *Lo que no tiene nombre*. Esta opción de lectura en clave autobiográfica fue por la que se inclinaron los primeros reseñistas de *Donde nadie me espere*:

*Donde nadie me espere* sea quizá la respuesta, dada desde la ficción, a las preguntas que Bonnett deja en el aire en sus memorias cuando trata de imaginar la vida de su hijo atormentado por una enfermedad que lo conduce al suicidio. “No sé qué visiones perseguían [a] Daniel”, afirma. Y como no puede saberlo, ella usa la ficción para meterse en el pellejo de un hombre muy similar a su hijo: similar en la edad, similar en la sonoridad del nombre (Gabriel/Daniel), similar en su obsesión con el dibujo, en las visiones y la paranoia, y en la dificultad para sentir y expresar sentimientos. Y desde adentro de ese pellejo Bonnett imagina la disolución, los pensamientos y autoexámenes que se haría un hombre enfermo, culto, de clase media, bogotano, para llegar a la conclusión lógica de que quizá la mejor manera de vivir sea saliendo “por esa puerta”. (Holguín Jaramillo s. p.)

Una perspectiva de lectura que la escritora reconoció como válida, pero que matizó al insistir en que, a pesar del inevitable punto de partida autobiográfico presente en sus obras más recientes, su intención era trascender dicho referente a partir de las herramientas que le brinda la creación poética y la ficción narrativa:

¿Va a estar Daniel ya siempre en lo que haga? Sí. En un momento digo: no me quiero perpetuar como la mamá que perdió un niño. Soy una entre miles y mi labor no es misionera. Hablé con madres, contesté cartas porque el libro [*Lo que no tiene nombre*] me lo pidió. Pero eso lo tienes que parar porque te arrolla. La literatura es el camino también para salvarme, ¿cierto? Entonces decido salir de mí, pensar en colectivo. En *Los habitados* [poemario del 2017]

hablo de Hölderlin, de Sylvia Plath, de otros que han estado atormentados. Paso de lo íntimo a lo colectivo. Esta nueva novela nace de una frase que nos dijo Daniel. Nos pidió que lo dejáramos, que iba a vivir como un indigente. Yo siempre tuve inquietud por el indigente. Siempre me pregunto cuándo se perdieron estas personas. (Bonnett, “Piedad Bonnett” s. p.)

Y agregé en otra entrevista al respecto:

Lo que hay de mí en ese libro [*Donde nadie me espere*] no es por supuesto la historia. Lo que me motivó a escribir una novela así es mi cercanía emocional a problemas que están ahí planteados. Tengo una relación de toda la vida con la gente joven en la universidad, siento una debilidad especial por la gente joven. Para completar aquello tuve que lidiar con este dolor de la vida de Daniel que, en pleno comienzo de la juventud, ve que llega una amenaza aterradora a su vida. Ese dolor personal me hacía intuir el dolor en mis estudiantes. Por otro lado, el tema de la indigencia es muy anterior a todo esto, es decir nunca fui ajena a este drama. Un indigente siempre atrae mi mirada y me lleva a hacerme preguntas. Sobre todo ¿en qué momento se dio esa inflexión? (Bonnett, “Donde nadie” s. p.)

Estos testimonios de Bonnett corroboran la hipótesis de Mario Vargas Llosa sobre el origen de las ficciones literarias. El novelista peruano acude a la figura del catoblepas, animal mitológico que se devora a sí mismo. De este animal han dado razón desde Plinio el Viejo hasta Jorge Luis Borges que lo incluyó en su *Manual de zoología fantástica* (1957), pasando por Gustave Flaubert que lo mencionó en *La tentación de San Antonio* (1874). El hecho de tener una cabeza tan pesada asociada a un cuerpo de toro es lo que lo obliga a mirar siempre hacia abajo, hacia su tronco y extremidades, y lo condena a “alimentarse de sí mismo”. Este es el símil que utiliza Vargas Llosa para relacionar la obra ficcional de un escritor y su biografía. Por un lado, de una u otra manera, esta siempre estará en el origen del proceso creativo:

La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un

punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó. [...] la invención químicamente pura no existe en el dominio literario. [...] todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas, circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que a partir de aquella simiente, fue erigiendo un mundo tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible [...] reconocer en él aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real. (Vargas Llosa 23-24)

Pero, por otro lado, esa referencia autobiográfica (en el caso de Bonnett, el suicidio de su hijo), en virtud de la mencionada capacidad de fantasear de todo escritor, en el sentido de indagar por otros mundos posibles (la antigua preocupación de Bonnett por las dinámicas de la indigencia) y de la labor artesanal que adelanta con las palabras, según Vargas Llosa, se transforma en un entramado narrativo autónomo:

[A]unque el punto de partida de la invención del novelista es lo vivido, no es ni puede serlo el de llegada. Éste se halla a una distancia considerable y a veces astral de aquél, [...] el material autobiográfico experimenta transformaciones, es enriquecido (y a veces empobrecido), mezclado con otros materiales recordados o inventados y manipulado y estructurado [...] hasta alcanzar la autonomía total que debe fingir una ficción para vivir por cuenta propia. (26-27)

Por ello, a la luz de lo señalado por la propia autora y matizado por la respuesta de Vargas Llosa a la pregunta sobre el origen de la ficción narrativa, en este artículo se asume una lectura de *Donde nadie me espere* regida por los parámetros ficcionales inherentes a ella y en función de sus necesidades interpretativas intrínsecas, en cuanto representa un entramado narrativo autosuficiente de cara a la consolidación de su verosimilitud discursiva. La novela alcanza una autonomía discursiva que, a pesar de la presencia en su paratexto de ecos provenientes de *Lo que no tiene nombre*, le permite establecer un diálogo independiente de estos con sus lectores y críticos.

## Filtro de lectura

“*La soledad, la locura, el silencio, la libertad...*” (Bonnett, *Donde nadie* 7) es el epígrafe con el que la obra invita al lector a traspasar su umbral narrativo. Es tomado del *Doctor Pasavento* (2005) de Enrique Vila-Matas y constituye una brújula respecto a las tensiones que experimentará Gabriel, el protagonista de la nueva ficción narrativa de Bonnett: la prematura muerte de su madre; el enigmático accidente en el que perdió la vida Elena, su hermana melliza, poco antes de su grado de bachilleres; sus tortuosos estudios de la carrera de filosofía; las fallidas relaciones con su fugaz compañera sentimental Ola; el distanciamiento de cara a la figura del padre; la búsqueda de su “cuarto propio”; el periplo de andariego por diferentes regiones de la geografía colombiana; el regreso a la capital en la que asumirá la indigencia como opción de vida; y la posterior reclusión en la otrora casa de campo de la familia desde donde evocará todo lo anterior y lo consignará en una triada de cuadernos. Un horizonte narrativo claramente emparentado con aquel que ha señalado Adriana Rodríguez Peña sobre la construcción del universo poético de Bonnett:

[La] estética de lo cotidiano en la obra de Piedad Bonnett está determinada por la construcción del espacio y el tiempo del diario vivir, del sujeto ordinario a partir de tres elementos: recurrencias temáticas, manejo del lenguaje y espíritu de su tiempo. Por esta razón, la poesía de Bonnett recoge las experiencias, emociones, percepciones de la vida social y personal para elaborarlas estéticamente en su poesía desde una voz lírica que vuelve a la intimidad de la mirada del sujeto contemporáneo en distintos momentos existenciales. De ahí que logre hacer de un instante de tiempo imagen poética y, con ello, transforma la voz lírica en una indagación que busca y encuentra en la poesía, en la palabra, en el poema, la posibilidad de poetizar los dramas, la rabia, la soledad, la crisis, el dolor, las emociones de las circunstancias en distintos momentos de la existencia. (208-209)

A este marco interpretativo, susceptible de aplicarse también al proyecto narrativo de Bonnett, puede sumarse el prisma de la denominada desesperanza mutisiana para dar cuenta de los posibles requerimientos interpretativos de *Donde nadie me espere*.

Este prisma interpretativo tiene su origen en una de las conferencias que en 1965 Álvaro Mutis impartió en la Casa del Lago de la Universidad Autónoma de México (UNAM) bajo el título de “La desesperanza”. En ella adelantó un recorrido desde Conrad hasta García Márquez, pasando por Pessoa, Malraux y Drieu la Rochelle, entre otros, con la intención de establecer, a partir de sus respectivas propuestas poéticas y narrativas, el perfil del sujeto desesperanzado en cuanto significativo paradigma de la literatura contemporánea. Para el creador de Maqroll el Gaviero, los rasgos fundamentales de dicho perfil del desesperanzado son cinco: la lucidez en su actuar, la dificultad que tendrá para transmitirle a sus fugaces interlocutores el escepticismo vital que alcanzará como resultado de su lucidez, la sentida soledad en la que habitará, la estrecha relación que establecerá con la muerte y sus heraldos y el reconocimiento que podrá hacer de las efímeras pero posibles satisfacciones que puede hallar a lo largo de su recorrido vital. Son cinco parámetros que se mezclan y se nutren mutuamente y que le permiten al desesperanzado, en palabras de Mutis, ser:

el hombre que asume la responsabilidad de una tarea conociendo su inutilidad final, su pequeña vanidad, su ninguna importancia en el panorama del destino de los hombres, pero la cumple bien y a cabalidad como hombre y se manifiesta y se hace asimismo como hombre. (citado en García Aguilar 25)

Un rasgo que permite concebir a “las criaturas literarias” como aquellas capaces de tomar distancia de “la manada” y transmitir desde el arte una mirada crítica del siempre complejo devenir del sujeto moderno. Por lo tanto, establecidos el pacto y el filtro de lectura, el objetivo de este artículo es indagar hasta qué punto y de qué manera Gabriel, el protagonista de *Donde nadie me espere*, se ajusta o no a los rasgos del desesperanzado propuestos por Mutis, ahora en el marco de una novela publicada en la segunda década del siglo XXI.

## **Gabriel en el laberinto de la desesperanza**

Antes de acompañar a Gabriel en su recorrido por el laberinto de la desesperanza, en el que hipotéticamente se enmarca su tormentoso periplo vital, es necesario clarificar la poética desde la cual entreteje, dada su



condición de narrador-personaje, el discurso que llega a los ojos del lector de *Donde nadie me espere*. Es justamente en el regreso a la casa de campo familiar, cuando han quedado atrás sus etapas de andariego solitario y de indigente, así como sus periódicas reclusiones en sanatorios o centros de desintoxicación, el momento en el que asume el reto de “[consignar] todo esto con acuciosidad de escribano, obligándome a un método que me permita ir metiendo la cabeza, lentamente, en el banco de niebla que es mi pasado. A eso he venido a esta casa” (Bonnett, *Donde nadie* 29). Un nuevo proyecto escritural distante al que emprendió durante la adolescencia —“poemas [...] escritos por mí, con palabras grandilocuentes y muchos adjetivos” (76)— y heredero del que adelantó durante sus estudios de filosofía:

Fue en esa época cuando me aficioné a escribir hasta la madrugada: no eran novelas, no eran cuentos, tampoco poesía. Me gustan los libros híbridos y, empujado por el gusto, empecé a llenar cuadernos con mi letra filosa, a describir sueños, a desarrollar ideas, a escribir cartas sin destinatario, a consignar mis pequeñas investigaciones y a complementar todo esto con dibujos, a hacer collages, a remendar y enmendar, en fin, a gastar mis insomnios en construir laberintos. (85)

Aunque en el presente de la narración el proyecto de escritura cuenta con una clara subdivisión y delimitación entre sus partes:

El tres es mi número sagrado: tres comidas, tres dosis, tres cuadernos: este, en el que me devuelvo agarrado al hilo de la historia; otro, en el que me dejo ir amarrado a las palabras, en el que me permito que escriba el descarriado, el que me maldice al oído o se sienta de lejos a mirarme, a veces con benevolencia, a veces con ojos de reproche. Y un tercero, donde dibujo. La mano es en cada caso una prolongación de mis tres cerebros, el racional, el reptiliano, el límbico. A veces los tres están activos. A veces uno de ellos duerme, o espera un llamado. Los alimento con café y cigarrillo, como en la más obvia serie de televisión, hasta que se vuelven incoherentes y se rinden. Pero no escribo para darle gusto a nadie, ni para probarme nada, y ni siquiera para entender: escribo sólo para leerme, para creer que tengo una biografía, que no soy un fantasma. La escritura es el bisturí con el que

me hago pequeños cortes por los que a veces mana sangre. El lazo que me he amarrado al cuello para no seguir huyendo. (32-33)

El lector solo tiene acceso a lo consignado en el primero de los cuadernos señalados y a algunas indicaciones respecto a lo plasmado en el tercero, previo al cierre de la narración. El segundo de los cuadernos, el del “descarriado”, escapa de su campo de lectura, aunque las noticias de los otros dos le permiten especular el profundo calado de los cortes de bisturí en juego. Y, aunque en principio, según la declaración previa, dicho lector sería el propio emisor del discurso, al “avanzar-retroceder” en su escritura, lo asaltará la inevitable inquietud por las valoraciones que otro lector pueda hacer de lo registrado en sus aludidos cuadernos: “Escribir me ha permitido sentirme más real. Pero toda escritura tiene un fin, un agotamiento. [...] Me pregunté [...] por mi talento. Por el destino de este escrito. Por la suerte última de mis cuadernos de dibujo” (203). Justamente, en esa rendija interpretativa, sin perder de vista las reglas de juego establecidas en su matizada poética, se intenta adelantar un balance del proyecto escritural-existencial de Gabriel a la luz del prisma de la desesperanza mutisiana.

La lucidez que Mutis señaló en su conferencia como la primera característica del perfil del desesperanzado es equiparable a la que Émile Cioran esbozó en *El ocaso del pensamiento* (1940). El escritor rumano concibió la lucidez como el resultado de una pérdida —el reconocimiento de la imposibilidad de saberlo todo—, pero una merma que, acto seguido, es susceptible de convertirse en algo positivo —“la lucidez es una vacuna contra la vida” (Cioran 196)—. El lúcido, al tomar distancia frente a sí mismo, logra apreciarse en su limitada y justa dimensión:

Un hombre lúcido controla sus “fiebres” a cada paso, como espectador de su propia pasión, eternamente sobre sus huellas, entregándose de forma equívoca a las fantasías de su tristeza. En estado lúcido el conocimiento es un homenaje a la fisiología. / Cuanto más *sabemos* sobre nosotros mismos, más cumplimos con las exigencias de una higiene que consiste en la realización de la transparencia orgánica. Es tanta la claridad, que vemos a *través* de nosotros. Te conviertes así en *espectador* de ti mismo. (Cioran 21)

Esta condición Gabriel la alcanza a cabalidad en el presente de la escritura de su primer cuaderno, el que responde al cerebro racional, en virtud del distanciamiento que le brinda la palabra escrita para recrear su pasado desde la posición de un espectador de sí mismo, en especial, en relación con tres puntos de quiebre fundamentales en su existencia.

El primero de ellos fue cuando, ya obtenido el título de filósofo gracias a la favorable, aunque traumática, sustentación de una tesis sobre Gadamer, descarta la posibilidad de adelantar una carrera académica como profesor, al anteponer su “Quiero ser libre” a “Usted es bueno. No veo por qué tendría que irse” (Bonnett, *Donde nadie* 106), que le señaló Morelli, su director de tesis. Una opción vital que, durante su periplo como andariego, Gabriel evaluó de la siguiente manera: “A veces, el precio de la libertad es el desamparo. [...] Como quien dice, ahora tenía la libertad que le había anunciado a Morelli, pero no tenía rumbo ni aspiración de nada y ni siquiera alegría” (143). Un lúcido reconocimiento de las condiciones que regirán su nuevo periplo vital: una añorada conquista —el libre albedrío alcanzado— que implica una constante sensación de desorientación existencial.

El segundo punto de quiebre ocurrió al regresar a la capital —luego del fallido intento de encontrar su “cuarto propio” en la costa Caribe del país y de haber sobrevivido a una masacre en las estribaciones de la Sierra Nevada cuando fungía de vigilante de una caleta de narcotraficantes y a un “falso positivo” en el ficcional municipio de San José donde trabajaba como mesero en un bar— y constatar que su otrora casa familiar ahora era habitada por desconocidos. Este fue el detonante que impulsó al hasta entonces andariego Gabriel a cruzar la inquietante frontera social, y, por extensión ética, a convertirse en indigente en medio de la caótica urbe:

Sí. Así es. Cada tanto una primera vez. Buscas una calle oscura, la puerta metálica de un taller, un rincón abandonado, un lote al que te metes por un agujero. Te acucillas, los pantalones sobre los tobillos, arriba de tu cabeza un cielo que en vez de estrellas pareciera lleno de agujeros por donde miran ojos voyeristas, mientras te cagas para siempre en la vergüenza, en las formas, en la cara ya lejana de eso que llaman humanidad. (187)

Este quiebre, según lo consignado en el aludido cuaderno, generó, acto seguido, la conciencia de devenir otro, tanto para sí mismo como de cara a la mirada de los otros:

Eres una bestia desamparada y de bestia son tus ojos cuando buscas los del hombre que se acerca por la acera, como para parecer humano, una bestia vencida que suplica, que alarga la mano tímidamente, que no encuentra las palabras adecuadas, porque, ¿qué se explica?, mientras el otro evade la mirada, se retira inconscientemente, si acaso alarga también una mano compasiva. Una bestia que pelea por un cartón, una cobija, un par de zapatos. Porque de repente los objetos se llenan de un valor monstruoso, el de la supervivencia. Un hombre, en fin, que hurga, escarba, desecha, que se rasca, se transforma, se llena de raspaduras, de heridas, de caries, y que, sobre todo, busca cómo anestesiar el terror, cómo desterrar el hambre, cómo hacerse de piedra, de algodón, de humo, cómo volverse larva y hundirse en las alcantarillas y en las nieblas de su cerebro, donde antes hubo música y amor y bellas palabras. (187)

Pero Gabriel no perderá la lucidez adquirida durante su vida como indigente, la mantendrá latente al punto de que tendrá perfectamente claro lo que estará en juego en el tercer quiebre en cuestión, cuando la aludida “mano compasiva” de la cita previa corresponda a la de Aurelio —el compañero de la infancia del padre y después amigo de la familia, en especial de la madre—, quien lo reconoce en la calle por la “mancha de vino de Oporto o nevo flamígero” (17) que marcó su rostro desde la infancia. En este nuevo encuentro con el amigo de la familia será diáfano para Gabriel que responder a esa mano tendida implica claudicar al proyecto vital emprendido el día que desechó la oferta laboral de su director de tesis:

Por su tono de voz [el de Aurelio] comprendí que tenía miedo de que el greñudo que tenía enfrente, el malandro de ojos alucinados y boca hinchada, saliera corriendo y se perdiera de nuevo, esta vez para siempre. En voz muy baja, como la de un padre que despierta a su hijo con delicadeza, me hizo la propuesta [de llevarme a un hospital]. Entonces, de repente, como si el café milagrosamente hubiera encendido en mi cabeza la chispa de una lucidez hace mucho perdida, se me reveló la mañana en toda su claridad

y tuve conciencia de los bordes de mi cuerpo y del pasado y del porvenir. Comprendí que me había rendido. (13-14)

Una rendición que para Gabriel puso en evidencia una vez más sus segunda y tercera características de desesperanzado, según el modelo mutisiano:

Yo aquello me lo sabía: tres semanas de aislamiento, como mínimo, sin pisar la calle, sin visitas, sin llamadas telefónicas. Me lo anunció esa misma noche una enfermera con una sonrisa socarrona. Me encogí de hombros. ¡Como si yo tuviera a quién llamar, o a alguien que quisiera visitarme! (19)

Una cruda constatación de su condición de solitario, que por momentos será causa y, en otras ocasiones, consecuencia de no poder transmitir a los otros su desalentadora visión de la existencia, resultado de su incómoda lucidez.

Para Mutis, esta soledad “nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad de los demás de seguir a quien vive, ama, crea y goza, sin esperanza” le “sirve [a quien la asume] para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos” (192). Vivencia que el protagonista de la novela de Bonnett experimentó desde su infancia:

Cuando era todavía un niño, flacucho y sin palabras, me acostumbré a dar vueltas al patio durante los recreos, pateando las piedras con suavidad para disimular mi angustia y contando los minutos que iban a salvarme de mi vergonzoso aislamiento. Creo que desde entonces los demás me percibieron como lo que soy: un ser ajeno, inabordable, espinoso. Es verdad que a veces me rodeaban mientras dibujaba, que lanzaban exclamaciones cuando veían cómo iban surgiendo los monstruos alados del papel en blanco, pero hasta ahí llegaba su interés. Con mi silencio yo fui construyendo minuciosamente los barrotes de mi jaula, desde la que miraba a los demás sin aspirar siquiera a una palabra suya, convertido en un pájaro agreste, opaco y rudo, que ni siquiera querría volar cuando le abrieran la compuerta. (Bonnett, *Donde nadie* 40-41)

Esta jaula vislumbrada desde la infancia siguió vigente durante sus años de universidad, salvo en contadas excepciones como lo fueron las relaciones que estableció con Efrén, su compañero costeño de carrera, u Ola, su fugaz pareja sentimental. En el entorno de su familia, que estuvo signado de manera dramática por las ya aludidas prematuras muertes de la madre y de la hermana melliza, al aislamiento de la jaula se le sumó el peso de los grilletes emocionales asociados a la relación padre-hijo, como lo comprobó Gabriel al tener noticia, vía Aurelio, del fallecimiento de su progenitor durante sus años de correrías en solitario e indigencia a lo largo del país:

La confirmación de esa muerte [la del padre] en medio de la mañana soleada no me produjo el dolor convulsivo que uno imagina en aquellos casos. Tuve más bien una sensación de nostalgia, como si repasara un recuerdo lejanísimo; tuve, también, una conciencia abrumadora: estaba solo, no tenía ataduras familiares, no me debía a nadie. Esa certidumbre me produjo una sensación de alivio: en cierto modo aquello era una liberación. Por eso fue tan extraño que de un momento a otro se me encharcaran los ojos y las lágrimas empezaran a caer, pesadas, redondas, odiosas. Hacía mucho que no lloraba. (22)

Este llanto lo emparenta con esa figura paterna que nunca quiso emular a pesar de compartir el mismo nombre y la condición de *Cusumbosolo*, según lapidaria sentencia de la madre:

*Cusumbosolo como Gabriel*, decía [mi madre], con sonrisa benévola, como si eso fuera un mal heredado. Tenía razón: de mi papá heredé el nombre y también los ojos soñolientos, las piernas largas, la inclinación al silencio. Se veía duro, pero no lo era. A menudo se le encharcaban los ojos por una cosa o por la otra, aunque sólo lo vi llorar dos veces: cuando nos anunciaron que Elena tenía las horas contadas y cuando enterramos a mamá. (49)

Aunque a diferencia del padre que lloró por la muerte de un otro —en los ya referidos casos de los fallecimientos prematuros de la esposa y la de la hija—, el llanto de Gabriel estará asociado a su desasosiego existencial antes que a la desaparición del otro, en esta ocasión la de su padre. Pareciera que sus lágrimas no son por la nueva orfandad que debe asumir al recibir la

noticia, sino por su cada vez más evidente condición de solitario. Este fue el balance que adelantó al respecto durante su temporada de campanero de una bodega de narcotraficantes en las estribaciones de la Sierra Nevada:

De vez en cuando, sin embargo, pensaba en los que había dejado atrás: Ola, mi papá, Morelli, Carmela, algún estudiante. Me preguntaba si me echarían de menos, si al menos se preguntarían por mi suerte, por si estaba vivo o muerto. ¿Qué podía pasarles a ellos sin mí? ¿Qué podía pasarme sin ellos? Nada, me repetía, nada. (137)

Premisa que constató de nuevo al reinstalarse en la casa de campo, ahora ante la insistencia de su benefactor de dotar la vivienda con un televisor y su respectiva señal de televisión por cable:

Aurelio quiere que me conecte con el mundo. El otro día vino con dos técnicos que cargaban un televisor y estuvieron todo el día haciendo instalaciones. Finalmente el aparato funcionó. Aurelio piensa, como tanta gente sola, que la televisión acompaña. Puede ser. A veces la prendo, veo un documental o una película gringa de detectives, y ya. He descubierto, no sin sorpresa, que el fútbol no me interesa: he perdido, pienso, la capacidad de empatía. No me importa si gana este o aquel. Quiero decir que ya, finalmente, no pertenezco. Como alguna vez quise, me he vuelto prescindible para todos. Digo mal: no hay todos. (72)

Pero esa constatación de esa vida sin otros, de ser prescindible en la medida en que lo intuitivo en la infancia se confirmó en la adultez, de la esfumación de los vínculos con los otros, por ende de su inevitable disolución en cuanto sujeto, no implica para Gabriel desconocer unas significativas líneas de fuga hacia horizontes en los que vislumbró un “breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas” (Mutis 192), de acuerdo a la tipología del desesperanzado establecida por Mutis.

La novela ofrece tres evidencias de esas líneas de fuga. La primera ubicada en la infancia de Gabriel y asociada a su descubrimiento de un universo alterno al que podía acceder gracias a su capacidad lectora:

Los libros vinieron a alivianar mis días. Hundí por años mi cara entre las hojas brillantes de mi enciclopedia para niños y me emborraché con su olor indefinible, sus dibujos elementales, que después se me revelaron de un anacronismo fascinante, con la sensación de que mi yo se diluía en medio de esas páginas. Huyendo de mí mismo fui todos los personajes de mis libros infantiles mientras descubría, como ya alguien escribió, que la vida siempre está en otra parte. Las palabras se alimentaban de mi carne, engullían mi cuerpo y yo era, durante tardes enteras, casi una entelequia, una abstracción, un cerebro ingrátido que sorbía fantasías. (Bonnett, *Donde nadie* 41)

Esta alternativa vital se transformó con el paso de los años. Las lecturas que adelanta durante el presente de su escritura —*De la brevedad de la vida* (55 d. C.) de Séneca y *Nami no Tou* (1960), la novela de Seicho Matsumoto sobre el Aokigahara, el “Mar de árboles” o bosque de los suicidios en Japón— ya no le permiten huir de su inquietante presente como otrora lo hiciera con las lecturas adelantadas durante la infancia, sino asumirlo con todas sus consecuencias. De la lectura de Séneca, Gabriel rescatará la premisa de “seguir el caudillaje de la naturaleza”, que según él subyace en la afirmación del romano: “Así que lo mismo es vivir bienaventuradamente que vivir según la naturaleza” (Bonnett, *Donde nadie* 160). Una apuesta vital que lo conduciría en uno de sus recorridos al bosque cercano a su refugio a sentirse sumergido en “un mar de árboles” equiparable al “bosque de los suicidios” recreado en la novela de Matsumoto. Esta experiencia le permitirá contemplar de manera diáfana una posible ruta a seguir: “Morir en un bosque es una buena manera de morir. De seguir el caudillaje de la naturaleza” (161); epifanía que cobrará pleno sentido para el lector de la novela cuando se aproxime a sus últimas páginas, tal cual se expondrá más adelante.

En cuanto a la segunda línea de fuga asumida por Gabriel, aquella que exploró durante su adolescencia —“a los quince años descubrí que una bicicleta y el viento sobre mi cara podían ser una forma de suprema felicidad” (45)—, lo confrontó a la inevitable y, en ocasiones, perturbadora incomunicación ya visible en su incipiente perfil de desesperanzado:

Volvía a casa [después de mis recorridos en bicicleta] como una caja de resonancia, ebrio de realidad y a la vez asombrado de que cosas tan nimias me pusieran en ese estado de excitación, que yo trataba de prolongar un



rato, a veces echado sobre la cama, con los audífonos puestos y la música a todo volumen, o simplemente tratando de explicarle a Elena aquello que había visto. En esos intentos comprobé que mis palabras sonaban siempre tontas, ineficaces, débiles. (45-46)

Pero esta dolorosa constatación de la precariedad comunicativa de sus palabras tendrá sus excepciones. Los lectores de su primer cuaderno tendremos la oportunidad de constatar la que fue su tercera línea de fuga: sus efímeras pero intensas compenetraciones con la naturaleza. Este es el registro de la acaecida en su primer viaje en solitario, luego de su grado de bachiller y la fallida celebración con su padre:

[L]o más impresionante fue que de la tierra empezaron a brotar olores dulces, ácidos, amargos, que entraron primero en mi cerebro y después en mi cuerpo, que perdió sus márgenes y se consustanció con todo, como si fuera un líquido que se derrama y penetra en la tierra. Recuerdo que pensé que aquello se parecía a la felicidad mientras me pasaba la mano por la frente, como para comprobar que aquellas impresiones no eran producto de una alucinación repentina. (65)

A cada una de estas líneas de fuga, que el narrador asocia a la felicidad, siguió, no obstante, un inevitable retorno a los senderos de la cotidianidad donde periódicamente, ya fuera bajo el formato de alucinaciones o no, irrumpió un variopinto conjunto de heraldos que lo confrontaron una y otra vez con su condición de sujeto efímero.

Al respecto, Mutis apuntó como otra de las señas de identidad del desesperanzado que:

[S]i bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin. El desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien, detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente. (Mutis 192)

El origen del concepto de “la muerte propia” que Mutis retomó de Rainer Maria Rilke puede rastrearse en el poemario *El libro de horas* y en la novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que el escritor nacido en Praga publicó en 1905 y 1910, respectivamente. En la tercera parte del mencionado poemario su voz poética eleva la siguiente súplica a la divinidad:

Señor, da a cada cual la muerte que le es propia.  
El morir que de aquella vida nace  
en la que tuvo amor, sentido y pena.  
Pues sólo somos la hoja y la corteza.  
La gran muerte que todos llevan en sí, es el fruto  
en torno al cual da vueltas todo. (Rilke, *El libro* 181)

En principio en esta súplica se descarta la posibilidad de que el ser humano escoja de manera autónoma su tránsito hacia los muertos, pues este dependerá de la voluntad de la divinidad. Pero, a su vez, este tránsito estará regido por el tipo de existencia que asumió aquel que partirá al mundo de los muertos. De manera que el sujeto en cuestión, aunque no alcance una plena autonomía de cara a su muerte, sí podría moldear en gran medida los pormenores de su desaparición. Dicho acto de moldear su existencia estará regido, sin embargo, por el reconocimiento del tipo de muerte que anida en él desde el inicio de su existencia. Dicha capacidad de reconocer su “muerte propia” es la que le permitirá conducir su existencia, de manera que su “ceremonia de clausura” se ajuste al formato impuesto previamente por la voluntad divina. Esta particular relación vida-muerte Rilke la matizó en su posterior novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. En ella, su atribulado narrador, condición fruto de su relación directa con los desahuciados inquilinos del antiguo sanatorio parisino “Hôtel-Dieu”, señalará:

Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella. Si se quiere partir, o si se está obligado a marcharse: sobre todo ¡nada de esfuerzos! “Voilà votre mort, monsieur!” [...]. Antes, se sabía –o quizá solamente se sospechaba– que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla. Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno,

los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo. (Rilke, *Los cuadernos* 24-26)

En este caso irrumpe una “muerte propia” más radical que la de los versos previos. El énfasis ya no reside en la posibilidad de si el ser humano puede ajustar su existencia a determinado modelo de muerte, sino en su capacidad de interpretar el guion asignado de antemano, en el que las acotaciones entre vida y muerte parecieran inmodificables. Cumplir a cabalidad con el papel otorgado implica la plena toma de conciencia por parte del ejecutante del papel de su condición de ser mortal. Y esta emerge como el principal parámetro para que el actor asuma de manera “digna” su existencia, como el propio narrador rilkeano lo destaca; entendiendo dicha dignidad como la fidelidad entre las acotaciones finales y el desarrollo previo del guion en juego. De manera que a la aludida “muerte propia” se le puede asignar el carácter de “auténtica” en la medida que será consistente con el periplo vital en el que ha germinado.

Este imaginario de la “muerte propia” rilkeana, retomado por Mutis en su caracterización de la figura del desesperanzado contemporáneo, también puede matizarse, ahora bajo la opción del suicidio, por lo señalado al respecto décadas después de Rilke por Albert Camus y Émile Cioran. Para el primero:

Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento. (Camus 17-18)

Un reconocimiento que, en el caso de Gabriel, se pondrá en evidencia en el agotamiento que le suscitará la escritura de su cuaderno, y previo a confesar su responsabilidad en la muerte accidental de su adorada hermana Elena:

[D]esde la madrugada me había estado preguntando quién mierdas era yo, que hacía aquí enclaustrado como un monje, si finalmente vendrían mis verdugos a sacrificarme, si no sería mejor acabar con esto en vez de estar rumiando pensamientos, reviviendo el pasado con una obsesión digna de

mejor causa, sediento del agua hirviendo que me permitiría sobreaguar, con la boca llena de heridas porque me habían vuelto las fiebres de mis peores días, fiebres que me despertaban llorando como un niño de pecho, anhelante de una madre pero también de un río a donde tirarme, como en los días de La Serena, donde yo no fuera más este bípedo que en busca del cielo se hunde cada vez más en el pantano, sino un pez con escamas protectoras que se deja llevar por la corriente. (Bonnett, *Donde nadie* 158)

Contrario al reclamo hecho por Cioran a los sujetos modernos de que “les falta la cultura interior del suicidio, la estética del fin. Ninguno muere como debería y todos se extinguen por obra del azar: neófitos en el suicidio, unos amargados de la muerte” (106), se evidencia en Gabriel la maduración de la idea como lo expone a través de su escritura y de sus dibujos plasmados en el tercer cuaderno de los que el lector tiene noticia poco antes del final de la novela:

Dibujé raíces, troncos enormes, el follaje profuso y devorador de un bosque imaginario, desmesurado, donde se pierden entre el cielo las copas de miles de árboles desolados. En Aokigahara, me dije, habrá en este momento un hombre que camina con una cuerda en la mochila, en busca de un lugar propicio. Quizá le falte el coraje de los samuráis. Porque se necesita coraje. (Bonnett, *Donde nadie* 204-205)

Y también asume una puesta en escena con claros ecos a la tradición japonesa aludida: “Tengo las mejillas tan hundidas que en el espejo me vi como un samurái. Y recordé, por asociación inmediata, una vieja lectura, el código de bushido, uno de cuyos principios reza que cuando un samurái dice que hará algo, es como si ya estuviera hecho” (204). Por ello, el aparentemente ambiguo cierre de la novela no requiere de la recreación puntual del suicidio de su protagonista:

Mientras [escribo las últimas páginas], he empezado a sentir sobre mi espalda el peso de una mirada. [...] no es la de los fantasmas de mis paranoias. Es, estoy casi seguro, la mirada amorosa de esa presencia que vuelve de tanto en tanto desde que recuerdo, y que me seguirá, estoy seguro, como una sombra protectora, cuando me anime a salir por esa puerta. (205)

Un hipotético futuro que no necesita ser narrado porque en él se entrelazarán inevitablemente las señas de identidad del desesperanzado, de acuerdo con la relación que Edgar Morin estableció entre “la muerte propia” de Rilke y “el ser para la muerte” de Heidegger: “la vida auténtica es aquella que a cada instante se sabe prometida a la muerte y la acepta valerosamente, honestamente” (Morin 316). Así lo deja entrever Gabriel en el cierre de su cuaderno, lo que constituye un lúcido y sugerente testimonio sobre el preámbulo del “acto de clausura” de su existencia. Un ejercicio testimonial también acorde con el inexorable entrelazamiento entre el “poetizar” y el “habitar” propuesto por el filósofo alemán:

El hombre no habita sólo en cuanto instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este construir si construye ya en el sentido de la toma-de-medida que poetiza. Propiamente el construir acontece en cuanto hay poetas, aquellos que toman la medida de la arquitectónica, del armazón del habitar. [...] El poetizar construye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro. [...] El poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano. (Heidegger 176-177)

De allí que, acorde con lo apuntado previamente, ya no le sea necesario a Gabriel registrar en su cuaderno lo que le espera al cruzar el umbral señalado: su tormentoso habitar-poetizar ya ha llegado a su término.

## Final de partida

La lectura propuesta de *Donde nadie me espere*, y en particular los puntos de encuentro con sus debidos matices entre su protagonista y el perfil del desesperanzado bosquejado por Mutis décadas atrás, permiten constatar el doble reto que asumió Bonnett al escribirla. Por una parte, corroborar en el ámbito de su producción narrativa aquella premisa que ha regido su escritura poética:

El poeta, cuando escribe, se vale, como cualquier artista, de eso que se llama la experiencia, término que quisiera utilizar aquí de la manera más amplia: como todo aquello que, en forma de acción, sentimiento o pensamiento ha pasado por su conciencia. [...] Pero como la poesía no es, no puede ser, un ejercicio confesional de vivencias íntimas, aunque algo de eso pueda haber en ella, debe darse también un proceso de distanciamiento, que se logra, en primer lugar, a través de la búsqueda de la palabra justa. Ese solo proceso [...] es ya liberador, en la medida en que una buena parte de la energía creativa se encauza por la vía de lo formal que exige una racionalidad crítica y se aparta de las conmociones que causa acercarse de nuevo a la experiencia. [...] El poema permite apoderarse, transformar, matar lo que no se quiere mantener vivo, perpetuar en la memoria, inmortalizar. (Bonnett, “Apuntes sobre” 94)

De ahí la autonomía discursiva, en cuanto un entramado autosuficiente y autogenerado, que alcanza la nueva novela de cara al sentido relato autobiográfico que la antecedió. De manera inevitable este sentido autobiográfico gravitará en su paratexto, con el que podrán establecerse significativos vasos comunicantes, pero, desde el campo de la crítica literaria, no será obligatorio asumirlo como insoslayable antecedente de los cuadernos de Gabriel, tejido narrativo siempre susceptible de ser abordado por sus potenciales lectores como un entramado discursivo autónomo en el conjunto de la obra literaria concebida por su autora. Por otra parte, *Donde nadie me espere* y su protagonista, al tiempo que se inscriben de manera consistente en la llamada narrativa de la desesperanza propuesta por Mutis en su ya lejana conferencia, también reivindican una mirada lúcida sobre el devenir de la narrativa colombiana, y por extensión latinoamericana, sobre el constante reto de dar cuenta de las transiciones, los desafíos y las encrucijadas de nuestra sociedad contemporánea, no desde los pretendidos discursos globalizadores, sino desde las minucias y contradicciones de las siempre singulares historias de los personajes ficticiales.

## Obras citadas

- Bonnett, Piedad. “Apuntes sobre el proceso de creación poética”. *Desde el Jardín de Freud*, vol. 9, 2009, págs. 89-96.
- . *Donde nadie me espere*. Bogotá, Alfaguara, 2018.

- . “‘Donde nadie me espere’: la nueva novela de Piedad Bonnett”. Entrevista por Ángela Martín Laiton. *Arcadia*, 8 de noviembre del 2018. Web. 8 de abril del 2020.
- . *Lo que no tiene nombre*. Bogotá, Alfaguara, 2015.
- . “Piedad Bonnett: ‘Escribir desde las tripas es algo femenino’”. Entrevista por Anaxu Zabalbeascoa. *El País Semanal*, 8 de enero del 2019. Web 8 de abril del 2020.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducido por Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Cioran, Émile. *El ocaso del pensamiento*. Traducido por Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets, 2006.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas: una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2001.
- Heidegger, Martin. “...Poéticamente habita el hombre...”. *Conferencias y artículos*. Traducido por Eustaquio Barjau, Barcelona, Editorial del Serbal, 1994.
- Holguín Jaramillo, Catalina. “En busca del hombre perdido”. *Lecturas dominicales-El Tiempo*, 17 de noviembre del 2018. Web. 8 de abril del 2020.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducido por Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Traducido por Abraham Vélez de Cea, Barcelona, Editorial Kairós, 2003.
- Mutis, Álvaro. “La desesperanza”. *Obra Literaria. Prosas*. Bogotá, Procultura, 1985.
- Rilke, Rainer Maria. *El libro de horas*. Traducido por Federico Bermúdez-Cañete, Barcelona, Lumen, 1989.
- . *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducido por Francisco Ayala, Barcelona, Losada-Océano, 1999.
- Rodríguez Peña, Adriana. “Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura”. *Nómadas*, núm. 43, 2015, págs. 203-214.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Bogotá, Debolsillo, 2015.

### **Sobre el autor**

Profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Egresado del programa de Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes (1995). Doctor en Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca (2009). Editor de *Perífrasis. Revista de Teoría, Crítica y Literatura* (2010-2014). Director de los posgrados del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes (2015-2018). Coordinador del grupo de investigación “Poéticas: dramaturgos, poetas y filósofos reflexionan sobre las artes” (desde octubre del 2019). Entre sus publicaciones se destacan: *Maqroll y compañía* (Ediciones Uniandes, 2012), *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas* (Ediciones Uniandes, 2013) (compilador) y *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis* (Ediciones Uniandes, 2020).



# Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*

Juan Sebastián Cadavid Berrío

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

[jscadavidb@unal.edu.co](mailto:jscadavidb@unal.edu.co)

Verónica Lozada Gallego

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

[vtlozadag@unal.edu.co](mailto:vtlozadag@unal.edu.co)

En el presente artículo se someten a exégesis cuatro dimensiones composicionales de la obra *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela: en primera instancia, se precisan los fundamentos disciplinares de una poética de la ficción colonial y la pertinencia de la obra seleccionada; a continuación, se profundiza en las intertextualidades de *El desierto* que perfilan los mecanismos de apropiación y resignificación que, sobre los modelos culturales hegemónicos de la metrópoli, esgrimieran los sujetos culturales del Nuevo Mundo. Además, se desarticulan los paratextos del sistema, con el fin de probar que algunas de las subversiones dentro de la disputa por los significantes contrarreformistas están veladas con recursos ficcionales de altísimo valor heurístico. Finalmente, se examinan los elementos metaficcionales del texto y el estatuto de “poética en sí misma” de la obra literaria, desde el corte sincrónico de su proyección genérica, en el Campo de Referencia del siglo XVII.

*Palabras clave:* cultura colonial; hibridez; poética de la ficción; Pedro de Solís y Valenzuela; semiótica de la cultura.

Cómo citar este artículo (MLA): Cadavid Berrío, Juan Sebastián y Verónica Lozada Gallego. “Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 289-330.

Artículo original. Recibido: 11/12/19; aceptado: 12/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **Poetics of Colonial Literary Fiction. The Arch-Integrated Hybrid Text of *El desierto prodigioso y prodigio del desierto***

This article presents four exemplary compositional dimensions of the literary piece *El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto* by Pedro de Solís y Valenzuela. In the first place, is specified the disciplinary foundations of a poetics of colonial fiction and the relevance of the selected work. Next, the article delves into the intertextualities of “El Desierto”, that outlines the mechanisms of appropriation and resignification that allow the cultural subjects of the “New World” to destabilize the hegemonic cultural models of the metropolis. Concomitant to this study, the paratexts of the system are dismantled to prove that some of the subversions within the dispute over the signifiers of the “Contrarreforma” are veiled with fictional resources of the highest heuristic value. Finally, we examine the metafictional elements of the text and the statute of “poetic in itself” of the literary work, from the synchronic cut of its generic projection, in the Field of Reference of the seventeenth century.

**Keywords:** colonial culture; hybridity; poetics of fiction; Pedro de Solís y Valenzuela; semiotics of culture.

### **Uma poética da ficção literária colonial: o texto híbrido arquit-integrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto***

O presente artigo submete à exegese quatro dimensões composicionais da obra *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís e Valenzuela. Em um primeiro momento, os fundamentos disciplinares de uma poética da ficção colonial e a relevância da obra selecionada são especificados. Em seguida, aprofundam-se as intertextualidades do *El desierto*, que delineiam os mecanismos de apropriação e resignificação que, nos modelos culturais hegemônicos da metrópole, os sujeitos culturais do “Novo Mundo” exerceram. Concomitantemente a este estudo, os paratextos do sistema são desmontados, a fim de provar que algumas das subversões na disputa pelos significantes da Contrarreforma são veladas com recursos ficcionais de maior valor heurístico. Finalmente, são examinados os elementos metaficcionais do texto e o estatuto de “poético em si” da obra literária, a partir do recorte sincrônico de sua projeção genérica, no Campo de Referência do século XVII.

**Palavras-chave:** cultura colonial; hibridez; poética da ficção; Pedro de Solís y Valenzuela; semiótica da cultura.

## Introducción

TANTO SE HA ESCRITO SOBRE las textualidades “artísticas” coloniales en el amanecer de la actividad cultural del Nuevo Mundo, que hoy resulta insulso añadir justificaciones para este incontrovertible hecho literario. Si hemos de trazar el itinerario que ha seguido y debe seguir la discusión sobre dicho fenómeno, tendríamos que destacar los reiterados descubrimientos de nuevos “casos”<sup>1</sup> ejemplarizantes, las aproximaciones que los sitúan dentro de una tradición literaria (algunas veces de manera precipitada), las reflexiones teórico-metodológicas sobre la apropiación sistemática de sus particulares textualidades y, sobre todo, la necesidad de elucidar el complejo cuadro de relaciones entre el sistema de la obra literaria y el polisistema de la cultura en el Nuevo Mundo.

Justamente, es en esta múltiple direccionalidad aproximativa en la que nuestro trabajo se sitúa. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (en adelante *El desierto*), de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), nos permite tal flexibilidad: este texto de “ficción literaria” se autodescribe y se autorregula, propugnando por una representación del “arte” literario que, sin dejar de ser una textualidad de cultura, crea una gramática novogranadina sobre el deber ser de la literatura “artística”, con determinante inclinación hacia el sostenimiento del *statu quo* colonial. *El desierto* ocupa un lugar preeminente dentro de la producción escritural colonial teniendo en cuenta que su autor ha insertado en la estructura compositiva, de más de dos mil páginas,<sup>2</sup> múltiples tipologías textuales y marcos de referencia, sin romper con la unidad sistémica. Desembozando en el texto de cultura seleccionado un sistema de archintegración de elementos en insoslayable conflicto semántico.

Desde su hallazgo, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* ha suscitado todo tipo de lecturas, algunas más afortunadas que otras, pero todas con el furor que produce su invaluable riqueza textual y extratextual. Nosotros

1 Utilizamos aquí el concepto “casos” en el sentido que le adjudica Javier Huerta Calvo, en calidad de “textos literarios en su proyección genérica” (García y Huerta 146).

2 Aludimos aquí a la edición que realizó el Instituto Caro y Cuervo, en tres tomos. Los dos primeros son conocidos como manuscritos de Madrid y el tercero como de Yerbabuena, denominaciones correspondientes a los lugares donde fueron descubiertos hace poco más de cincuenta años (véase Solís y Valenzuela). En adelante se citará esta edición.

nos vemos, pues, obligados a precisar los sesgos teóricos desde los que nos aproximaremos a la obra y los argumentos que creemos pertinentes para justificar nuestra selección. La poética clásica, como taxonomía de los instrumentos de los que el arte teatral versificado, principalmente, y la épica, en menor medida, se beneficiaban para perfeccionar la imitación (mímesis), fundamenta una nueva gnoseología en la que la creación verbal, en sus específicos modos conocidos en la Antigüedad, transita de lo mítico-sustancial a la objetivación analítica. En el *Arte poética* de Aristóteles, elementos colaterales como la organización, la armonía, la dicción y los demás medios de imitación dan cuenta del amanecer conceptual en el estudio del lenguaje poético. Un metalenguaje cuyo resultado es una lógica del lenguaje literario que, como toda la lógica aristotélica, parece cerrarse en sí misma con rutilante perfección entimemática.

Dentro de los estudios contemporáneos sobre los principios aristotélicos nos encontramos con algunos apéndices hermenéuticos que señalan cómo, desde su concepción poética, se intuían umbrales que conectaban con otras conceptualizaciones que no se limitaban al lenguaje poético-literario. En palabras de Genette:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica) [...] sino [...] el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. (9)

La poética pasa, de ser un constructo clasificatorio hermético, a ser un modelo que plantea el diálogo interdisciplinario, con la filosofía, la lingüística y la semiología. Es de esta inclusiva gnoseología del lenguaje literario de donde procede el interés contemporáneo por la poética y en la que se decanta el problema fundamental de la ficción literaria.

Benjamín Harshaw [Hrushosvki], en uno de los postulados más relevantes en la discusión sobre qué es la ficción, inicia definiendo la ficción de la siguiente manera: “la ficción puede describirse como aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real” (126). En este sentido, lo que queda claro es que el autor de ficciones no está comprometiendo la veracidad de su palabra con los hechos históricamente inmediatos, es decir, no está poniendo en escena acciones que sucedan en el

mismo momento de escribirlas. No obstante, Harshaw encuentra métodos para trabajar la noción de valores de verdad en una específica enunciación ficcional, la literaria. Señala que el valor de verdad de los enunciados ficcionales solo puede ser juzgado dentro de los marcos de referencia concretos con los que esté interconectado. El marco de referencia es “cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podamos hablar” (128). El conjunto de marcos de referencia conforma los *Campos de Referencia*, puesto que los campos son universos de interrelaciones y movimientos entre los diferentes horizontes de sentido y procesos de significación.

El texto de ficción literaria, a diferencia de cualquier otro tipo de texto de ficción no literaria, construye un Campo de Referencia Interno (CRI) conformado por otro conjunto de marcos de referencia internos, que se cruzan e interactúan de diversas maneras. Así se crean las dinámicas entre personajes, acontecimientos, lugares, ambientes, etc. En este CRI, y solo en él, el autor compromete la veracidad de los enunciados expresados al nivel de los marcos de referencia internos. No hay, pues, repercusión en la dimensión “real”. Es por esto por lo que no es posible examinar únicamente frases o secuencias aisladas en los textos de ficción literaria, sino que debe ser analizado el CRI como universo integral que se refiere a sí mismo al tiempo que crea canales semióticos de remisión externa.

Las textualidades literarias, como actos verbales ficcionales, proyectan un CRI que es el pilar operativo de la llamada unicidad textual, fusión de los aspectos formales, convencionales y temáticos. Este CRI es el portador de los modos de representación. Es así como logra configurarse con análoga complejidad a la articulación del mundo real-físico, ya que es un objeto semiótico multidimensional, antes que un mensaje lineal. El texto de ficción literaria ordena jerárquicamente sus niveles para concertar un Campo de Referencia Interno Autónomo. Por lo tanto, un texto literario es por definición abierto, complejo y responde a diferentes variables, directamente proporcional al polisistema de la cultura.

En consonancia, las ficciones literarias no son mundos fictivos puros, es decir, no devienen únicamente en referencia de sí mismas. Tampoco pueden estar formadas por meras proposiciones ficcionales. El texto literario refiere a los marcos externos explícita o implícitamente. Los Campos de Referencia Externos “son todos aquellos C[ampos de] R[eferencia] exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia [...]” (147).

Ahora bien, un enunciado que evoque un marco de referencia externo puede ser sesgado o falso, pero esto no influye en la valoración estética que se haga de la obra literaria.

Hasta aquí, hemos utilizado por separado un viejo concepto en la sincronía colonial y una moderna teoría multidisciplinar: poética, cultura colonial y ficcionalidad. ¿Qué puede ser, entonces, una poética de la ficción literaria colonial? La posibilidad de una respuesta al interrogante debe partir, ante todo, de una convicción: el sistema literario, que para el lector solo muestra el desplazamiento de unos cuantos de sus circuitos, es siempre un sistema de reactualizaciones, es una memoria viva:

Toda poética moderna ha de encararse como iniciativa móvil, consciente de que la realidad que enfrenta, más que un paisaje estático, es un fluir incesante de cauces paralelos, cruzados y a veces ambigualmente superpuestos. La realidad verbal y metodológica de la poética como acto intelectual o afectivo debería ser, entonces, la del movimiento perpetuo. (Gomes 16)

La movilidad metodológica de la poética será alcanzada, en este artículo, una vez se logre fusionar su “exploración formadora” (16) con los vectores trazados por la ficcionalidad. Sin olvidar, claro, que el delirante afán diacrónico en la resolución de su intrincado cuadro relacional es reemplazado por una aproximación sincrónicamente fijada: la Colonia en el siglo XVII. Por supuesto, las categorías analíticas que hemos seleccionado de los debates actuales sobre la ficción literaria serán pertinentes solamente en el plano del trabajo teórico y descriptivo de los investigadores.

## De la miscelánea al texto híbrido

El cúmulo de formaciones textuales y de tipos discursivos<sup>3</sup> dentro del particular sistema de *El desierto* supone el vencimiento de un malentendido

---

3 Tipo discursivo y formación textual son conceptos que, a partir de la semiótica del texto y de la cultura, Mignolo elucida, a propósito de las fronteras entre las prosas narrativas coloniales. El primer concepto se define como “‘forma’ (tipo) preestablecido en la sociedad en la cual el acto del lenguaje tiene lugar” y a la que se ajusta “todo acto escrito de lenguaje” (58). La formación textual es, con respecto al tipo, la “actividad institucional de la cultura” en la que este tiene su “lugar asignado”. Simplificando, podemos decir que en el modelo institucional de los actos verbales (formación textual) encontramos a la

dilatado entre la crítica. Cuando el asunto se hace necesario en las descripciones de la obra, el facilismo nominativo hace su aparición para excusar un absorbente desconcierto. Se repite inagotablemente: *El desierto* es una obra miscelánea. Lo que significa que como libro contiene una indistinta pluralidad de tipos discursivos imperantes en su sincronía, o ya anacrónicos, entre los que se incluyen algunos subgéneros teatrales; el soneto, la canción, entre los muchos subgéneros líricos; el cuento y la novela, como representantes del discurso narrativo; la hagiografía, la historiografía, entre otros tipos discursivos didáctico-moralizantes; laberintos, íconos y cuadros propios o ajenos, como ornamentos visuales, etc. El carácter misceláneo, así entendido, fragmenta el texto en una multiplicidad de textos independientes, cada uno poseedor de autonomía estructural e interpretativa. La miscelánea, entonces, es la integración indefinida de desemejantes tipos discursivos autónomos. En este sentido, *El desierto* sería solo un libro de carácter misceláneo y no un sistema textual unitario.

Nosotros oponemos a la condición miscelánea del libro la dominante híbrida del sistema del texto de cultura. Si la miscelánea es una categoría integradora, en el sentido ingenuamente pasivo de la acción compositiva, la hibridez es la tensión casi insostenible entre los principios constitutivos de cada uno de los tipos discursivos modelizados/representados y los nuevos campos semánticos que les corresponden dentro del sistema que los articula como texto artístico<sup>4</sup> y como discurso narrativo de ficción colonial. La hibridez no “integra” nada, la hibridez es un fenómeno de archintegración. El prefijo *archi*<sup>5</sup> lo utilizamos aquí, no en el sentido del diccionario, sino en

---

“literatura artística”, y dentro de tal institución se hallan diferentes niveles subsidiarios o lo que denominamos géneros literarios (tipos discursivos), cuyas relaciones operativas dan cuenta del mecanismo semiótico mediante el que se puede establecer el diálogo entre el sistema del texto y el polisistema de la cultura dada.

4 Entendemos aquí texto artístico en el sentido de “la totalidad de relaciones estructurales que han encontrado expresión lingüística” (texto literario), cuya característica distintiva es el isomorfismo de su estructura interna (sistémica) con respecto a la estructura del macro texto de la cultura dada (extrasistémica). Lo que quiere decir que el texto artístico está construido como sistema lingüístico modelizador (secundario, en relación a la lengua natural) que re-actualiza mecanismos heterogéneos (paradigmáticos y sintagmáticos) de la memoria cultural dada dentro de su codificación de mundo. Resultando en un texto-código más complejo por su polisemia que cualquier otro tipo de textos no-artísticos, a la vez que está en intrincada relación con estos y con su cultura particular, en la que se inserta como portador de las representaciones (Lotman, *Estructura y La semiósfera*).

5 Mucho más conocido es el concepto de architexto, desarrollado por Genette. Sin embargo, la definición de architexto, que groseramente podríamos sintetizar como el

correlación con los conceptos de archifonema y archisema, de Trubetzkoi y Lotman, respectivamente:

El término de “archisema” se ha formado por analogía con el “archifonema” de Trubetzkoi con el fin de definir, a nivel de significados, una unidad que incluya todos los elementos comunes de la oposición léxico-semántica. El “archisema” posee dos aspectos: señala lo que de semánticamente común tienen los miembros de la oposición y, al mismo tiempo, destaca los elementos diferenciadores de cada uno de ellos. El “archisema” no viene dado en el texto de un modo inmediato. Surge como constructo sobre la base de palabras-conceptos que forman haces de oposiciones semánticas, y estas últimas se presentan respecto al archisema como invariantes. (Lotman, *Estructura* 185)

Los dos aspectos que en esa definición se destacan en el prefijo *archi* corresponden a dos procesos que son los que más nos interesan para la definición de nuestro término. Los elementos diferenciadores de cada uno de los miembros de la oposición son los campos semánticos que, como tipos discursivos preexistentes y formaciones textuales institucionalizadas, comportan los géneros literarios en el nivel de referencialidad del Campo de Referencia Externo. Mientras que “lo que de semánticamente común tienen los miembros de la oposición” (185) se corresponde con la resemantización que sobre cada tipo discursivo ejecuta el nuevo sistema textual de *El desierto*, que los reactualiza. La archintegración es el violento choque entre la semántica del mundo heredado y la resemantización estética del creador novogranadino. Este choque se efectúa desde una específica poética de la ficción literaria colonial, que es su horizonte de generación textual. Con texto híbrido queremos decir, pues, texto archintegrado. La imposibilidad de prescindir de las polivalencias que como texto orgánico le hemos atribuido a *El desierto* es lo que pretendemos despejar ahora desde el examen aplicativo.

---

texto en su proyección pragmática (trascendente), no ilustra propiamente el mecanismo del que hemos dado cuenta arriba. Claro está que tampoco son antitéticos. Podríamos arriesgarnos a conjeturar, sin la oportunidad de profundizarlo en este estudio, que el texto híbrido archintegrado que hemos desembozado en el examen de *El desierto* correspondería a un estadio previo de generación del sistema total del texto artístico o architexto (después Genette lo rebautizaría transtexto, en una definición mucho más pertinente). La retroalimentación de ambos términos es un umbral que debe ser cruzado con posterioridad a la consolidación del concepto que aquí apenas se ha comenzado a elaborar.



## Relaciones transtextuales

Utilicemos, sin omitir sus limitaciones, tres de los tipos de relaciones de transtextualidad que plantea Genette: intertextualidad, paratextualidad y metatextualidad.

### 1

La intertextualidad se define como “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Las intertextualidades pueden estar de manera explícita, por medio de la cita, o pueden encontrarse de manera enmascarada (plagio). También se pueden tratar en forma de alusiones cuando la inserción no se da de manera literal, aunque sí haya imitación de una forma y un contenido paradigmáticos. En *El desierto* se hallan frecuentemente este tipo de inclusiones en el texto:

Pero más individual a la calabera, con dulzura inaudita, así nuestro  
castellano Lope:

Esta cabeza quando viva tubo,<sup>6</sup>  
sobre la arquitectura destos huessos,  
carne y cabello, por quien fueron pressos  
los ojos que mirándola detubo.  
Aquí la rosa de la voca estubo,  
marchita ya con tan elados besos;  
aquí los ojos de esmeralda impressos,  
color que tantas almas entretuvo.  
Aquí, la estimativa en que tenía  
el principio de todo movimiento;  
aquí, de las potencias la armonía.

---

6 Citamos aquí con el tachado al margen que trae el manuscrito y los datos agregados por Páramo Pomareda: [Tachado al margen] LOPE DE VEGA CARPIO [*Rimas sacras*, soneto XLIII, Madrid, 1614, fols. 15v-16r. La versión de *El desierto* presenta solo pequeñísimas variantes].

¡O hermosura mortal, cometa al viento!  
Donde tan alta presunción vivía  
desprecian los gusanos aposento. (Solís y Valenzuela 108; vol. 1)

En este intertexto de *El desierto* sobresalen dos detalles: uno de ellos es la referencia explícita al autor de los versos que se insertan y otro es el uso de una inscripción al margen del soneto en el que se precisa la procedencia modélica. No es gratuito que sea un soneto de Lope de Vega: mediante esta inclusión se evidencian los vasos comunicantes entre la obra neogranadina y el Siglo de Oro español.

Alicia Chibán y Elena Altuna analizaron las correspondencias que entabla la obra de Pedro de Solís y Valenzuela con la producción artística del Siglo de Oro, señalando que en la composición de *El desierto* confluye una concepción de la vida como espacio de interconexiones y entrecruzamientos de caminos en los que se erra hasta, finalmente, escoger la vía correcta, en este caso la vida espiritual. No obstante, este planteamiento no se aplica solo en la diégesis. En ese entrecruzamiento de caminos, que lleva a la adopción de un modelo de laberinto unidimensional, se hallan las diferentes intervenciones textuales en la obra. Por tanto, la inclusión de poemas y sonetos de otras personalidades artísticas contribuyen a la consolidación de “mecanismos de apropiación textual para echar alguna luz sobre las relaciones culturales entre España y [el Nuevo Mundo] América” (575).

Si leemos con atención el enunciado anterior, “mecanismos de apropiación textual”, parecería que la interacción entre una cultura y otra se diera armónicamente, sin mayores tensiones. No obstante, apropiarse de los códigos culturales ajenos (en este caso los texto-generativos) implica agitaciones, por ejemplo, la traducción de códigos heterogéneos y antagónicos. Para el sumario del Nuevo Mundo en *El desierto*, esos mecanismos de apropiación generan tensiones ideológicas, diálogos, discusiones, contradicciones, que se pueden dar entre una perspectiva de mundo y otra completamente ajena, convulsamente vinculadas. El efecto Calibán, retomando a Fernández Retamar, delata aquellas tensiones propias de las dinámicas que se forjan en el diálogo entre culturas. Los órdenes culturales foráneos no se asimilan sin provocar úlceras y agentes teratógenos en el organismo que les sirve de huésped. Como resultado, el organismo explota producto de la mezcla entre aquello que él ha concebido con el suplemento de la digestión de lo

ajeno y su inmanente visión de mundo. Por tanto, las intertextualidades que presenta *El desierto*, específicamente las producciones artísticas laicas del Siglo de Oro español, responden a otro tipo de intereses, orientados hacia la sacralización de la institución artístico-literaria y no como mero alarde de erudición.

La imagen poética que cincela el intertexto es la calavera rústica que porta simbólicamente todo el melindroso cuidado de la carne, esa jactanciosa vanidad del propio celo, desconocimiento de la mortalidad que, en la frialdad de la osamenta desprovista de vitalidad, no se hace apetecible ni en tanto carroña. Más allá del ornamento esteticista, esa imagen fragmentaria potencia el recriminador mensaje de las *Meditaciones a la Muerte*: epifanía en prosa, constatación de la fugacidad corpórea, vana, y la oportunidad mística del trascender demiúrgico y el camino que conduce a este: la caracterología ascética. Un estado carcelario (el cuerpo), el alma en fuga (la experiencia mística de la trascendencia) y un camino redentor y enajenante (el orden evangelizador). Lope no es aquí un paradigma al que se han de acoplar los jóvenes criollos como corderos, ingenuidad en la que los comentaristas suelen caer con sospechosa frecuencia. Lope es, en ese fragmento, un iniciado, un lector milenario de ese libro atemporal al que se vuelve en el rito sacro y en la muerte, llámese *De sacramentis* o *Meditaciones*, ese libro que, en todo caso, solo a cada ser privativo atañe completar, reescribir. De ahí que la reacción inmediata (dominante narrativa) del auditorio del intertexto sea, fundamentalmente, creativa:

Gran dezir, respondieron todos; divino pensar y suavidad notable tienen estos versos y justamente merezen este puesto y collocación que les a dado Antonio. Aunque al dezir de Lope no llegará nuestro rústico pensar (dixo D. Pedro), con todo esso, pues ay papel bastante, procuremos borrar aquí algunos mal limados versos que llenen este blanco. Cada vno de nosotros forje vn soneto y sea el asumpto, o la brevedad de la vida, o lo que se a leydo. Libre queda el campo del discurrir, como sea fuera deste propósito porque se a de clausular aquí la letura, que haze ya mucho calor. (109; vol. I)

Es en este nivel de inserción en el que aparece la resemantización del verso de Lope, dentro de un nuevo sistema de relaciones referenciales y de sentido. No se trata, en el rubro generativo-textual que logramos inferir, de

un simple homenaje al autor o un juicio de autoridad poética. Se trata, sí, de un horizonte de lectura y funcionalidad de Lope, que no se corresponde al que se le otorga dentro de la poética del Siglo de Oro, pero a la que evidentemente se considera omnipresente en el orden colonial del Nuevo Mundo.

Las exigencias que impone la lectura de imágenes poéticas en los espectadores novogranadinos conducen a crear un valor adicional que sobrepasa la valía meramente semiótica de la ékfrasis, llevando al espectador a una nueva instancia.

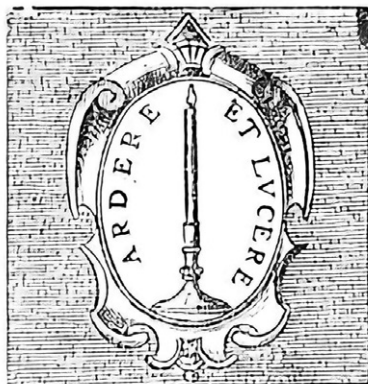
[L]a teoría visual más reciente demuestra que la ékfrasis, a pesar de su “silencio”, ejerce poder en varios niveles que afectan las creencias ideológicas. A nivel semiótico discursivo, una ékfrasis puede transmitir significado mediante lo que enseña, es decir, a través de símbolos y señales. (Mayers 58)

Lo que la imagen poética sintetiza transforma el imaginario, mediante el contacto con otras formas de representación. Por otro lado, las imágenes verbales también ejercen sus tensiones y poderes por medio de lo que no enseñan. Para lograr tal empresa, el autor se vale de las ékfrasis que están emparentadas con el inframundo y, a su vez, con el estado celestial (la calavera). En la Colonia, “general[mente], los íconos religiosos [...] recuerdan tipos de arte que proliferaron durante la Contrarreforma y que inspiraron una forma de atención religiosa alentada por Loyola y el Concilio de Trento” (Mayers 61). Estos tipos de arte, que están insertos en *El desierto*, estimulan físicamente al lector, mostrando en algunos casos el castigo (los cilicios) y, otras veces, el gozo espiritual en la vida guiada por la mano de Dios (las sobre-escrituras) (Gil).

Por otro lado, las intertextualidades no se presentan únicamente en el plano de la creación verbal, también lo icónico funciona como inclusión sagrada y sacralizadora:

Bolviendo, pues, otra hoja del cartapacio, que hasta entonzes no avía descubierto, apareció dibujada entre vna tarjeta pequeña vna luz o vela puesta en vn candelero, y debajo de ella y alrededor, escritas vnas letras que son las siguientes:<sup>7</sup>

7 El grabado fue recortado de un impreso y pegado en este lugar del folio [Nota al pie en el texto].



TANDEMQUE MORI

*Figura 1. Tandemque mori. Solís y Valenzuela, vol. I, pág. 143.*

Mas, volviendo en otra hoja del cartapacio, descubrieron el título de la Meditación quinta, y debajo de él, dibujada con primor vna imagen de Nuestra Señora de Atocha, a la qual, arrodillados, veneraron hablando por todos Don Fernando, aunque de repente en esta forma:<sup>8</sup>



*Figura 2. Nuestra Señora de Atocha. Solís y Valenzuela, vol. I, pág. 149.*

Solís y Valenzuela (143-149; vol. III)

8 El dibujo ha sido recortado de un impreso y pegado como aquí se ve [Nota al pie en el texto].

Los fragmentos anteriores hacen parte del tomo III de *El desierto*, reescritura de las tres primeras mansiones. De las mansiones inaugurales del tomo I a las reelaboradas en el tomo III, hay variaciones de todo tipo. En su versión preliminar, por ejemplo, no había grabados pegados en los folios, se recurría a la descripción de las imágenes (écfrasis) encontradas en los diferentes espacios dentro de la diégesis. En el tomo III, manuscrito de Yerbabuena, proliferan estas inserciones.

“*Ardere et lvcere. Tandemque mori*” son las palabras que, en la primera cita, se leen en el grabado pegado al folio. Más allá de la causalidad, se alude a la certeza plenipotenciaria del tránsito efímero por la vida de la cera o la vida de la carne. El inextinguible precepto, mucho más flameante e inextinguible que la llama misma, de que solo en la plena consciencia axiológica el Ser logra agrupar todo su devenir, ya sea la sagrada muerte o el fuego de la vida; es esto lo que pondera la vela encendida y sus inscripciones latinas, el ensamblaje inexcusable de todas las fracciones del espíritu humano: “*Arde, ¡o qué bien!, olvidada / de las angustias primeras, / mas quien su principio olvida, / nunca de su fin se acuerda*” (144; vol. III). Estos son los versos con los que Don Fernando cierra la ceremonia meditativa de los anonadados jóvenes —la composición es original de Solís y Valenzuela, como con agudeza filológica lo sostiene Páramo Pomareda—.

En la segunda cita, el ícono mariano —más complejo que la vela de la vida/muerte— comprende como símbolo<sup>9</sup> (aún sin tener referencia al autor original) un Campo de Referencia Externo con matices que rebosan la ya conocida dialéctica de la espiritualidad en la Nueva Granada. Páramo Pomareda agrega:

---

9 “Sin embargo, la naturaleza del símbolo, considerado desde este punto de vista, es doble. Por una parte, al atravesar el espesor de las culturas, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición. El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= ‘eternos’) de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido ‘eterno’ del símbolo en un contexto cultural *dado*, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más clara su mutabilidad” (Lotman, *La semiósfera* 146).

El dibujo ha sido recortado de un impreso pegado como aquí se ve. “Cuenta la leyenda que un apóstol de Antioquia llevó a Madrid una imagen de la Virgen, a la que erigió una modesta ermita en los que arrabales de la parte baja de la población, en unos campos sembrados de esparto (atochales), tomando aquí el nombre de Nuestra Señora de los Atochales, o de Atocha” [*Enciclopedia Universal Ilustrada... Espasa-Calpe, s.v.*]. (citado en Solís y Valenzuela 149n44; vol. III)

El símbolo mariano, con todo ese caudal semántico que carga, vincula como canal semiótico a marcos de referencia tan inusitados en una obra de corte ascético místico, barroca, como lo son la economía en el orden colonial,<sup>10</sup> la naturaleza del Nuevo Mundo y la cosmografía medieval. Atendiendo al corte que el símbolo realiza en la memoria cultural, en relación con el comercio entre la metrópoli y la Colonia, se reactualizan las promesas agrícolas que los todavía recientes “descubrimientos” hicieron a una España desprovista geológicamente de las condiciones naturales que garantizaran el ininterrumpido progreso del reino. Los nuevos territorios, apéndices o extensiones de las que extraer beneficios de toda índole, no solo estaban prestos a la enajenación de las especias o los minerales, sino que, además, estaban conectados iconológicamente<sup>11</sup> con los signos más relevantes de la cultura metropolitana. Así, verbigracia, lauda Don Fernando la aparición de la imagen:

A ti, ya tributarias,  
todas las cosas sus deudas parias,  
vřanas y gozosas,  
ofrezen, y con ansias amorosas.  
Rosas de Jericó, que de la planta  
de Iessé la más santa,  
la más pura, más limpia y más hermosa,  
soys del jardín de Dios intacta rosa.

---

<sup>10</sup> Para un panorama delimitado de la economía colonial, véase Colmenares.

<sup>11</sup> Iconología o la significación cultural del ícono, en contraste a la mera descripción de carácter iconográfico. Para profundizar en este aspecto, véase Gómez Goyeneche.

[...]

Madre y Virgen, dulcísima y amable  
de Antiochía. Virgen mía,  
a quien San Pedro truxo de la Siria;  
rosa, lirio, laurel, jardín vistoso,  
puerta del cielo al fin, puerto dichoso,  
palma, cedro, ciprés, poço y oliva,  
luziente estrella, fuente de agua viva,  
con quien la corte de Madrid oy se mejora  
teniéndooos por dulce protectora;  
a quien la India más vfana  
honra con reverencia soberana. (151; vol. III)

Destacan en estos versos lo que se adeuda a la Virgen o, lo que es igual, lo tributado a la Corona. Este fenómeno de *traslatio* es de notable escala semántica: desde “la corte de Madrid” hacia “la India más vfana” y su marcaje de análoga “reverencia soberana”; también la biota dulcísima, nada agreste, arcádica casi, que el símbolo sacrosanto reactualiza en la dinámica textual. No se reduce tal importancia a la imagen de la naturaleza del Nuevo Mundo que obnubilara a los sujetos metropolitanos, sino que trasciende el ente territorial en el sostenimiento de un antiquísimo principio cosmográfico de jerarquización social equivalente.

Los ornatos naturales con que se adorna a la Virgen de Atocha en la écfasis de Don Fernando guardan una importante correspondencia con la espacialidad en la que es descubierta por los lozanos criollos. Esta representación, muy común desde los cronistas del siglo XVI, instauró en el imaginario aventurero del colonialismo marítimo lo provechoso y oferente de la naturaleza de las Indias, para suplir las ausencias agrícolas, mineras e hídricas en la península ibérica, además de encontrar en estos tesoros la reactivación mercantil.<sup>12</sup>

Pero ahí no acaba la potencia sistémico-funcional del ícono. La profesora Kathryn Mayers, en un trabajo sobre Hernando Domínguez Camargo, repleto de aprovechables aciertos para el estudio comparativo entre lo pictórico y

---

12 Véase al respecto Gil, Zilberman, Atehortúa y Mayers.



lo literario en todo el sistema de las textualidades artísticas de la Colonia, apunta que:

[E]l modo de ver predominante en el Occidente era el perspectivismo cartesiano, un sistema de perspectiva que se basaba en un modelo de pirámides visuales simétricas con uno de los ápices como el punto de desvanecimiento del cuadro y el otro como el ojo del pintor espectador. Este modelo fue adoptado por los pintores para crear la ilusión de ver desde el punto de vista omnipresente de Dios, desde lejos y a través de una ventana transparente, objetos localizados dentro de un espacio tridimensional homogéneo. El modelo sostenía nociones europeas de la verdad y de la objetividad científica y a la vez nutría el mito (europeo) de racionalidad objetiva que sustentaba la ideología del occidentalismo. (Mayers 63)

La imagen de la Virgen de Atocha está construida a partir del modelo generativo del perspectivismo cartesiano. En *El desierto* solo se conserva un fragmento recortado de otra fuente desconocida. No obstante, el marco del texto revela, por los elementos formalmente escindidos que, como totalidad, la imagen era muchísimo más amplia. No obstante, Pedro de Solís y Valenzuela enfocó exclusivamente el centro de la perspectiva de Dios. Jerárquicamente superior en el plano, la Virgen subordina las velas de la vida/muerte y el *Novi Orbis*. La espacialidad cósmica medieval, en la que los satélites siempre se supeditan a la omnipotencia divina, se resiste dentro de los íconos de *El desierto* contra las nuevas dimensiones más verticalistas e íntimas de la Reforma protestante.<sup>13</sup> La Colonia no fue ajena a tales preocupaciones astronómicas por la regencia del cosmos. En un mural extraordinario, el más importante de los pintores de la Escuela Quiteña,<sup>14</sup> Miguel de Santiago, sintetiza la inquietante preeminencia del anterior *topoi* en el arte pictórico colonial. *San Agustín en éxtasis en los cielos* (1656), título del mural, es un punto de referencia ineludible para los investigadores interesados en excavar en estos inagotables yacimientos culturales.

Hasta aquí solo hemos presentado dos ejemplos de tipología textual y tipo discursivo que divergen del épico-narrativo, pero que en el caso

13 Una lectura histórica de la cosmografía medieval cristiana, en la que Dios es el gran geómetra que dibuja y desdibuja las coordenadas del universo, puede encontrarse en Eco.

14 Para profundizar sobre la Escuela Quiteña, véase Franco y Rovira.

de las estructuras archintegradas en *El desierto* son inseparables de la estructura narrativa y de la dinámica textual que presenta el sistema.<sup>15</sup> Las interpretaciones que aquí se han esbozado, de ninguna manera pretenden ser concluyentes ni mucho menos están exentas de error. Todo lo contrario, son caminos que demandan sus propios espacios analíticos, dada su proliferación y complejidad sistémica y extrasistémica. Hemos querido destacar cómo algunos de los múltiples intertextos reclaman su archintegralidad resemantizadora dentro del nuevo texto que los actualiza en la memoria cultural del auditorio. No gratuitamente, los dos modelos que escogimos tienen funciones retórico-eclesiásticas móviles. Los versos de Lope de Vega Carpio impulsan la capacidad escritural y creativa de los jóvenes criollos. Asimismo, su imagen poética dibuja, en una éfrasis memorable, el carácter perecedero de la existencia que se aleja del Creador y, por supuesto, el camino de la renuncia que hacia Él conduce. Por su parte, la iconología y la simbología traen del plano extrasistémico las luchas ideológicas por apropiarse de los diferentes sectores dentro de la colisión social en la Nueva Granada: llámese economía, espiritualidad, astronomía o distribuciones espaciales. La pasmosa eficacia del ícono para instaurar imaginarios recuerda la exención que le dispensó el rector Concilio de Trento:

Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se expone a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos. (Citado en Atehortúa, “La pintura” 81)

Por todas estas tensiones poético-generativas y culturales, en el nivel intertextual no es posible aislar las estructuras no narrativas, expurgando

---

15 La conveniencia de la categorización solo halla sentido en la estructura argumentativa de una investigación particular, como la nuestra. Revisemos, por ejemplo, un agrupamiento tipológico-discursivo, desde la semántica estructural, mucho más amplio que el presentado por Mignolo y muy loable: “abordamos la Crónica de Indias como un tipo de texto en el cual confluyen, por lo menos, dos tipos de discurso: un discurso histórico, consistente en una serie de estrategias retóricas, y un discurso narrativo, conformado por los relatos orales que se reúnen en un discurso mítico” (Quispe 137). Desde ya, la polivalencia en la clasificación de los tipos discursivos surge como principio ineludible.

aquello que es vital para la organización interna, la funcionalidad y, sobre todo, el *hecho estético* que, con esta poética de la ficción literaria, se exterioriza ya en el discurso de su autor.

## 2

¿Cuál es el principio de un texto? ¿Dónde termina? Las respuestas a estas preguntas no son unívocas. No hay duda de que el texto de un relato tiene, por ejemplo, una frase inaugural al determinado universo de la historia contenida. Sin embargo, el texto de un relato no es el sistema total del texto. La expresión “texto de la novela” complejiza el sistema de signos que componen el texto, al introducir en el cuadro de relaciones significantes todo el aparente caos de lo extrasistémico e incluso de lo extratextual. El marco literario<sup>16</sup> cobra una inusitada trascendencia en calidad de agente de actualización de otras textualidades (muy diversas y distintas entre sí) que integrarían la instancia paratextual de una determinada novela o de un determinado cuento o poemario. En este sentido, el principio de un texto artístico literario podría ubicarse en la portada o en la contraportada, en la nota editorial que se acoge a la censura o que la omite y así sucesivamente. Las nociones de principio y fin dentro de un sistema textual particular tienen sustento ontológico en el principio fundamental que reconoce en el texto un carácter delimitado, finito, en contraposición al objeto infinito que modeliza (la realidad).

El problema de la espacialidad del texto artístico literario tiene dos posibles derroteros que debemos señalar: uno de ellos está relacionado con el carácter mitológico de la estructura de la obra de arte, la capacidad que tiene esta de extrapolar su fábula (“un episodio”) al escenario mitológico (“todo un universo”), en un fenómeno de simultánea modelización secundaria (Lotman, *Estructura*). Este último espacio que el texto artístico conquista a partir del carácter mitológico-estructural puede ejemplificarse de la siguiente manera: una fábula específica (la de *El desierto*), generada y en diálogo con una sincrónica coyuntura histórica (la cultura de la Nueva Granada), logra representar un objeto “con tendencia a ampliarse infinitamente” (263). Dicho

16 La teoría del marco de la obra artística tiene en *Estructura del texto artístico*, de Yuri Lotman, sus presupuestos generales más excelsos. La praxis de esta teoría lotmaniana, particularizada en el texto literario, puede encontrarse en Pineda.

objeto es análogo a extemporáneas fábulas o destinos que, en la memoria cultural de los lectores y las lectoras, como agentes de resignificación y de reescritura, la actualizan generativa e interpretativamente: no digamos ya, en la fábula de *El desierto* y parafraseando a Lotman, el destino de cuatro jóvenes criollos de la Nueva Granada, sino cuatro jóvenes independentistas o republicanos; ya no la Colonia novogranadina, sino el colonialismo en sus diferentes articulaciones, etc., hasta arribar a la mismísima condición humana como representación trascendente en todo objeto estético.

La otra dimensión, por su parte, intenta ir más allá de este trascendentalismo artístico textual y recuerda que:

En primer lugar, el marco de la obra literaria es un límite espacial que le otorga identidad no sólo al libro sino al texto. Sin embargo, por tratarse de una obra de arte de naturaleza trascendente, el marco es rebasado por el mismo texto. Además, el lector debe cruzarlo para entrar al texto propiamente dicho. El marco es, pues, un límite doblemente transgredido. (Pineda 38)

La transgresión geminada que abstrae el profesor Pineda, en el problema de una teoría del marco literario, significa que no es posible distanciar el sistema textual del objeto material que lo porta. Ambas dimensiones deben ser consideradas como espacios periféricos (límites) que, en la objetivación científica del investigador (transgresión), cobran centralidad comunicativa.

Como señales fronterizas que dividen el *adentro* y el *afuera* del texto, los signos paratextuales son de una importancia cuya omisión resulta inexcusable en una exploración, aunque sea introductoria como la nuestra, de una poética de la ficción. Pero ¿qué es el paratexto?

la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer como lo desearía y lo pretende. (Genette 11-12)

El trabajo que hizo el Instituto Caro y Cuervo sobre los dos legajos encontrados de *El desierto* nos presenta el texto en su plenitud manuscrita.<sup>17</sup> Esto significa que la edición señala los puntos exactos en los que Pedro de Solís y Valenzuela dialogaba con sus lectores por medio de comentarios al margen (tachados casi todos, pero la mayoría inteligibles) y que, como pie de página, se los reproduce siempre que es posible.

Iniciemos con el análisis de algunos paratextos, por ejemplo, el título: *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. En el manuscrito de Madrid se lee: “El desierto prodigioso y prodigio *de el* desierto”, mientras que en el de Yerbabuena: “El desierto prodigioso y *el* prodigio *del* desierto”. Las variaciones se presentan, según Páramo Pomareda, sintácticamente. El título más antiguo (Madrid) divide dos sintagmas nominales por la conjunción *y*, mientras que el último de los sintagmas aparece sin el artículo definido *el*. El más reciente, es decir, el de Yerbabuena, “es la suma —también indicada por *y*— de idénticos sintagmas nominales” (XLVI), cada uno con el artículo definido *el*. Todo lo anterior da cuenta de la transición entre la escritura y la reescritura de la obra. En la reescritura, evidentemente, hay un cambio estilístico que empieza desde la inscripción del título, hasta algunos elementos que ya hemos examinado aquí, como la inserción de imágenes y la recomposición de fragmentos narrativos.

Todo “título es un signo que se coloca en lugar de la cosa; la cosa, que está ausente es reemplazada por el signo” (Pineda 51). Así, pues, al ser un signo que demanda una presencia, cada palabra que lo conforma, además de tener un significado atribuido por el diccionario, pasa a tener un campo semántico con más posibilidades de significación, relacionadas con lo que está dentro del texto. La contextura frástica del título, como hemos visto, se fracciona en dos sintagmas nominales que tienen, a su vez, repercusiones para la estructura narrativa.

Los sucesos narrados en *El desierto*, en su mayoría, tienen lugar en los alrededores o en el convento de los agustinos recoletos de Nuestra Señora de la Candelaria (1604). La vida ascética de estos eremitas, caracterizada por

17 “La consideración del texto como manuscrito también remite a su nivel de inacabamiento. Según Walter J. Ong, los manuscritos, con sus observaciones o comentarios al margen, sostenían un diálogo con el mundo y se identificaban más con la dinámica de la expresión oral, planteando un diálogo con los lectores, que asumen el texto como en proceso de elaboración; lo impreso produce contrariamente una sensación de concluido, de finito” (Atehortúa, “Manierismo” 4).

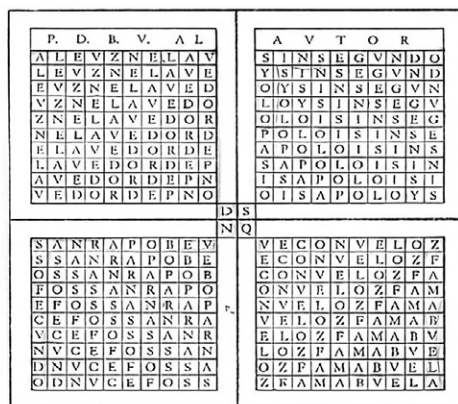
una portentosa frugalidad y austeridad, causó conmoción prontamente, al expandir su fama por todo el Reino de Nueva Granada. Bien conocido es que en la tradición medieval se le llamaba desierto a los espacios de meditación y penitencia. En los primeros brotes del cristianismo en el Nuevo Mundo no había muchos lugares en los que se pudiera ofrendar sacrificio y estar en profundo recogimiento ascético sin mayores interrupciones, así que los conventos rurales suplieron tal ausencia y se les denominó desiertos. El pueblo de Ráquira no tenía unas condiciones topográficas desérticas, más bien todo lo contrario: “¿cómo era posible el hallar todo en vna soledad?; aun lo que hallaban les parecía prodigio y de aquí es que le llamaban el Desierto prodigioso” (Solís y Valenzuela 627: vol. I). Entonces, la proposición “el desierto prodigioso” se refiere al desierto de la Candelaria, y el adjetivo *prodigioso* se le atribuye a partir de todos los instrumentos que hallan los cuatro jóvenes en la cueva de Arsenio: la estampilla de San Bruno, la Virgen de Chinquirá, entre otros.

El segundo sintagma, “prodigio del desierto”, en un cambio conceptista del primero, nos conduce a examinar cuál es el más grande prodigio encontrado en todo el desierto, y es aquí que llegamos hasta San Bruno. Entre la estampilla del santo, la relación de su vida y la fundación de la Orden Cartujana, se logra producir el más fuerte estímulo para la conversión de los jóvenes y, sobre todo, la de Fernando. Este prodigio del desierto, es decir, San Bruno, es el símbolo y agente de la transformación caracterológica de los personajes, logrando que Fernando, al final de la fábula, se ordene cartujo y adopte el nombre Bruno. El juego de palabras-ideas en el título de la obra permite anticipar al lector el acontecimiento de la transición, que se efectúa en el nivel de la estructura narrativa y que alcanza hacia el final la consolidación del prodigio.

Este juego conceptista, que se presenta desde el título mismo, permite deslindar los textos artísticos de los no artísticos, como habíamos anticipado. Pedro de Solís y Valenzuela, al nombrar su obra como *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, está distinguiéndola de los demás tipos de textos que estaban entronizados en el siglo XVI: las crónicas, las relaciones y las cartas. El entrecruzamiento de los sintagmas nominales, que no caracteriza a los títulos de los tipos discursivos antes mencionados, nos ubica en otro terreno, el artístico, más específicamente en el barroquismo propio del Siglo de Oro. Así, desde el primer paratexto, se delimita una frontera entre

el texto enmarcado y la periferia de no-textos que, desde su poética, no caben en la nueva noción de “literatura artística” del siglo xvii. Esta ruptura paratextual confirma la premisa inicial de la que partimos: *El desierto* es un texto artístico desde la misma concepción poética del siglo xvii. Aunque no podemos perder de vista que, como parte de un texto híbrido archintegrado, el elemento paratextual que sirve de título y marco se inserta como una tensión semántica: entre la referencia a nociones preestablecidas en la memoria cultural de la Colonia y las funciones fronterizas resemantizadas que adquieren dentro del sistema de *El desierto*.

Esto último se puede explicitar con el siguiente paratexto: el laberinto.<sup>18</sup>



Q  
VATRO LETRAS NORTE SON  
Y ZENTRO DEL LABERINTO.  
DA GADA QVAL CON DISTINTO  
A SU ESPERA REFLECCIÓN.

Figura 3. El laberinto. Solís y Valenzuela, vol. 1, pág. 7.

Este ícono, que antecede a las mansiones de *El desierto*, presenta como encabezado de las dos columnas las letras P. D. B. V. AL y AVTOR, de lo cual se infiere que dicho laberinto está dedicado al autor de la obra. Las siglas juntas P. D. B. V. AL AVTOR se han interpretado como Padre Don Bruno Valenzuela Al Autor. Se piensa en Bruno Valenzuela por ser colaborador en correcciones y demás labores editoriales de las obras de Pedro de Solís

18 Ponemos aquí el laberinto reelaborado por la edición del Instituto Caro y Cuervo. Véase anexo n.º 5, el facsimilar (Solís y Valenzuela 7; vol. 1).

y Valenzuela (Páramo 9). El laberinto —que está compuesto por cuatro cuadrados de diez casillas de largo por diez de ancho y un quinto cuadro conformado por cuatro casillas— contiene una cuartilla encriptada, solución del laberinto. Para descifrarlo se debe seguir el acertijo que hay debajo: “QVARTO LETRAS NORTE SON / Y ZENTRO DEL LABERINTO. / DA CADA QVAL CON DISTINTO / A SU ESFERA REFLECCIÓN”. La cuartilla que se descifra, al seguir el cuadro de las letras D S N Q, es:

Don Pedro de Valenzuela,  
sois Apolo y sin segundo,  
nuebo Parnasso fecundo  
que con veloz fama buela.

La anterior es la cuartilla que se logra extraer del laberinto al seguir los recorridos marcados por la redondilla. No obstante, el “número de soluciones para cada cuadrado es 48.620 y el número total de soluciones del laberinto 48.620” (Páramo 9). Por lo tanto, el lector podría pasar por un sinnúmero de composiciones frásticas del laberinto antes de llegar a dicha cuartilla.

Los laberintos, como recurso literario proveniente de la tradición medieval, son usados para que el lector se detenga en ellos:

desde la Edad Media [...] hasta nuestro días, [los laberintos son] un recurso de uso más o menos frecuente, mediante el cual se dota al significante lineal de un texto de una o varias dimensiones adicionales, con lo que se consigue comunicar a dicho significante un carácter críptico, ingenioso, o simplemente inusitado, que llama la atención del lector. (Páramo 10)

El mensaje a descifrar en el laberinto es enriquecido con elementos que le son puestos alrededor y que le permiten crear una dinámica que se difumina y adopta otros matices. Este mensaje enmascarado del laberinto debe ser hallado entre los múltiples elementos adicionales que sirven de variantes. En la búsqueda del significante principal, el camuflaje se torna novedoso para el lector, pues al entrar en el juego puede descubrir diversos significados velados.

Francisco Javier Cevallos destaca en el trabajo del vizcaíno dominico Diego Sáenz de Overcuri, *La thomasiada, al sol de la iglesia y su doctor Santo Thomas de Aquino*, los dos innovadores laberintos que contiene, en los que



se descifran una dedicatoria y una loa al santo. Estos, al igual que el de *El desierto*, tienen múltiples soluciones que no se reducen al descubrimiento de un solo soneto o cuartilla. Los lectores se ven animados a buscar el mensaje encriptado, el más acorde con el acertijo que se les descubre. Los estudios de Cevallos y Páramo demuestran que estos modelos generativos del medievo español aún eran acogidos por los escritores en el Nuevo Mundo. Si bien la Colonia ya no se correspondía cronológicamente con las coordenadas medievales, Pedro de Solís y Valenzuela, al actualizar este paradigma textual en su obra, revela una primera señal sobre su cosmovisión. Son los códigos alegóricos del medievo los que se reactualizan con este paratexto.

Miremos ahora la relación que establece este elemento paratextual con el texto enmarcado. Con anterioridad, Chibán y Altuna comparan la historia de *El desierto* con un laberinto unidimensional. Esta equiparación es válida si consideramos que los cuatro jóvenes recorren un largo camino de conversión, en el que escuchan anécdotas ejemplarizantes que los exhortan a la imitación del comportamiento ascético de Arsenio, cuyo opuesto caracterológico es anatemizado dentro del discurso evangelizador. Este es un recorrido truculento en el que se encuentran con todo tipo de prodigios e historias que los estimulan para elegir la vida ascética. El laberinto es, entonces, la vida misma, la vida que da la oportunidad de posicionarse en cualquier lugar y desde ahí escoger uno, dos, tres o más caminos, pero que, luego de recorrer un sinfín de posibilidades, tiene como estuario una última vía: la virtuosa. En el caso de *El desierto* es la vida espiritual, en el laberinto es la cuartilla dedicada a don Pedro. Marco y texto enmarcado establecen, pues, un cuadro de correspondencias alegórico-conductuales.

El tercer y último ejemplo paratextual es la inscripción al margen:

Estos autores son los más antiguos que escriben la historia del condenado; y de ellos y de otros originales que se hallaron y de la noticia tan vniversal que avía del caso fueron poniéndola en sus historias innumerables autores en todos los siglos que después an ydo sucediendo, como los puedes ver, dixo Arsenio a Dn. Fernando, en este memorial que aquí traygo preparado. Y sacó un papel y se le entregó; el qual, o letor, por no divertirte de la narración, le pongo aquí a los márgenes.<sup>19</sup> (Solís y Valenzuela 69-70; vol. II)

19 “[Al margen] Chroni[con] Albanum Antiq[uum].- MAT[T]H[A]EUS PARIS in Parva histor[ia].- HERMANUS PETRI, Serm[o] 12 in orat[i]one Domini; obijt anno

En este fragmento, Arsenio narra historias sobre condenados que viajan al inframundo y, para reforzar la persuasión, remite a autores antiguos que escribieron sobre el mismo *topoi*. Justo aquí el narrador hace una pausa: “o lector, por no divertirse de la narración, le pongo aquí a los márgenes”. Aquí divertir es distraer o desviar la atención del objeto de su narración, así que para evitar esa circunstancia prefiere mandarlos a leer su nota en el borde. Este narrador tiene plena autoconciencia, como lo evidencia Walter J. Ong, del diálogo que establece con los lectores, concretamente con el “lector”, a través de los comentarios en el marco. Ahora bien, lo que contiene esa adición al margen del texto le demuestra al “lector” que Arsenio domina perfectamente el latín y no solo eso, sino que también es docto en el mundo de las letras y de la historia escrita en esa lengua. En la Colonia, el latín era la lengua dominante. Las academias y escuelas fundadas en el Nuevo Mundo se rigen por las normativas del Concilio de Trento, que exigía como base de la institución escolar el estudio del latín y del modelo escolástico. Esta lista de autores manifiesta a qué clase social pertenece el narrador y a qué textos puede acceder.

Estos signos paratextuales nos permiten asociar otro tipo de relación comparativa, por ejemplo, con el cartapacio: “La figura del cartapacio entra de lleno en la cosmovisión cristiana: sus páginas en blanco van siendo llenadas gradualmente, evocando el tópico del mundo como un texto infinito” (Chibán y Altuna 573). El cartapacio de las Meditaciones a la Muerte es completado por los jóvenes que escriben “poemas religiosos, para lo cual utilizan las márgenes y las páginas en blanco que encuentran” (Atehortúa, “La metáfora” 101). Este acto de completar con inscripciones al margen, ejecutado por los jóvenes criollos, es equiparable al que realiza el narrador con el marco del manuscrito de *El desierto*.

La acción de completar los espacios en blanco, ya sea del manuscrito o del cartapacio, no puede ser ejecutada por cualquier sujeto, por eso en cada nota o poema inserto está enfatizado el carácter humanista y letrado de quien escribe (tal como lo podemos observar en la nota al margen que

---

1428.- JACOBUS GUYTRODIUS [= Jacques de Guytroede, cap. 6 Specul[i] sacer[dotum].- IOANNES DE INDAG[INE= Hagen] Cartus[ianus], in C[h]ron[ico= De perfectione et exercitiis Carthusiani ordinis, Colonia, 1606].- HENRICUS KALCAR [= Henri de Kalkar, Eger, Egger], De orig[in]e Cartus[iae: De ortu et progressu Ordinis Carthusiensis Chronicon, 1398].- VVERNERIUS [= Werner] ROELINCK in Fa[s]c[iculo] temporum, Coloniae, 1472].- IOANNES GERSON, Tract[at]us de simpl[icitate] cordis”. (Solís y Valenzuela 382n23).

traemos a colación). Estos cinco personajes —Arsenio, Andrés, Fernando, Pedro (identificado a la postre como el narrador *0*) y Antonio<sup>20</sup>— poseen una formación humanística, acceden a la lectura y a la escritura. Al tener un espacio exclusivo en el que se escribe, cuyo carácter de exclusividad depende del código común entre los personajes, se afirma la visión monológica de la obra: solo quien sabe escribir y leer está más cercano a la salvación de su alma trascendente.

Con estos vestigios paratextuales de plena consciencia del marco del texto y su funcionalidad composicional, el autor de *El desierto* construye un mecanismo de autorregulación de los límites (nociones de principio y fin) entre los elementos sistémicos y extrasistémicos de la obra. Ambos conjuntos significantes conjugan la polisemia del texto en tanto artístico. El acento en el marco del texto literario, en este caso específico, ha hecho que elementos exóticos del barroco se metamorfoseen en imprescindibles canales semióticos en el diálogo entre el texto y la textura de la cultura colonial novogranadina. Las correspondencias despejadas suponen una lectura alegórico-instrumentalista, no solo del orden colonial entronizado en los territorios del Nuevo Mundo, sino también de la poética de la “literatura artística”.

Esta preocupación por la autorregulación de las estructuras sintagmáticas o de composición nos conmina a interpretar otra dimensión transtextual de *El desierto* como texto híbrido archintegrado. Nos referimos a la metatextualidad. Sin embargo, la transgresora significación que reviste esta categoría y sus implicaciones, ya no poético-generativas, sino poético-preceptivas (autodescriptivas), demanda un apartado distinto.

## Una poética en sí misma

Si tomamos la totalidad de *El desierto* como texto de ficción literaria en el que se establecen canales semióticos de comunicación entre los Campos de Referencia Internos y Externos, mediante la doble planta de la literatura, a saber: modelización  $\leftarrow\rightarrow$  representación, entonces, la frontera ficción/realidad adquiere otro matiz. En una primera instancia de la teoría de la ficción contemporánea, el autor no está comprometiendo valores de verdad

20 Antonio, el pintor, es el único personaje al que no se le antepone el don, pues no pertenece, de cuna y alcurnia, a la misma clase social que Andrés, Fernando y Pedro (Briceño).

en la inmediatez en la que escribe. No obstante, estas divisiones fronterizas de ficción/realidad dentro de *El desierto* no son fáciles de deslindar, si se tiene en cuenta en qué campo cultural está inserto.

Briceño destaca, respecto de su clasificación genérica, un elemento vital para nuestra disertación: “Desde el punto de vista literario no puede clasificarse *El desierto* en un género particular porque es un hibridismo de narrativa, historia, costumbrismo, ascética y novela. De todos ellos participa y de todos se aprovecha para sus fines de ilusión” (15). Siguiendo a este autor, sería impropio inclinar la balanza por alguno de los mencionados sistemas de representación, dado que la necesidad a la que responde el gesto creativo de Solís y Valenzuela, sus fines de ilusión, está en el territorio de la didáctica de la conversión y del periplo iniciático de la ascesis. Cuando lo que primaba era la educación y el fin último de un texto era generar una suerte de transformación sociocultural en su auditorio —tal era la acepción entre la que oscilaba lo historiográfico en la época—, la constatación o veracidad de los hechos cedía importancia y se privilegiaba el intento de conmoción benéfica del *pathos*. Así, el discurso de ficción colonial y el discurso historiográfico colonial eran un muy útil recurso parenético en la dialéctica de la espiritualidad.

Según María Fischer, la ambigüedad que presenta la constitución de *El desierto* es bastante curiosa, pues en la Colonia la ficción no se tenía en alta estima, mientras que el quehacer historiográfico sí. Sin embargo, esta anfibología puede justificarse en la medida en que “en la ficción narrativa la unificación de lenguajes se presenta como proceso en vez de resultado (al contrario de la historiografía) (497)”. La narración permite jerarquizar el orden de los tipos discursivos para que cumplan con el propósito moralizante y edificante de la obra. Asimismo, la narrativización trae otras ventajas que tienen que ver con la ubicación del narrador. La posición de este, su disociación de la subjetividad, permiten que la ficción le sirva de puente “para la unificación de lenguajes y su subordinación a la verdad objetiva de la fe” (Fischer 497). Finalmente, la dicotomía realidad/ficción es reemplazada por la consolidación de un estilo, “el estilo es el espacio donde la literatura de ficción e Iglesia de la Contrarreforma pueden convivir” (Fisher 497).

Teniendo en cuenta este orden social en el que se genera *El desierto*, ¿cómo hallar correspondencia entre su particular manera de entender el discurso historiográfico colonial y la noción contemporánea de historiografía,

caracterizada por un marcado interés por lo específico?<sup>21</sup> La única forma de hacerlo sería forzarlo al anacronismo que preferimos eludir. En este sentido, la frontera ficción/realidad afecta la composición semántico-estructural de la totalidad de la obra, agregándole nuevos valores.<sup>22</sup>

Ilustremos lo dicho antes: “y aviéndose allí entregado Don Fernando del inestimable tesoro del incorrupto cuerpo del Ilmo. Sr. Dn. Bernardino de Almanza, como lo cuenta su historia especial ya impresa” (Solís y Valenzuela 466; vol. II). En este pasaje, a pie de página, Páramo aclara la alusión indirecta al libro publicado de Pedro de Solís y Valenzuela: *Epítome breve de la vida y muerte del Ilustrísimo Dotor Don Bernardino de Almanza...* En este caso se delata la tensión entre la historia y la ficción, en clave autorreferencial. La mención de dicha obra dentro de *El desierto* puede tener dos sesgos de lectura: en el primero la referencia toma carácter histórico y en el segundo puede interpretarse como una autorreferencialidad ficcional. En todo caso, la latencia de dos discursos que no son antagónicos, pero que tampoco son homólogos, se encuentra allí, en cada pasaje. Es así como su valor artístico se enriquece a partir de este debate, ya que, al estar difuminados los límites, vuelve centro de su constitución los canales que se establecen entre los distintos Campos de Referencia.

Ahora bien, la incidencia de este elemento en la lectura que se haga de la obra procura la asimilación de los cuadros relacionales que se instauran en una gramática de la comunicación literaria, es decir, “en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa” (Pozuelo 65). Por todo esto, las relaciones de transtextualidad fueron pertinentes en el

21 Usamos *específico* en el sentido que le otorga Paul Veyne: “La historia se interesa por acontecimientos individualizados que tienen carácter irrepetible, pero no es su individualidad lo que le interesa. Trata de comprenderlos, es decir, de hallar en ellos una especie de generalidad o, dicho con más precisión, de especificidad. [...] <<específico>> quiere decir a la vez <<general>> y <<particular>>” (47).

22 Una lectura crítica comparativa sobre historia-ficción en las poéticas de dos siglos distintos la podemos encontrar en el trabajo de Borja Gómez: “Historia y ficción no tenían fronteras definidas. Las poéticas del siglo xv habían establecido algunas diferencias entre la prosa histórica y la de la ficción, pero a finales del siglo xvi no había una clara delimitación entre una y otra, porque en español no había una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de historia. Esta confusión también estuvo alimentada por el éxito de novelas épicas como *El abencerraje*, que sus autores clasificaron como *istorie*, porque contaba una historia o acontecimiento, de modo que una de las características de la prosa histórica era crear textos que se adaptaban a diferentes circunstancias de acuerdo con las necesidades de oyentes y lectores” (75).

examen antes realizado, en términos de que se crearon nexos en la doble planta, entre la modelización y la representación, de tal manera que estos desplazamientos evidenciaron la autorregulación de la organización interna y funcionalidad de la obra.

La metatextualidad es entendida generalmente como el comentario que liga un texto a otro texto que se refiere a él sin “citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette 13). Este tipo de relación es el del comentario crítico dentro de la estructura narrativa, la acotación crítica con respecto a otras obras insertas y hacia sí misma.

La historia (dixo más) escrita en prosa es comparada a vna matrona noble y honesta, cuyo vestido ha de ser muy grave y circunspecto, sin consentir supler-fluo ornato. Mas la historia escrita en verso es semejante a la esposa de un rey, adornada no solamente de oro y púrpura, sino de vistosos broches de flores y otras joyas de diversas piedras preciosas que hazen más apazible su magestad. Y, assí, llevado de mi devoción a la matrona honesta que nos a propuesto Arsenio en la historia de San Bruno, Patriarca Cartuxano, he procurado hazerla reyna, añadiéndole los broches de oro, flores y piedras preciosas para que más atrayga; que espero que por esto no ha de perder el fruto de la devoción que he pretendido excitar en vosotros, pues vemos que también los versos mueven. Y sino, díganme, mis amantísimos amigos, ¿a quién no levanta el espíritu oír el *Pange lingua*? ¿A quién no obliga a llorar el himno *Vexilla regis prodeunt*? ¿Qué cossa más dulce que el *Ave maris stella*? Demás que veo a la poesía acreditada no menos que por Moysés, David, Salomón, Job y los profetas Ezechías, Jeremías y Habacuh, y por otros doctores amplísimos como S. Paulino, San Próspero, S. Gregorio Nazianzeno, Iuencio, Arador, Sedulio, Prudencio, Ambrosio, Hilario, el abad Zacharías, Benedicto Cartuxano y otros, y aun los gentiles creían que con la poesía traerían a la tierra a la luna: *Carmina de coelo possunt deducere lunam*. (Solís y Valenzuela 265-267; vol. II)

Por supuesto, lo que aquí se designa como historia no guarda ninguna relación con el quehacer historiográfico, sino que alude a la fábula hilvanada. En otra instancia, es notable la barahúnda de metáforas ornamentales que adjetivan contundentemente las distancias poético-operativas de dos de las tipologías textuales más prolíficas dentro del sistema de *El desierto*: el verso y la prosa.

La versificación es, pues, la mejor forma de escribir y de enaltecer el espíritu, es ella la que logra mover fácilmente las emociones y respirar nuevos aires místicos. El verso es la escalera al cielo que permite llegar hasta la luna y posarse en lo más alto, tal como lo confirma la referencia a Virgilio, y en esto reside su inigualable poder:

Don Pedro le pidió que descansasse vn rato, porque por ser este casso tan notable, y como primer passo de la vida de San Bruno, en tanto que él descansava para proseguir su relación, quería ponerlo en verso, pues es cierto que con su organidad y consonancia podría ser alguno se moviesse más. (55; vol. II)

El verso era el vehículo de conmoción más eficaz, dentro de las armas didáctico-moralizantes que sustentaban la comodidad del orden colonial. En el pie de página a este fragmento, Páramo apunta que la palabra *organidad*, no encontrada en los diccionarios, puede relacionarse con lo orgánico, lo que tiene armonía y consonancia (según el *Diccionario de Autoridades*). Este neologismo atribuía al verso una condición vital, de hipóstasis que, en contraste con la prosa, despejaba en el lector cualquier sospecha de artificioso goce retórico-*aisthesico*.

La prosa se utilizaba, en contraste, en la narración de hechos y la descripción climático-situacional. Era, como dicen, “la matrona honesta” que no consentía “superfluo ornato”, pues se revestía de gravedad y de seriedad en lo que expresaba. Era, por supuesto, menos trascendente (en el nivel dialéctico-espiritual). Siempre se recurría al verso para lograr encandilar el *pathos* de quienes escuchaban las diferentes historias. Asimismo, el verso era el que sellaba los circuitos de conversión, lo que permitía, por un lado, expresar la emoción y devoción del cambio acaecido en cada sujeto y, por el otro, transformar la experiencia en garante para la reconducción caracterológica del auditorio, de la otredad. El sujeto representado en cada actante y personaje dentro de *El desierto* es, en este punto, operativamente bifurcado.

Lo que ha sido abierto con este viraje compositivo no puede cerrarse con ninguna pretensión de generalidad. ¿Cómo explicar íntegramente el fenómeno irreductible de un personaje que asiste como coautor y crítico a la selección del lenguaje que hubo de generarlo y que continuará construyéndolo? Una

ficción que modeliza las convenciones de lectura de su tiempo histórico, pero que representa, no una imagen acabada de la concretización poético-generativa de esas mismas convenciones, sino un “modelo de realidad”, a mitad de camino entre lo generado y la preceptiva que reguló la generación. Poética generativa y poética preceptiva son dos dimensiones archintegradas, igualmente, en el sistema de nuestro texto de ficción colonial que, ahora, se nos descubre como un primitivo discurso metafictional.

¿Fronteras difuminadas entre lenguaje y metalenguaje descriptivo? Diríamos mejor que prevalece la flexibilidad creadora que lanza tales distinciones a un segundo plano, como consecuencia de unos principios de organización interna y funcionalidad del texto de cultura, que únicamente pueden ser entendidos en su sincrónico sentido y significación. Vamos a cotejar ahora algunas de las tensiones metafictionales que se evidencian en la composición de *El desierto*. Como punto de partida observemos este fragmento y su estrategia narrativa:

Otros muchos versos avía por orla y a los lados desta devotíssima imagen, que de propósito los reservo para la segunda parte deste Prodigioso desierto, con vna famosíssima comedia de su origen, descubrimiento y milagros; y ponerlos aquí fuera molesta digressión, y allí los sazonará mi cuidado; que ahora el que más me insta es ponerte a los ojos lo que este joven vio con los suyos en aquella cueba. (26; vol. III)

El narrador *O* intenta diferir su historia y necesita hacer recortes de algunos versos y una comedia, que certifica que agregará en la segunda parte de esta obra. La inflexión narrativa revela el carácter metafictional, ya que es el narrador quien tiene plena conciencia de lo que debe suspender o no en este punto del desarrollo de la historia. Este fragmento, como es sabido, hace parte de la reescritura de las primeras mansiones. Aun así, es posible hallar momentos en la narración que denuncian el perfil metafictional, que a su vez devela la característica de inacabamiento. No es *El desierto* un libro que ya está terminado, que ya se ha escrito; es un libro que aún está en el proceso de escritura e invita al lector a que asista a este. De ahí que se presenten los comentarios en los que se justifican las inserciones de versos, historias e imágenes, como también la suspensión de otros materiales que le servirían para otros propósitos en las composiciones futuras.



El lector acude, también, al proceso de selección de los elementos afines a sus intenciones. Se exhiben reflexiones que elabora el narrador *O* con respecto a los componentes que podrían hacerlo desviar o no de su desplazamiento narrativo:

Otros muchos jeroglíficos y motes avia dibujados por las paredes de la pieza, en los cuales se significava la brevedad de la vida, ya en la tierna flor que el zierzo abrassa, ya en el humo que desvaneze el viento, ya en las campanillas de agua que forma vn niño. Pero los omito de propósito por ir a lo más essencial y no hazer mi relación nimia y menuda. (55; vol. III)

Al indicar el narrador *O* la poca pertinencia de continuar con las écfrasis y demás figuras en este nivel narrativo, revela la total conciencia que tiene de la organización interna de la obra y de cómo sus piezas deben engranarse con total perfección, para lograr ciertos efectos. No se trata de integrar diferentes textualidades sin ninguna finalidad; la archintegración tiene que darse en términos de ser útil (“essencial”) para su funcionalidad sistémica y extrasistémica. La metaficción se evidencia en la autorregulación de la obra: delimitando una periferia caracterizada por modelos no-textuales (“vanos”), y un paradigma textual nuclear en el que se proyecta a sí misma, en cuanto vestigio de didáctica edificación de los valores cristianos contrarreformistas.

Otro fragmento en el que la tensión entre ficción y metaficción se exhibe en una de sus diversas formulaciones, esta vez mucho más poético-formal, la encontramos en el siguiente pasaje:

Lo que jusgo a mi letor latino de gustoso, considero al sólo romanzista embarazado con estas latinas epigramas, pero que tenga despique equivalente, le quiero ofrezzer otras quatro españolas (llamo epigrama española al soneto), que si bien no son las mismas, en los sentidos poco discrepan. (66; vol. III)

La importancia que reviste esta cita no podrá ser abordada con profundidad en este artículo. Por lo que respecta a la tensión que venimos rastreando, es primordial notar cómo el narrador *O* deja entrever una dominante textual en su obra: las tradiciones clásicas son trasladadas al universo semiótico de la España barroca. La equivalencia que el narrador *O* logra establecer entre el brevísimo epigrama latino, los dos cuartetos y los dos tercetos endecasílabos

que articulan el soneto despeja, dentro de la ficción misma, la funcionalidad que en su poética preceptiva le sobreviene a la tradición heredada. No somos, ni mucho menos, los primeros en señalar la relectura o revisión crítica, desde el imaginario de la cristiandad medievalista metropolitana, a la que es sometida la tradición clásica grecolatina en *El desierto*:

En las relaciones transtextuales con los textos clásicos se busca la adjetivación positiva de las imágenes de la iglesia, no aludiendo a las figuras griegas como dioses o seres divinos; de Solís y Valenzuela solo utiliza referencias o menciones sin ir más allá en la leyenda. Cuando se producen las comparaciones pasan por un nivel de transformación porque no se realizan exclusivamente al nivel de los contenidos como simples homologías. Si bien éstas se pueden plantear, existe una transgresión a la valoración de la antigüedad clásica al no pretender establecer una apología de ésta [...]. Se elogia el pasado en cuanto sirve para exaltar la tradición católica, se descalifica cuando es necesario o se referencia muy sutilmente como se hace en *El desierto*. (Atehortúa, “Manierismo” 7-8)

Tratándose del fragmento anteriormente extraído, la transgresión se ejecuta en el plano, ya no del contenido, sino de la forma. La analogía entre dos objetivaciones métrico-poéticas no debe confundirse con “simples homologías”, tal cual lo subraya el profesor Atehortúa. No obstante, la equivalencia pretendidamente inocente que menciona el narrador *0* es mucho más significativa de lo que hasta aquí hemos bosquejado: la tensión metaficcional en el nivel de la estructura narrativa y el rastreo de las marcas poético-preceptivas que instituyen a *El desierto* como una poética de la ficción colonial en sí misma, a la vez que no recula su circunstancia receptivo-gnoseológica de ser un texto de ficción colonial.

Otro de los ítems transversales, en este punto, es el libro dentro del libro. *El desierto* tiene en su haber otro “Desierto”, escrito a partir de las experiencias vividas por los cuatro jóvenes en compañía de Arsenio. Don Pedro (personaje) es el compilador de ese “Desierto”, que está en proceso de elaboración y para el que todavía está compendiando más material:

Con la madre, que era santa señora, empezaron Don Fernando y Don Pedro a razonar sobre las cosas que habían visto en aquel desierto, que, pareciéndole

cossas de prodigio, avisó a Padre de las pláticas que trayan sus dos hijos y del empleo que avía echo su primo Don Andrés; conque, por oírlos con más fundamento, les franqueó su gracia y solía llamarlos diziendo: vengan los mancebos a contarnos maravillas del Desierto Prodigioso, título que justamente tiene esta historia por avérsele puesto quien tam bien la supo admirar. (425; vol. II)

Luego de su viaje y posterior regreso a casa, los hermanos les comparten a sus padres lo que vivieron en la cueva y en el convento de la Candelaria. Conmovido por todos los prodigios encontrados, Pedro ha iniciado la composición de un cuaderno que se titula “Desierto prodigioso”. Al final del antepuesto fragmento se realiza una vuelta de tuerca que entrelaza las dos historias, la de *El desierto*, a la que tenemos acceso como lectores, y la del libro que se construye dentro del libro. El cartapacio dentro de la diégesis provoca nuevos efectos a destacar en quienes lo leen:

Pocos días se passaron después déste, que contando Dn. Fernando a otros amigos los successos del Desierto Prodigioso y las mansiones tan dulces y provechosas que en él avían tenido, y haciendo relación de los versos y meditaciones que de él avían traydo, no se las pidiessen para leerlas sólo por curiosidad. Entre ellos fue un vezino suyo, anciano venerable que tenía dos hijos estudiantes, mozos nobles y de prendas de virtud [...]. Estos, aviendo leydo el cartapacio, concibieron tal fervor, que todos tres, padre y hijos, trataron de entrarse en religión. (439; vol. II)

En este pasaje resalta la consolidación de un cartapacio con designación propia: “Desierto prodigioso”, nombre que coincide con el título de nuestro libro. Dos libros, uno que leemos, escrito por Pedro de Solís y Valenzuela, y otro homónimo que se revela hacia la mitad de la diégesis, pero que también está enriquecido de varias producciones, como lo son los poemas de Antonio, el cuaderno de las Meditaciones, etc. Las similitudes no se reducen al título, sino que resultan isomórficas en su organización interna: mover el espíritu y lograr la conversión de los lectores concretos.

Cada vez que un personaje dentro de la diégesis lee los cartapacios entra en un proceso de conversión ascética. Así las cosas, nos encontramos con un libro, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, que se proyecta como

didáctica de la virtud contrarreformista, como libro que pretende edificar el espíritu de su lector. Pero, a su vez, nos tropezamos con otro “Desierto prodigioso” que, inserto en el anterior, pretende y consume los mismos propósitos que en aquel se proyectaban, como lo demuestra la cita precedente.

Este problema que introduce el libro dentro del libro desestabiliza el Campo de Referencia Interno de *El desierto*. Cuando el narrador *0* se confiesa como el joven Pedro y, además, como autor de un libro homónimo y homólogo al que el “letor” tiene en sus manos, se genera un nuevo pacto de ficción: Pedro, a la vez que quiebra las pretensiones de veracidad que los ahora “personajes de su relación” ficcional intentaban atribuirse (compárense las alocuciones de Arsenio, por ejemplo), también se proyecta a sí mismo, en calidad de agente ficcional dentro del libro que el “letor” debe tener en sus manos, como desficcionalizado. ¿Por qué? Por el estatuto de realidad fuera del libro que asume luego de haber efectuado en el “letor” la correspondencia entre el libro que lee y el libro que él ha escrito. La ponderable eficacia de esta estrategia narrativa nos persuade a señalar la conciencia ficcional que estructura el sistema de *El desierto*, no únicamente por las marcas textuales metafictionales (ficción sobre la ficción) que contiene, sino también por las reflexiones críticas (positivas en este caso) que los agentes ficcionales realizan sobre el lenguaje que los trenza.<sup>23</sup>

Al develar la identificación del narrador *0* con el joven Pedro, *El desierto* toma un nuevo viraje como ficción: el de convertirse en un texto autoanulante, en términos de lo que Doležel definía como la traición de una expresión performativa al no decirse con sinceridad. Es decir, es autoanulante en la medida en que la autoridad autenticadora, que debe ser encarnada por el narrador, ha quebrantado las normas del mundo narrativo, desnudando el engranaje constitutivo de sí mismo. Esta traición autorreveladora, efectuada desde la instancia narrativa subordinante o autenticada, produce un nuevo sentido, ya que no requiere de actos de habla que funcionen como la fuente autorizada por las convenciones de su sistema de hechos ficcionales, sino que se erige un narrador que construye un mundo narrativo en el que introduce motivos que no se validan, pues el mismo narrador representa la convención. La metaficción, entonces, logra que las distinciones entre verdad y ficción no se establezcan tajantemente, sino que, por el contrario, instala

---

23 Véase Pozuelo.

un circuito de relaciones en el que el agente ficcional (personaje) intenta difuminar los límites entre ambas categorías. Para estas nuevas dinámicas ficcionales, como lo expresa Doležel, la anquilosada semántica literaria no tiene mayores herramientas de aproximación, dada la inestabilidad de las convenciones.

Lejos de que la anterior praxis de lo ficcional se traduzca en la imposibilidad aproximativa a su sistema de modelización y representación, nos convida a la exploración de novedosas estrategias exegéticas, reclamadas por el mismo objeto, para su estudio minucioso y flexible (que, como ya hemos intentado demostrar, no son adjetivos antagónicos). Las textualidades coloniales, en este sentido, son de una riqueza inextinguible. Empero, es la afirmación de su especificidad estructural y cultural, marcada por la contradicción, la inestabilidad de sus sistemas, el desenfado nebulizador de sus composiciones y lo velado de sus discursos; es desde tal reconocimiento, insistimos, y no desde su abolición, que el investigador garantizará su pertinencia metodológica. Lo contrario, el cerrado metalenguaje que quiera hermetizar su complejo ficcional, abundará en exabruptos insalvables.

## Consideraciones finales

¿Cuáles pueden ser los planteamientos conclusivos de este brevísimo análisis de la poética de la ficción colonial de *El desierto*? Muchos, seguramente, no por el éxito de nuestros argumentos, sino por lo rústico de los mismos. Con todo, no vamos a desencantar a nuestros lectores con enumeraciones que ahorran relecturas. Mejor aún, vamos a ampliar el registro de la revisión con el acento que pondremos sobre una sola de las posibles conclusiones: la imprescindible necesidad de que el texto, como obra artístico-literaria y autodescripción poética de sí misma, genere su propio y sincrónico horizonte genológico. Sobre los retos del teórico ante esta bicéfala fisiología textual, alumbra Lotman:

La creación de un determinado sistema de autodescripción “organiza adicionalmente” y al mismo tiempo simplifica (corta lo “superfluo”) no sólo en el estado sincrónico del objeto, sino también en el diacrónico, es decir, crea la historia de éste desde el punto de vista de sí mismo. La formación de una nueva situación cultural y de un nuevo sistema de autodescripción

reorganiza los estados que la precedieron, es decir, crea una nueva concepción de la historia. (*La semiósfera* 71)

Lo que vendría a significar que la autorregulación de *El desierto* se explyaya, como texto de cultura, sobre los órdenes ideológicos, estéticos y sociales de la cultura colonial novogranadina del siglo xvii. Esa “historia”, que él mismo reactualiza en la memoria cultural, es su único horizonte de realización. Fuera de este la organicidad de su sistema y extrasistema no es posible.

Por este motivo, hemos omitido y reaccionado contra clasificaciones genéricas facilistas que, mucho antes de la evaluación de las particularidades texto-discursivas y culturales de cada hallazgo, ya le tienen como destino un cajón o un anaquel exóticamente decorado. Esto ya sea para suplir “ausencias” que, en el autoestima gregario-nacionalista de algunos críticos e historiadores de las literaturas, los rezaga con respecto a otras tradiciones estético-literarias u otras culturas; o ya sea para vanagloriarse de ser los prístinos (y por consiguiente acreditados) intérpretes de un ignorado canon. Por lo que fuere no podemos violentar las textualidades coloniales con denominaciones que las inserten en un devenir diacrónico —si es eso factible o si sirve para algo más que para jugar con teoremas y viñetas vacías de toda acción de resistencia estética desde el quehacer intelectual— sin antes juzgarlas en su especificidad compositiva y pragmática.

La resolución de los embarazos de una genología de la Colonia, más que un asunto nominativo o del sentido del nombre (que ya es bastante contrariedad), pasa por los mecanismos de significación<sup>24</sup> de los nombres otorgados. Los procesos de significación en la configuración ideológica del efecto estético<sup>25</sup> en los textos artístico-literarios coloniales es una elucidación

24 “Significación se toma aquí, pues, en el sentido activo de sustantivo verbal: signi-ficación; es un proceso psicológico. Mientras que *sentido* tiene un valor estático, es la imagen mental que resulta del proceso” [énfasis del original] (Guiraud 13).

25 Como denuncia de algunas pretensiones universalistas del “efecto estético” ha escrito Françoise Perus: “En efecto, de este carácter *concreto* de las prácticas de la lectura y la escritura, se desprenden antes que nada la *no-inmanencia del sentido* y la *no-universalidad del valor* de las obras literarias. De hecho, el sentido de las representaciones que articula una obra literaria dada no es ni unívoco, ni inmutable. Es decir, que no es necesariamente el mismo para todos en el interior de una misma formación social, y que no permanece idéntico a sí mismo a través de todos los tiempos. Y, si bien es cierto que el texto como tal organiza dichas representaciones de acuerdo a una lógica propia, ésta, sin embargo, no es puramente formal, sino que resulta de esta dialéctica particular que se establece necesariamente entre unos materiales ideológico-culturales (representaciones, símbolos,

aún pendiente, sin la que es imposible pensar en la delimitación genérica. Dicha configuración es un tema sobre el que, hasta este punto, no hemos mencionado sino sus implicaciones híbridas (archintegradas) en el plano de una poética de la ficción literaria colonial, traslúcida en *El desierto*.

## Obras citadas

- Atehortúa Atehortúa, Arbey. “El motivo del encuentro en ‘El desierto prodigioso’, de Pedro de Solís y Valenzuela”. *Revista de Ciencias Humanas*, núm. 30. Web 23 de septiembre del 2010.
- . *La metáfora del camino: aproximación a “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2002.
- . “La pintura en Francisco Álvarez de Velasco”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm. 28, 2010, págs. 78-99.
- . “Manierismo y barroco en ‘El desierto prodigioso’”. *Revista de Ciencias Humanas*, núm. 28, 2001. Web 28 de marzo del 2011.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado: construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.
- Briceño Jáuregui, Manuel. *Estudio histórico-crítico de “El desierto prodigioso y prodigio del desierto” de Pedro de Solís y Valenzuela*. Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- Cevallos, Francisco Javier. “Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”. *Revista Iberoamericana de Pittsburg*, vol. LXI, núm. 172-173, 1995, págs. 501-515. Web. 24 de abril del 2011.
- Chibán, Alicia y Elena Altuna. “La transtextualidad del Siglo de Oro español en ‘El desierto prodigioso’”. *Thesaurus*, vol. XLIV, núm. 3, 1989, págs. 567-579. Web 22 de abril del 2011.
- Colmenares, Germán. “La economía y la sociedad coloniales 1550-1800”. *Nueva historia de Colombia*, vol. 1. (Colombia Indígena, Conquista y Colonia). Coordinado por Álvaro Tirado Mejía, Bogotá, Planeta Editorial, 1989, págs. 117- 152.

---

etc.) ya cargados de sentidos plurivalentes, y el sentido que, de acuerdo con un proyecto ideológico-estético dado, busca conferirles el texto al estatuirlos *como* su interior” [énfasis del original] (33).

- Doležel, Lubomir. "Verdad y autenticidad en la narrativa". *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 95-122.
- . "Mimesis y mundos posibles". *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 69-94.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal, España, Lumen, 2005.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Cuba, Fondo Cultural del Alba, 2000.
- Fischer, Sybille María. "'El desierto prodigioso y el prodigio del desierto' (1650) del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: los espacios de la literatura". *Revista Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg*. vol. LXI, núm. 172-173, 1995, págs. 485-499. Web. 28 de marzo del 2011.
- Franco, Jean. "La cultura hispanoamericana en la época colonial". *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 1*. Editado por Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, págs. 35-53.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistemas e historia (una introducción)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Gil Tovar, Francisco. "Las artes plásticas durante el período colonial". *Nueva historia de Colombia, vol. 1. (Colombia Indígena, Conquista y Colonia)*. Coordinado por Álvaro Tirado Mejía, Bogotá, Planeta Editorial, 1989.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Navarra, Euns, 1999.
- Gómez Goyeneche, María Antonieta. *El idioma de la imaginería novelesca: la lógica estética del género y su devenir en imágenes*. Bogotá, Poiesis Ediciones, 1989.
- Guiraud, Pierre. *La semántica*. Ciudad de México, Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y Campos de Referencia: reflexiones sobre un marco teórico". *Teorías de la ficción literaria*. Editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 123-157.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Traducido por Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.



- . *La semiosfera*. Traducido por Desiderio Navarro, España, Frónesis Cátedra, 1998.
- Mayers, Katheryn. “Modelos visuales y epistemología colonial en las ékfrasis icónicas del ‘Poema heroico’ de Hernando Domínguez Camargo”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm 28, 2010, págs.54-77.
- Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la Conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I*. Editado por Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, págs. 35-53.
- Páramo Pomareda, Jorge. “Introducción”. Solís y Valenzuela, págs. III – LXIII.
- Perus, Françoise. “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del ‘efecto estético’)”. *Lectura crítica de la literatura americana, vol I*. Editado por Saul Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, págs. 329-347.
- Pineda Botero, Álvaro. *Teoría de la novela*. Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1987.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Quispe Agnoli, Rocío. “La adquisición progresiva manifestada del ‘origen’: de la alteridad a la identidad”. *Conquista y contraconquista: la escritura en el Nuevo Mundo (Actas del xxviii Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)*. Editado por Julio Ortega y José Amor y Vázquez, Ciudad de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1994, págs. 137-147.
- Rovira, José C. “Para una lectura del Quito colonial”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 655, 2005, págs. 53-63.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Editado por Rubén Páez Patiño, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 3 vols, 1977, 1984, 1985.
- Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. España, Alianza Editorial, 1984.
- Zilberman, Regina. “A natureza como imagem do país: atualidade de uma representação colonial”. *Conquista y Contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo (Actas del xxviii Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana)*. Editado por Julio Ortega y José Amor y Vázquez, Ciudad de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, 1994, págs. 231-238.

### **Sobre los autores**

Juan Sebastián Cadavid Berrio es licenciado en Literatura de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Su monografía de grado, *La hibridez como dominante genológica y cultural en la Colonia (siglo xvii)*, recibió la valoración *Summa Cum Laude*. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación “Orden colonial y memoria cultural en la construcción de la intersubjetividad latinoamericanista”, en el marco de la Maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Nacional de Colombia. En la misma universidad se ha desempeñado como profesional de apoyo en el Programa de Fortalecimiento de las Competencias Comunicativas Académicas (Lectura y Escritura) a través de los Currículos y Uso de las Lenguas Extranjeras para la Proyección Internacional, en la sede Bogotá. En el marco de dicho Programa y desde el año 2015, desarrolló contenidos pedagógicos para la consolidación de estrategias de fomento de la sistematicidad de la investigación en el ámbito de lo académico y dentro de procesos complementarios de escolarización.

Verónica Lozada Gallego es licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Fue invitada a participar en las sesiones del grupo de estudio Pensamientos Latinoamericanos, en la Escuela de Estudios Literarios, de la misma institución. Coautora del ensayo “Cinco aproximaciones al pensamiento latinoamericano” (*Poligramas* 2015). Actualmente, adelanta la investigación “La inserción del pensamiento migrante”, sobre los referentes teóricos y metodológicos de una poética de los discursos migratorios en América Latina, en el marco de la Maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Nacional de Colombia. En esta última institución dio cursos introductorios sobre las teorías de la ficción literaria latinoamericana y las teorías de la literatura desde Latinoamérica.

# **Palas Atenea: modelo de las guardianas de *La república* de Platón**

**Laura Victoria Almandós Mora**

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*

[lvalmandosm@unal.edu.co](mailto:lvalmandosm@unal.edu.co)

Palas Atenea como diosa tutelar de la Atenas clásica tuvo un lugar destacado en la vida política y litúrgica cotidiana de la democracia y el imperio. Fue un personaje literario y de culto complejo, con caracterización masculina como la de ser guerrera. Por su parte, la propuesta de Sócrates, en *La república* de Platón, de unas guardianas o gobernantes militares de una ciudad justa describe unas mujeres que, por su misma acción política, resultan masculinizadas. Así, mostraremos cómo las guardianas reelaboran el arquetipo de Palas respecto de la reproducción, la sexualidad, el deseo y la desnudez.

*Palabras clave:* Atenea; feminismo; guardianas; Platón; *República*.

Cómo citar este artículo (MLA): Almandós Mora, Laura Victoria. “Palas Atenea: modelo de las guardianas de *La república* de Platón”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 331-357.

Artículo original. Recibido: 27/05/20; aceptado: 07/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **Pallas Athena: Model of the Guardians of Plato's *Republic***

As Athens tutelary god, Pallas Athena had a prominent place in the liturgical and political daily life of democracy and of the empire. She had a complex literary and cult individuality with masculine characterizations as being a warrior. On the other hand, in Plato's *Republic*, female guardians or military governess of a just city are described as women that because of their political action result masculinized. We show how female guardians re-elaborate Pallas' archetype regarding reproduction, sexuality, desire, and nudity.

*Keywords:* Athena; feminism; female guardians; Plato; *Republic*.

### **Palas Atena: modelo das guardiãs da *República* de Platão**

Palas Atena, deusa tutelar da Atenas do período Clássico da Grécia Antiga, teve um lugar de destaque na vida política e litúrgica cotidiana tanto na democracia quanto no império. Esta deusa foi uma personagem literária e cultural complexa, que foi caracterizada com papéis tipicamente masculinos, como o de guerreira. Por sua parte, na proposta de Sócrates, em a *República*, de Platão, de guardiãs ou governantes militares de uma cidade justa, ele concebe mulheres que pela sua própria atuação política são masculinizadas. Neste artigo, mostramos como as guardiãs reelaboram o arquétipo de Palas a respeito da reprodução, da sexualidade, do desejo e da nudez.

*Palavras-chave:* Atenea; feminismo; guardiãs; Platão; *República*.

## La comunidad de mujeres

*La república* ha sido una de las obras más conocidas de la extensa producción escrita de Platón, filósofo ateniense, considerado uno de los pilares fundamentales del pensamiento occidental. Es un escrito con la forma que hizo célebre su autor, el diálogo. Su narrador es Sócrates, uno de los que formaron parte de la larga conversación en el Pireo que, según debemos inferir, el texto reproduce.

Este narrador, y personaje principal, ya ha participado en diálogos anteriores de Platón y conserva algunos rasgos de las caracterizaciones que ha adquirido en dichas obras, principalmente, su carácter investigativo. Sin embargo, el Sócrates de *La república* no se identifica totalmente con el de las obras de juventud de Platón, en las que los interlocutores y los lectores terminaban sin poder responder a las preguntas planteadas y al examen que Sócrates les hacía. Ya en textos previos los parlamentos de Sócrates habían empezado a proponer respuestas, a plantear positivamente posiciones y puntos de vista; no resultaban aporéticos.

*La república* fue elaborada en la etapa conocida como la madurez del autor, en la que desarrolla la llamada teoría de las ideas o las formas. Esta teoría, aunque ocupa pocas líneas en las obras, es el rasgo más conocido y citado del pensador. La justicia, y la búsqueda de su comprensión y adquisición, es una de estas ideas o formas paradigmáticas y, por tanto, será un tema articulador del diálogo aquí estudiado. La obra está estructurada en diez libros y cada uno de ellos aborda un aspecto relativo a la justicia. Existe una unidad en cada libro y una relación en la sucesión de los mismos. Nos ocuparemos de la primera parte del libro v (449c-466e) que, en la mitad de la obra, articula las reflexiones de los libros II-IV. Estos libros indagan los principios de la vida social e investigan las partes del alma del individuo. Los libros VI-VII, a su vez, buscan establecer el carácter y perfil del filósofo y la naturaleza de la filosofía en una perspectiva metafísica. En medio de estos extremos, el libro v, de cierta manera, contiene las temáticas que le anteceden y suceden; hace de bisagra entre lo que podríamos llamar un estudio más político y psicológico de la justicia, propio de los libros II-IV, y uno de los fundamentos filosóficos del universo práctico de los libros VI-VII.

La primera parte del libro v prolonga la discusión política del Estado justo y el injusto. Allí se propone un nuevo intento de sociedad ideal (449c-466e):

la comunidad de mujeres y niños, consecuencia del fracaso de un proyecto anterior (372a-e) que solo estipulaba la supervivencia material de los ciudadanos y no otras necesidades humanas. El libro del que nos ocupamos finaliza con la reflexión sobre la naturaleza del filósofo ya que, al indagar por la viabilidad de la equidad de las mujeres, Sócrates declara que la única posibilidad y, aun más, la necesidad de que la ciudad ideal se realice, será que los gobernantes y los filósofos sean las mismas personas (472a-480a). Si los gobernantes llegan a ser filósofos o los filósofos gobernantes (473d-e), entonces se realizará lo que se describe en la extensa primera parte del libro v: la comunidad (*koinonía*) de las mujeres y los niños.

La comunidad de mujeres descrita es pensada y no real. Consiste en la propuesta de la igualdad de varones y mujeres en la clase de los guardianes y responde a la pregunta por una sociedad justa, la mejor que podemos pensar. Este proyecto resulta ser un remedio o cura para los problemas de injusticia de las ciudades históricamente realizadas. La *polis* ideal se divide en tres clases según la asignación de oficios y tareas de sus miembros que, además, están ordenadas jerárquicamente: los que son mejores para ejercer la tarea de pensar y conocer serán los que gobiernen; los que por naturaleza tengan buena disposición para producir objetos y para comercializarlos estarán en la base de la *polis*; y, en la mitad, se ubican los que tienen arrojo y buena disposición en el campo de batalla. De los tres estamentos, los guardianes están conformados por las dos clases más altas: los gobernantes y los auxiliares. Entonces, todo lo que es válido para los guardianes puede no serlo para la tercera clase, de la que *La república* no ilustra cómo vivirían en la ciudad ideal. Los gobernantes y los auxiliares se distinguen en el texto de Platón porque los primeros son más sabios y efectivamente gobiernan, mientras que los auxiliares desempeñan los oficios de los jóvenes militares y obedecen a los primeros. Las responsabilidades de las decisiones del gobierno recaen sobre los gobernantes. Los auxiliares son el contingente militar.

La propuesta de la *koinonía* de mujeres, en el sentido en el que la expone Sócrates, no significa que todas las mujeres estén disponibles sexualmente para todos los varones, como podría entenderse la expresión, sino que para Sócrates se trata de la necesidad de compartir varones y mujeres la totalidad de las labores que deben realizar los gobernantes y auxiliares, tal como sucede con otros animales (466d1). Los guardianes de ambos sexos recibirán

la misma educación física y entrenamiento; compartirán la misma vida en las barracas militares (458c8-9) y tendrán las mismas responsabilidades.

Además de las tareas atléticas y militares, las mujeres guardianas también se ocuparán de tomar decisiones políticas, porque las mejores naturalezas constituirán la clase de los gobernantes y no solo la de los auxiliares.<sup>1</sup> A la *koinonía*, resultado del diseño de una sociedad lo más justa y buena que se puede pensar —aunque para Sócrates tiene varios defectos porque surge de la necesidad del lujo de los hombres—, Halliwell, entre otros, la llama comunismo (9). Los libros II y III han establecido las necesidades de educación y formación de los guardianes. A partir del libro V, todo lo dicho se deberá cumplir también para las mujeres guardianas, pues, según este planteamiento, pueden llegar a los más altos cargos políticos (540c5-6; Halliwell 164). Como los guardianes varones son lo mejor de su generación y deben tener aptitudes excelentes para el desempeño ético, lo propio ocurrirá con las mujeres: serán las mejores las que estén capacitadas para la guerra y el gobierno. Si los guardianes, antes de introducir el tema de las mujeres, no podían tener propiedad privada (416d), y si el oro divino de sus almas se podía corromper con el oro material (416e), en el libro V se aplican las mismas normas para las mujeres. Sin embargo, como ya advertimos, las afirmaciones sobre las guardianas se refieren a la élite de la población y no a todas las mujeres de la *polis*.

La descripción de la comunidad de mujeres de *La república* abarca varias páginas (449c-466e). No hay un pasaje que no sea debatible y no haya sido debatido en los estudios relacionado con este texto. En términos generales, la propuesta es la siguiente: a) varones y mujeres vivirán sin segregaciones, en barracas militares; b) ninguna mujer cohabitará en privado con un varón (457c); c) se determina la supresión del espacio doméstico y del trabajo de la crianza (460b, 460d); d) las mujeres recibirán la misma educación que los varones (456c-d); e) las mujeres se ejercitarán desnudas con los varones en la palestra (457a); f) se prohíbe el conocimiento de la identidad de los hijos y los padres (457c); g) se asigna a los gobernantes la tarea de definir las parejas sexuales temporales con fines eugenésicos (459a-d). Los mejores serán premiados con más asignaciones de parejas o matrimonios sucesivos

1 No estamos de acuerdo con Annas (311) que limita la igualdad a los auxiliares y entiende que los gobernantes son solo varones. Compartimos la perspectiva de Halliwell (164), ya que Platón propone que habrá amantes o amigos de la sabiduría (456a4-5), es decir, filósofos.

(460b). Aunque se reconoce la presencia del deseo (458d2-3; 461b9-c7), los principios de la libertad individual y del placer no son considerados por Sócrates; h) las mujeres llevarán a cabo las mismas tareas que los varones (456b), incluyendo la filosofía (456a).

Toda la propuesta de igualdad entre mujeres y varones tiene una historia de interpretaciones —rastreada con detalle por Natalie Bluestone—, que habla tanto de los prejuicios y razones de los intérpretes como del texto platónico. Esta historia se divide básicamente en intérpretes misóginos y feministas (Halliwell 9). Los primeros niegan, de múltiples maneras, que Platón defienda la justicia de la *koinonía* y que las mujeres tengan igual responsabilidad y educación. Los feministas defienden la tesis de que el autor sí plantea la investigación con seriedad y no solo estaba haciendo reír a la audiencia. Nosotros creemos que en *La república*, aunque es de carácter investigativo y no un tratado, contiene una crítica seria a la asignación de roles sexuales imperante.

El proyecto de Platón se relaciona con la época de producción del texto y con la Atenas clásica donde el autor nació y vivió la mayor parte de su vida (Halliwell 9). Es importante para analizar la *koinonía* no darle la espalda a la perspectiva histórica, ya que las razones para la elaboración de la propuesta —aunque llena de burlas, dudas y objeciones en el propio texto (449c2, 450b1, 450b5, 450b7, 450c7, 450d1, 453d)— no surgen del vacío, sino de unas realidades culturales que no se restringen a lo político factual o especulativo; se gestan, también, en los imaginarios míticos o religiosos de la época.

Una vez establecido el lugar de la primera parte del libro v de *La república* en el conjunto de la obra y la argumentación principal que formula, presentaremos el mito de Palas Atenea que, a nuestro juicio, elabora una noción cercana a las mujeres guerreras y filósofas de la *koinonía* de Platón. ¿De dónde provenía la idea de la comunidad de mujeres tan opuesta a la realidad y las valoraciones políticas de la época? Proponemos que en el arquetipo de la diosa se encuentra una matriz inspiradora del modelo de ciudad justa que contempla la igualdad de los sexos. Lo evidente, si nos tomamos en serio la propuesta, es que el filósofo no estaba conforme con la distinción de roles según los sexos, imperante en su sociedad, ni con el injusto estado de segregación. Esta injusticia no se basaba en alguna comprensión reivindicativa de las mujeres por parte de Platón, sino más



bien puede entenderse como “cada uno en su función” (453b5), idea que se aplica tanto a las partes internas del alma individual como a las partes de la ciudad. Así, las mentes de las mejores mujeres no se diferencian de las de los mejores varones, por lo que deben llevar a cabo las mismas funciones.

Por otra parte, el autor debió enterarse de distintas prácticas políticas de otras sociedades, que halló mejores que lo que veía en su propia ciudad y que, de alguna manera, pudieron ilustrar alguna de las propuestas de su *koinonía* (Halliwell 10), aunque el texto afirma que es lo contrario de lo existente (456a5-6). Halliwell admite que, aparte de las influencias en cuanto a los roles protagónicos de las mujeres en sociedades dorias como Esparta, o en lugares más lejanos como Egipto o el Mar Negro (10), “el pensamiento de Platón sobre las mujeres estaba teñido por potentes imágenes de la mitología de su cultura”<sup>2</sup> (11). Aunque este autor contemporáneo, en su edición del libro v, privilegia la leyenda de las Amazonas como inspiradoras del pasaje de *La república* que estamos considerando, menciona, en primer lugar, a Atenea con el imaginario militar asociado a la diosa (11). En este artículo mostraremos que el imaginario militar de la diosa está relacionado con varias determinaciones de las guardianas, reunidas en el proyecto de la comunidad de mujeres. Para documentarnos sobre Atenea nos valdremos de varias fuentes académicas y antiguas, principalmente del poeta Calímaco que escribió un himno a la diosa en la época helenística.

## El arquetipo de la guerrera

Luego de este resumen sobre las generalidades de *La república*, de establecer el lugar del pasaje estudiado en el contexto de la obra, de enumerar los posibles orígenes del relato platónico de la legislación de los guardianes, expondremos los aspectos que nos interesan en relación con todo ello, sobre la diosa epónima de Atenas. Se trata de un antecedente y fuente de la concepción de las mujeres guardianas así como de la idea de igualdad de mujeres y varones.

En el plano teórico y metodológico, las afirmaciones que siguen están basadas en la concepción que tienen K. G. Jung y otro de los exponentes de la psicología analítica, Erich Neumann, sobre los mitos, el arte, la

2 “Plato’s thinking about women was coloured by potent images of his culture mythology”.

literatura, lo masculino y lo femenino como parte de los contenidos de la mente. Según estos autores, las obras literarias son expresión de un autor particular que se dirige a las imágenes míticas para darles expresión desde su propia experiencia. El artista crea a partir de su vida personal y de un proceso creativo impersonal (Jung 84-105). Los relatos míticos y las obras de arte, a su vez, son expresiones conscientes de contenidos del inconsciente que sirven para conjurar miedos e incertidumbres o para expresar deseos. Metodológicamente la psicología analítica opera comparando los contenidos mitológicos, las obras de arte y, muchas veces, los testimonios de los pacientes psiquiátricos que ayudan a revelar los contenidos del inconsciente colectivo, porque su discurso puede estar más cerca de él.

Ahora bien, Atenea es más antigua que el texto platónico y sus orígenes se remontan a la tradición oral. Sobre su evolución histórica, Arthur Bernard Cook, citado por Guthrie (106-109), dice que Atenea fue originalmente una madre-montaña pregregia del cerro de la Acrópolis de Atenas. La diosa habría tomado su nombre de la ciudad y no esta de aquella. Aunque no se conoce la etimología del nombre, hoy los especialistas coinciden en que no es palabra indoeuropea sino prehelenica, adaptada al griego de las tablillas del lineal B. Según Cook, se trataba de una Gran Madre que existió en los pueblos agrícolas neolíticos como deidad principal. La hipótesis del estudioso infiere que se habría vuelto masculina y guerrera con la llegada de los indoeuropeos a la península balcánica, a principios del segundo milenio. Al convertirse en protectora de la ciudad, adoptó los rasgos militares y perdió los de madre, lo que muestra que la función de guerrera y madre se excluyen en cierto momento de la evolución cultural de la diosa.

La adoración de la serpiente, el búho y el árbol es traza cierta de la religión minoica que pasó a la cultura griega micénica a través de Atenea. La serpiente, que está presente en la iconografía de Atenea en la Época Arcaica y Clásica (figura 1), relaciona a Atenea con las profundidades de la tierra y los misterios de la vida y la muerte. El búho, por su parte, es un símbolo de su sabiduría. El árbol de la Acrópolis, que era su olivo,<sup>3</sup> era emblema de la producción agroindustrial de la *polis* ateniense y estaba presente en el cuidado del cuerpo de los atletas y en la cocina cotidiana. El árbol, las

3 Smardz menciona cómo se concebía el olivo micénico en la Acrópolis (5); el olivo como árbol sagrado (13); Atenea asociada con el olivo (21); Atenea asociada al árbol (22); Atenea diosa de la fuente, el palacio y los reyes (22).

columnas de las edificaciones (la casa) y el altar son una misma expresión de lo femenino. Diosa del pensamiento y la sabiduría, pero también del hilado (figura 2) que elabora la ropa del cuerpo.



*Figura 1.* “Atenea llevando la égida con flecos de serpientes, hidria ática de figuras negras”, (ca. 540 a. C.). Atribuida al pintor Euphiletos. Paris, Bibliothèque National. *Wikipedia*. Web.



*Figura 2.* “Lebe gámico de terracota (cuenco de fondo redondo con manijas y soporte usado para matrimonios)”, (ca. 420 a. C.). Atribuida al pintor Naples. *The Metropolitan Museum of Art*. Web.

Es probable que Cook tenga razón en identificar a Atenea de la Época Clásica con la Gran Madre de los primeros mil años de la Edad de Bronce e, incluso, con la deidad toponímica de la montaña en el neolítico y que haya devenido en la diosa de la guerra con la llegada de belicosos indoeuropeos, antepasados de los micénicos. Sin embargo, la hipótesis histórica no explica cómo se llevó a cabo el proceso de transformación de la diosa prehelénica tal como se consolidó en los siglos V y IV a. C.

Atenea es una figura cultural importante. Protagonista o personaje de muchas de las grandes obras literarias de la tradición helena, ha traspasado las fronteras de la cultura griega y ha alcanzado presencia incluso en nuestra época y ciudad (figura 3). A pesar de la permanencia y familiaridad con que nosotros hoy invocamos a Palas Atenea, los significados que tenemos de ella no son los mismos que los que tenían los griegos. Sin embargo, no sobra aclarar que nos ocuparemos de sus implicaciones en la Antigüedad.



**Figura 3.** Restrepo Acosta, Felipe. “Monumento a Minerva’ de Vico Consorti. Entrada principal, Biblioteca Luis Ángel Arango. Carrera 4, calle 11. Bogotá”. Wikipedía. 14 de abril del 2010. Web.

En la Época Clásica, la diosa patrona de la *polis* ateniense se volvió más destacada, pues creció el poder político de la ciudad en los confines del Egeo. Aunque era venerada en muchos lugares de la Hélade con santuarios y rituales (Deacy, “Famous Athens” 222), en ninguno de ellos tuvo tanta importancia como en el Ática. El olivo que ella había ofrecido a los atenienses se erigía en la misma Acrópolis y testimoniaba el triunfo de la diosa sobre su competidor por la primacía divina de la ciudad: el dios Poseidón (Apollod. 3.14.1). La gente eligió entre dos ofertas divinas: el cultivo de aceitunas que les trajo Atenea y una cascada de sal que ofreció Poseidón. La explotación de los olivares y la exportación de aceite fueron medios de supervivencia insustituibles de los ciudadanos, por lo que se entiende fácilmente la elección de los habitantes del Ática del árbol sobre la fuente (Deacy, *Athena* 79-80).

Acerca de la maternidad, el rasgo más destacado de lo femenino en la Antigüedad, la situación de Atenea no es simple, como se puede inferir de la evolución histórica de una Diosa Madre que devino virgen y guerrera. Aunque la hija de Zeus nunca tuvo marido —en esto es en lo único que rechaza lo viril, como dice en Esquilo (*Eu.* 736-742)—, se le atribuye un hijo de crianza,<sup>4</sup> Erictonio, quien la acompaña en las representaciones iconográficas. El hijo es representado, muchas veces, con cuerpo de serpiente, como lo dice Pausanias (1.24.7).<sup>5</sup> Es el primer rey del Ática, según el mito, nacido de un intento de cópula de Hefesto con Atenea, una vez que ella lo visitó para reparar sus armas. Hefesto,<sup>6</sup> dios de la metalurgia y

4 “Athena, the virgin, thus comes within an ace of being the mother of the ancestral king who enjoys continuing honor in the Erechtheion. The paradox of the identity of virgin and mother is something which the myth recoils from articulating” (Burkert 143). Traducción: “Atenea, la virgen, entonces le faltaba poco para ser la madre del rey ancestral que goza honras permanentes en el Erecteón. La paradoja de la identidad de virgen y madre es algo que el mito teme articular”.

5 “La estatua de Atenea es de pie con manto hasta los pies, y en su pecho tiene insertada la cabeza de la Medusa de marfil; tiene una Nike de aproximadamente cuatro codos y en la mano una lanza; hay un escudo junto a sus pies y cerca de la lanza una serpiente; esta serpiente podría ser Erictonio. En la base de estatua está esculpido el nacimiento de Pandora” (Paus. 1.24.7).

6 Hefesto preside las *technai* como la herrería y la orfebrería, que no son actividades donde lo viril se desarrolle propiamente, aunque no le son externas. Él se ocupa de los metales, Atenea de la lana. Hefesto es objeto de la infidelidad de su esposa Afrodita con el dios de la guerra, lo que sin duda significa una deflación de su masculinidad. Otro rasgo de su virilidad debilitada es su dolencia en los pies: es el dios cojo del Olimpo. Zeitlin dice: “Beyond the universal embarrassment of a cuckolded husband is the singular unattractiveness of this lame and ugly spouse, as Hephaistos himself acknowledges. As

el fuego, entra en pasión amorosa e intenta poseerla. Ella lo rechaza y, en el forcejeo, el semen se derrama en la pierna de la diosa. Esta, disgustada, se limpia con un pedazo de lana (Apollod. 3.14.6) que tira al suelo. Gea,<sup>7</sup> la tierra, acoge y gesta el semen en la lana que ha rozado por la pierna de Atenea. Una vez nacido Erecteo o Erictonio, Gea se lo entrega a la diosa Palas, quien lo cría como su hijo (Deacy, *Athena* 11). En la cerámica, son múltiples las representaciones de la entrega de Erecteo a Palas por parte de Gea (figuras 4 y 5). En ellas se conserva el aspecto más maternal de la diosa Palas, desprovista de armas de guerra. Erecteo es identificado como un rey que había nacido en el Ática, antepasado de todos los atenienses que se consideraban a sí mismos autóctonos. De esta manera, la comunidad política de la ciudad de Atenas es descendiente de la diosa y de ella toman el nombre como ciudadanos: atenienses.

Atenea es una diosa sin madre que ha nacido de la cabeza de su padre Zeus. El padre, a su vez, había engullido a la madre gestante, Metis. Ella nació con la ayuda de Hefesto que raja con un hacha el cráneo de Zeus. Saltó a la vida ataviada para la guerra, con casco, espada o lanza, égida y escudo (figura 6).

Encontramos un paralelismo con las guardianas de Sócrates que también carecerán de madre y tendrán unos hijos que apenas rodarán por sus cuerpos durante la gestación, pero, a diferencia de Palas que delegó a Gea la tarea, ellas deberán completar el embarazo. Estos hijos son fruto de relaciones decretadas por la ley, no voluntarios, y de los que ellas no serán propiamente madres. Atenea cría a Erecteo; las guardianas, en cambio, no criarán los niños, los depositarán en un lugar donde serán atendidos por nodrizas, aunque los irán a amamantar si producen leche (*Rep.* 460c). La lactancia la harán las madres a los bebés que tengan hambre cuando ellas lleguen al sitio de crianza y no al

---

a result, he cannot claim a full virility, according to the prevailing epic standards. [...] Manliness is measured by a fine male body and evidence of physical prowess" (35-36). Traducción: "Más allá de la vergüenza universal de un marido cornudo se trata del singular desagrado hacia un esposo cojo y feo, como Hefesto mismo lo reconoce. Como resultado, él no puede reclamar una completa virilidad, según los estándares épicos dominantes. [...] La hombría se mide por un cuerpo masculino apropiado y la evidencia de proezas físicas".

7 La tierra es un elemento asociado a lo femenino, en la psique humana. En los relatos griegos, Gea, como primera madre genealógicamente hablando, encarna la fertilidad indiscriminada que acoge toda simiente, y en su oscuridad porta un carácter monstruoso. Sus hijos portan algo de bestialidad y algo de desmesura.

propio hijo porque su identidad será desconocida. Las guardianas reproducirán sus cuerpos sin un vínculo afectivo con el que será el padre biológico de la criatura (Pl. *Rep.* 457c 10), elegido por los magistrados. Tampoco establecerán relación con el hijo porque procrearán solamente para reproducir el cuerpo de ciudadanos de la *polis*, no para satisfacer un proyecto individual.



**Figura 4.** The Trustees of the British Museum. “Hidra ática de figuras rojas con Gaia, Atenea y Erictonio”, (ca. 470-460 a. C.). *The British Museum*, n. 1837, 0609.54. Web.



**Figura 5.** “Cáliz con Gaia, Atenea y Erictonio”, (ca. 440-430 a. C.). Atribuida al pintor Kodros. Berlín Antikensammlung, inv. n. F2537. *Staaliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*.



**Figura 6.** “Nacimiento de Atenea. Exalipatro ático (trípode de figuras negras)”, (ca. 570-560 a. C.). *Wikipedia. Web.*

Como el hijo de la diosa virgen, los hijos de las guardianas nacerán de una relación al margen del deseo, ni buscada ni elegida. El personaje de Platón, Sócrates, reelabora y modifica el mito de Atenea que, con sus imágenes y rituales, es una manifestación de un arquetipo femenino complejo que integra a lo femenino la búsqueda de la verdad, propio de lo masculino.

Los mitos, como los sueños, emergen del inconsciente como formas del instinto (Jung 41-49; Neumann 38, 75, 147, 153, 211, 263). Por otra parte, los procesos históricos configuran y afianzan lo real y lo imaginado en la mente, planos que no siempre coinciden. El relato mítico legitima y critica, afirma y niega un estado de cosas; no es unívoco. Por ejemplo, el matrimonio como realidad vivida en las comunidades humanas, vigente en las culturas de diversas épocas y geografías, puede ser fantaseado como inexistente o puede pensarse de forma que no coincide con la sociedad en que se vive.

El mito de Atenea, como el proyecto de Platón de la *koinonía* y las mujeres guerreras, niega el matrimonio. No otorgar la función de esposa a una mujer, a la vez, expresa el deseo y temor inconsciente de anularlo,<sup>8</sup> al imaginar una vida humana con una reproducción y una relación entre los sexos que no requiere ese vínculo. Lo mismo puede decirse respecto de los

---

8 Véase la postulación de un mundo mítico ideal, no real: “La vida futura será la repetición de la vida terrenal, salvo que todo el mundo permanecerá joven, se desconocerá la enfermedad y la muerte, y nadie se casará ni será entregado en matrimonio” (Man, citado en Lévi-Strauss 333).



otros arquetipos que forman parte del complejo que distingue lo femenino y lo masculino. Encontramos la doble tensión de afirmar, y la necesidad de trasgredir, los roles reales atribuidos a los sexos, considerándolos simultáneamente positivos y negativos. Los contenidos míticos de la diosa y la propuesta política de Sócrates expresan un estado de cosas a la vez irreal, deseable y temido.

La masculinidad militar de Atenea y su negación de casarse y tener hijos forman parte de un mismo horizonte de comprensión de los sexos. En la determinación arquetípica se asigna el espíritu agonístico y guerrero a lo masculino, y la procreación y el principio de transformación (crianza de niños, elaboración del vestuario) a lo femenino. Sin embargo, los dos aspectos convergen en la diosa epónima del Ática. La diosa no se identifica con lo masculino simplemente. Expresa lo femenino, ya sea en sus cualidades negadas (el matrimonio y el parto), de las cuales existe un relato, ya como afirmación de lo que no es femenino, en un sentido simple (la acción y la guerra), pero puede serlo en un sentido complejo. Esto es posible por la permeabilidad entre lo femenino y lo masculino, por la necesidad intrínseca de devenir lo otro que existe en cada uno, y porque lo otro está en cada uno de ellos. La diferencia sexual es un requisito de la razón, de la consciencia y de la ciudad histórica, pero es necesidad inconsciente transgredir los límites que separan y distinguen, y concebir como fantasía mítica o utopía aquellas realidades de las que no tenemos experiencia, pero podemos pensarlas, desearlas y temerlas.

El proyecto del libro v de *La república* propone una realidad que subvierte los límites del orden histórico. Allí Sócrates expresa una parte no realizada de las imágenes del inconsciente que reconoce la autonomía de un “ser para sí” de lo femenino por oposición al rol histórico de “ser para otro”. El proyecto de las mujeres guardianas no ha sido realizado en las *poleis* conocidas (456c2-3) pero, para Sócrates, ello no significaba su imposibilidad. En la apuesta por la *koinonía* se transforma el orden político real, así como el privado de la ciudad vivida, y se reelabora, con variaciones, un arquetipo femenino no convencional y complejo: el de Palas Atenea.

La asociación de Atenea con la mujer guerrera o guardiana no es explícita en *La república*, pero es reconocida por Platón, en las *Leyes*. Muchos años después de haber escrito *La república* el autor reflexiona sobre la manera más razonable para diseñar una *polis*. El Ateniense, personaje principal del

diálogo, propone, respecto de la educación de los jóvenes, que la instrucción en la música y la gimnasia sea la misma para varones y mujeres, tal como lo había prescrito Sócrates en *La república*. Sin embargo, en relación con el resto de la vida de las mujeres, al contrario de *La república*, en las *Leyes* se propone que no vayan a la guerra, ni lancen flechas de los arcos, ni lleven lanza y escudo como la diosa, refiriéndose a Atenea (Pl. *Lg.* 806a). Estas mujeres, no obstante, seguirán teniendo derecho a la misma educación que los varones.

Recordemos que la diosa nace ya con armas de la cabeza de su padre. Pero, en esta última obra de Platón, *Leyes*, las mujeres se encargan de la casa y de la crianza de los hijos, y no participan de los ejercicios militares. Serán entregadas en matrimonio, como en la ciudad histórica, como en Atenas. El Ateniense de las *Leyes* parece menos osado que el Sócrates de *La república*. Podríamos pensar que Platón, en su última obra, enmendó la osadía del proyecto anterior. Tanto en *La república* como en las *Leyes* se repite la lógica de exclusión de la casa y la guerra, separación tajante entre lo privado y lo comunitario: si las mujeres se ocupan de la casa, no irán a la guerra, y si van a la guerra, no habrá casa, porque no habrá mujeres que se ocupen de ella. Las propuestas de cada obra respecto de la función social femenina son diversas pero la lógica de la contradicción irreconciliable entre gobierno, vida militar, igualdad de las mujeres con los varones, filosofía, por una parte, y matrimonio, casa, crianza de los hijos, por otra, subsiste intacta, aunque los dos proyectos sean divergentes. Postulamos que el carácter irreconciliable de la vida política y militar con el matrimonio y la crianza de los hijos está presente en buena parte del pensamiento griego de la Antigüedad. El carácter de Palas así lo revela. Sin importar el momento en que se haya transformado la Gran Madre montaña en diosa guerrera, lo cierto es que en ese momento la maternidad se suprime en la diosa. La razón de esta tajante separación, desde nuestro punto de vista, está en que se trata de momentos diferentes del desarrollo de la consciencia (Neumann, *The Origins*) y de lo femenino. En la maternidad, los procesos de individuación (de ser uno aparte de los demás) no se han completado; en la etapa guerrera sí.

La igualdad de funciones de gobierno de las mujeres y los varones del proyecto de *La república* impide el matrimonio, en sentido propio. En el relato de Sócrates queda el nombre de la institución, *gamos*, como mecanismo que posibilita la procreación de nuevos guardianes, pero queda anulado

porque sin relación entre los contrayentes, más allá de la que hace exitosa la reproducción, no se preserva el matrimonio. Como consecuencia del hecho de que las guardianas no tengan marido sino un buen semental, se sigue que no padecerán sometimiento, ni circularán ellas mismas como un bien o propiedad.<sup>9</sup>

Algunas especialistas contemporáneas han hecho énfasis en el despojo<sup>10</sup> que, en el nivel de las representaciones mentales, ha sufrido lo femenino por cuenta de relatos como los de Atenea o de las mujeres guardianas, en los que las feminidades se masculinizan y, así, les roban lo mejor de lo femenino y lo pasan al botín de lo masculino. Sócrates, con su mayéutica, es el primer acusado de esta falta.<sup>11</sup> La apropiación que hacen los filósofos se lleva a cabo tomando una parte del simbolismo femenino, sobre todo la concepción y procreación, aspectos centrales y positivos del arquetipo de la madre y, por la vía de devaluar el cuerpo y sobrevaluar el alma, los

9 Contra esta interpretación y a favor de entender el proyecto de Sócrates sobre las mujeres guardianas como propiedad de los varones, véase Pomeroy (33-35).

10 Loraux explica que los varones se han apoderado de todo lo positivo femenino: procreación, creación, poder, y que solo dejan lo negativo femenino a las mujeres: seducción, artificio. “Pero el varón se ha apoderado de lo ‘natural’: quedan tan solo el artificio y la fascinación —es el caso de Atenea, la diosa de cuerpo improbable—, y queda la seducción, este hermoso desastre encarnado por la fascinante Helena” (385-6). Saxonhouse afirma que Platón, al incorporar a las mujeres a la política, les suprime toda función o atracción erótica y que así las hace inferiores. Menosprecia el autor, también, la función reproductiva femenina, y la descripción del proceso filosófico es la de la experiencia sexual de las mujeres, ahí estaría el despojo. DuBois pone de relieve el deseo platónico de apropiarse de la maternidad para el varón filósofo, para incorporar en el retrato del filósofo las metáforas tradicionales usadas para representar lo femenino en la cultura clásica (“The platonic” 141). “This is appropriation of female experience, of the female body” (152) afirma la autora, quien concluye: “The male philosopher becomes the site of metaphorical reproduction, the subject of philosophical generation; the female, stripped of her metaphorical otherness, becomes a defective male, defined by lack” (155). Traducción: “Esto es una apropiación de la experiencia femenina, del cuerpo femenino”, “El hombre filósofo se convierte en el lugar de la reproducción metafórica, el sujeto de la generación filosófica; lo femenino, privado de su otredad metafórica, se convierte en un hombre defectuoso definido por sus carencias”.

11 DuBois (*Sowing*) entiende que Sócrates en *Teeteto*, *Banquete* y *Fedro* despoja los principales valores de generación y reproducción de lo femenino tradicional griego para asignárselos al filósofo varón, luego de devaluar el cuerpo para empoderar el alma. Para DuBois, una vez llevado a cabo este movimiento, lo femenino queda desprovisto de lo poco positivo que le había asignado la tradición anterior y lo masculino retiene el resultado del despojo, en el resto de la tradición filosófica occidental. Aristóteles con su concepción de lo femenino como masculino defectuoso (*pepēromēnon*) (Arist. *GA* 737a25) sería, para la autora, la consecuencia necesaria del raponazo platónico.

atribuye a esta. En el alma, concepción y procreación se presentan como infinitamente superiores a la capacidad femenina de la reproducción del cuerpo, porque los varones no tienen útero.

El libro v de *La república* privilegia, mediante la igualdad de varones y mujeres, la inteligencia y la capacidad de discernir de las mujeres y hace de la maternidad un accidente del cuerpo que deberá superarse lo más pronto posible, para que no deje secuelas afectivas de apego ni en la madre, ni en el hijo (457c). Sócrates pone así a las mujeres, según esta perspectiva del despojo, a amoldarse y asimilarse a la inteligencia masculina, ya que ellas, como guerreras, deberán hacer lo que define a lo masculino, tanto en la realidad como a nivel simbólico: la guerra y la no maternidad. ¡Atención a la disyuntiva entre las opciones excluyentes! Las mujeres guardianas, convertidas en varones, son despojadas de la procreación, más allá del acto biológico del embarazo y el parto, al negárseles la relación con los hijos y lo que simbólicamente significa la maternidad de cuidado y formación de otro ser humano.

La interpretación del despojo ha enriquecido, sin duda, la lectura de los textos, y ha introducido discusiones importantes. Pero esta lectura, aunque no sea equivocada, nos parece insuficiente. La hipótesis del despojo es acertada en el sentido de que en los textos de la literatura que analizan las autoras que hemos mencionado, se encuentra un marcado énfasis en la distinción irreconciliable entre masculino y femenino,<sup>12</sup> por encima de la complementariedad y permeabilidad o mezcla de ambos con momentos de inclusión del contrario, que creemos que es lo acertado. En general, la valoración positiva de lo masculino y negativa de lo femenino es innegable ya desde el relato de la elaboración de Pandora en las dos obras principales de Hesíodo (*Th.* 535-615; *Op.* 45-105) en las que las mujeres conforman un *genos*, una tribu aparte. Coincidimos con Loraux y DuBois en que el valor positivo de la procreación es tomado frecuentemente, sobre todo por Sócrates, para atribuirlo a la filosofía y al filósofo. Es tan prominente la insistencia en la metáfora de la procreación, la preñez, el parto y la asistencia al parto que, incluso, Aristófanes (*Nu.* 135) hace burla de ella cuando Estrepsiades toca en la puerta del *Frontisterio*<sup>13</sup> con tanta fuerza que el joven discípulo

12 Preferir la distinción sobre la indeterminación o la mezcla indistinta es propio de la racionalidad masculina y actividad imprescindible de la consciencia.

13 Se vierte al español *phrontistêrion* (*Nu.* 94) como “pensadero” o “caviladero”. Así es

que abre la puerta se queja de que los golpes le han hecho abortar una idea recién concebida. No se trata de una versión solo de Platón; seguramente Sócrates había hecho ya la apropiación de lo femenino al descubrir la afinidad entre su diálogo y el oficio de la partera Fenarete, su madre. Sin embargo, la hipótesis del despojo se queda corta, si consideramos que lo femenino abarca una realidad que está más allá de lo materno o reproductivo y contiene un momento de lo masculino. En este sentido, lo femenino en lo masculino es una forma de considerar el despojo no como asalto sino como acto legítimo. Si la masculinidad comporta una feminidad que le es propia, entonces el despojo deja de ser tal.

Hemos visto que la maternidad de Atenea es ambigua, en cuanto a la ausencia/presencia de su madre y en cuanto a su defectuoso rol al respecto. El “ser para otro” (madre de, hija de), propio de la maternidad, resulta negado o al menos no realizado plenamente. Otro aspecto, tan importante como la maternidad en la determinación de lo femenino simple o reproductivo, es la belleza. Atenea y las guardianas se rebelarán contra esta asignación y requerimiento que de lo femenino prevalece socialmente. La belleza es un instrumento de seducción<sup>14</sup> que las mujeres, en general, aumentan o realzan a voluntad, cambiando su apariencia, especialmente a través de la cosmética. Si nos atenemos al poeta helenístico Calímaco, en el Himno v a Atenea, *Al baño de Palas*, la diosa rechaza los perfumes, las mezclas, los espejos,<sup>15</sup> lo que podríamos llamar la cosmética. Con ello, rechaza la intención de tomar un baño con el propósito de seducir: quedar linda, perfumada y provocar el deseo de otro, complacerlo. La diosa no necesita el reconocimiento de otro que la desee por lo que podemos inferir que su baño es rito de higiene, salubridad y placer.

Calímaco cuenta que, en el certamen de belleza, del que fue juez Paris, Palas, como participante, se frotó con ungüentos sin mezcla, productos de su propia cosecha, entendiéndose de su olivo. El poeta recomienda traer

---

traducido el neologismo que Aristófanes inventa en la comedia que parodia a Sócrates, para designar la casa donde se piensa, *phrontízein*.

14 La belleza es lo que ejerce el poder de atracción sobre el que desea, en la concepción del *Banquete* de Platón y, en general, en la cultura griega.

15 “Ni perfumes, ni alabastros para el baño de Palas / Atenea no gusta de los ungüentos mezclados / y no llevéis tampoco espejo: su rostro es siempre bello”. “μη μύρα λωτροχόοι τῇ Παλλάδι μηδ’ ἀλαβάστρωες / (οὐ γὰρ Ἀθαναία χρίματα μεικτὰ φιλεῖ) / οἴσετε μηδὲ κάτοπτρον· ἀεὶ καλὸν ὄμμα τὸ τίνας” (Call. *Lav. Pall.* 15-17).

solamente “aceite viril” para la ocasión que se está preparando, pues ella, el día del concurso en el Ida, quedó del color de la rosa de la mañana o del grano de granada, después de frotarse el ungüento como lo hacen los jóvenes atletas;<sup>16</sup> el aceite puro es el único producto apropiado para ella. Se refuerza el carácter masculino de Atenea con el símil de los héroes: a ella hay que llevarle el aceite que usan Cástor y Heracles.<sup>17</sup> Pero están presentes las mejillas rojas de muchacha agraciada. A la diosa no le gustan los afeites y perfumes. No obstante, “siempre es de rostro (ojo) bello”,<sup>18</sup> hasta el punto de tener belleza para competir en el divino certamen contra Hera y Afrodita. Afrodita, la diosa ganadora del concurso olímpico, que luego originó la guerra de Troya, es la única, de las tres, que usa el espejo y se arregla dos veces el mismo bucle.<sup>19</sup> Atenea, en lugar de mirarse y arreglarse la cabellera, corrió dos veces sesenta estadios, como un atleta.<sup>20</sup> Nuevamente, el poema refuerza el código masculino de la diosa y su belleza que no es para otro, aunque compita con otras. ¿No alabaría el Sócrates de *La república* la acción de Atenea, que prefiere ejercitar su cuerpo a maquillarlo? Podemos ver en el Himno de Calímaco, de manera implícita, la contraposición del *Gorgias* (465b) de Platón entre la gimnasia, como verdadera *téchnē* (arte), y la cosmética, como un arte espurio. La seductora Afrodita opta por la cosmética: arreglarse dos veces el pelo frente al espejo. Esta parece la opción favorita de las mujeres que buscan la aprobación de los otros. En primer lugar, se trata del momento adulador y “para otro” de lo femenino, siguiendo con el vocabulario del *Gorgias*. Atenea, en cambio, elige la gimnasia, práctica viril, que es beneficiosa para el cuerpo, no seductora. Actúa sobre la realidad de su cuerpo para mejorarlo, no por la apariencia que proyectará en otro.

La interpretación del rechazo de los perfumes y del espejo no se entiende tanto en el sentido de un rechazo a toda feminidad, sino del rechazo de lo

16 “Se frotó expertamente, aplicando a su piel ungüento sin mezclar, productos de su propio árbol”. “ἐμπεράμως ἐτρίψατο λιτὰ βαλοῖσα / χρίματα, τὰς ἰδίας ἔκγονα φυταλιᾶς” (Call. *Lav.Pall.* 25-26)

17 “Con el que Cástor y también Heracles se untan”. “ὦ Κάστωρ, ὦ καὶ χρίεται Ἡρακλῆς” (Call. *Lav.Pall.* 30).

18 “ἀεὶ καλὸν ὄμμα τὸ τήνας” (Call. *Lav.Pall.* 17).

19 “Se miró la gran diosa en el espejo de latón, ni en la diáfana corriente del Simunte”. “οὐτ’ ἐς ὀρεῖχαλκον μεγάλα θεὸς οὔτε Σιμοῦντος / ἔβλεψεν δῖναν ἐς διαφαινομένην” (Call. *Lav.Pall.* 19-20).

20 “Y Palas, después de correr dos veces sesenta diaulos [...]”. “ἂ δὲ, δις ἐξήκοντα διαθρέξασα διαύλω” (Call. *Lav.Pall.* 23).

femenino como objeto, o como “ser para otro”, ser complaciente y adulator, para usar los términos del *Gorgias*. Afrodita, arreglándose dos veces el bucle frente al espejo, en el concurso, actúa como el retórico que no enseña ni dice lo verdadero, sino que busca ganarse el favor del ciudadano receptor. El retórico usa las palabras para despertar los sentimientos que alcanzarán su objetivo seductor; no dirá, necesariamente, la verdad. El “ser para otro” de lo femenino, que se concentra en complacer, en la apariencia (*eídōlon*), proyecta lo que no es como aspecto negativo de lo femenino simple. Por su parte, la procreación y la creación realizan un “ser para otro” positivo, porque crean nuevas realidades, no las aparentan simplemente, sino que se realizan en el otro. El modelo de Atenea corresponde a un momento de lo femenino que no tiene que complacer como objetivo principal y por ello se convierte en “ser para sí”. Ella realiza un “ser para sí” que no es aislado o solitario; lo lleva a cabo en relación con otros y en el cuidado de ellos, mas no como seducción, ni a través de la apariencia. Cuida, guía y acompaña con inteligencia a sus protegidos, pero no los complace, ni los seduce, ni los gratifica. Aconseja y dirige al héroe con sabiduría como una hermana, dice Neumann (*The Origins* 248). El momento del “ser para sí” de lo femenino de la diosa no es diferente de su “ser para otro”; se identifica con la *sophía*, que se deja ver por su propio resplandor, no por voluntad de mostrarse. Una belleza no complaciente ni falaz. Una belleza que es siempre bella, como dice Calímaco.

El himno de Calímaco recalca la proximidad de Atenea con su padre, como si ella fuera el padre. Dice el poeta que aquello que Palas aprueba se cumple, tal como sucede con Zeus. De todas sus hijas, a ella sola Zeus concedió todo lo suyo, sus atributos y poderes (Call. *Lav.Pall.* 132). Atenea es lo femenino del padre, lo otro en que se reconoce la masculinidad de Zeus. Neumann explica la relación de porosidad entre lo masculino y lo femenino de la siguiente manera:

Así como en lo masculino el *ánima* es la hija del espíritu-figura masculino que representa la totalidad, la divinidad masculina; así en lo femenino el *ánimus* es el hijo del espíritu-figura femenina que representa la totalidad, la *Sofía*, la divinidad femenina. (“La conciencia” 94-95)

Atenea encarna el momento de lo femenino que se desliga de las funciones que la relacionan con los demás, por lo tanto, del rol de madre. Por su parte, la Gran Madre es sobre todo un “ser para otro”: desde el punto de vista positivo engendra, alimenta y, en su cara negativa, mata a sus hijos si no son capaces de separarse de ella. Los hijos vienen después de la madre, luego del origen y deben librar una fuerte lucha para adquirir su independencia y su separación del útero inicial, para volverse individuos. Este es el momento de determinación simple y generativo de lo femenino. Atenea no está de espaldas de la Gran Madre y seguramente se identificó con ella como madre montaña de la acrópolis, pero ha superado el momento primigenio y se identifica con la etapa reproductiva superada; esa es la determinación de Sofía. No es varón porque ha criado, pero, como las mujeres guardianas, carece de lazos domésticos y sus acciones están determinadas por una voluntad que comprende y anticipa lo que la circunda. Atenea representa la superación del útero y centra el sentido en su capacidad de pensar y de actuar. La indumentaria militar de la diosa acompaña a la cabeza de la Medusa que ha cazado Perseo con ayuda de Palas. La Medusa es una representación de lo negativo de la Gran Madre, aquello que el héroe debe matar para lograr su autonomía o terminará por engullirlo. Atenea es lo femenino que acompaña al héroe en la liberación de la madre monstruosa.

Un mito sobre Atenea relata cómo ella fue vista involuntariamente por Tiresias, un mediodía apacible en que la diosa se bañaba, luego de desnudarse, con su favorita, la ninfa Cariclo. El poema mencionado de Calímaco describe con vivacidad y economía ese encuentro desafortunado. La diosa, al ver que el joven la ha visto, se encoleriza y lo ciega. Lo castiga en el lugar de la osadía: los ojos (Call. *Lav.Pall.* 82). Palas protege la inviolabilidad de su cuerpo impenetrable de guerrera con la dura condena que somete al niño (Call. *Lav.Pall.* 82, 87, 93), quien, con solo verla desnuda, parece haberla vulnerado o poseído.

La diosa actúa de esa manera con Tiresias gracias a su superioridad divina. Las guardianas, en cambio, no tendrían ese poder. Sin embargo, Sócrates se da cuenta de que una consecuencia de la igualdad entre mujeres y varones en relación con la educación es que deberán ejercitarse en el gimnasio. Etimológicamente, gimnasio en griego indica desnudez. Las mujeres se entrenarán desnudas o no podrán llegar a ser guerreras. Un obstáculo que seguramente tendrá la propuesta de *La república* de las mujeres en



el gobierno y el ejército, pues sería exponer los cuerpos desnudos de las jóvenes. Sócrates enfrenta así la objeción:

Que las mujeres de nuestros guardianes, por tanto, se desnuden, ya que se cubrirán con la virtud en lugar del vestido, y que con ellos tomen parte en la guerra y en lo demás que atañe a la vigilancia de la ciudad; sólo que de estas tareas habrá que asignar a las mujeres, antes que a los varones, las más livianas, en razón de la debilidad de su sexo. Y si algún hombre se ríe de ver a las mujeres desnudas y que ejercitan su cuerpo con el más noble de los fines, ese tipo “recoge verde el fruto” de su risa, ya que ignora en absoluto, al parecer, de qué se ríe ni lo que hace.<sup>21</sup> (Pl. Rep. 457a 6-b5)

La intervención de Sócrates implícitamente reconoce la dificultad de que la falta de vestido erotice a las guardianas y las deje expuestas a la burla: las debilite. La mención de la debilidad del sexo apunta en esa dirección, más que constituirse en una declaración absoluta de la inferioridad de lo femenino, que sería contradictoria con la totalidad de la propuesta de igualdad de varones y mujeres en la vida política. Respecto de la erotización del desnudo de las jóvenes que se entrenan en el gimnasio, Sócrates dirige su atención a los que así lo harían. Sin embargo, nada dice del sentimiento de las muchachas. Los que vean los cuerpos desnudos como objetos de deseo no saben lo que hacen, ellos no comprenden el ropaje de virtud que cubre esos cuerpos, afirma Sócrates. La virtud (*areté*) se plantea como un anafrodisíaco, aquello que anula el deseo de algún transeúnte. La indiferencia de las muchachas y la protección de la *areté* serían los antídotos contra la lascivia. Podemos inferir que las jóvenes deben sentir como los varones que son vistos en el gimnasio de la *polis*: indiferentes a los observadores y orgullosos de su propio cuerpo entrenado.

21 “Ἀποδυτέον δὴ ταῖς τῶν φυλάκων γυναιξίν, ἐπεὶ περ ἀρετὴν ἀντὶ ἱματίων ἀμφιέσονται, καὶ κοινωνητέον πολέμου τε καὶ τῆς ἄλλης φυλακῆς τῆς περὶ τὴν πόλιν, καὶ οὐκ ἄλλα πρακτέον· τούτων δ’ αὐτῶν τὰ ἐλαφρότερα ταῖς γυναιξίν ἢ τοῖς ἀνδράσι δοτέον διὰ τὴν τοῦ γένους ἀσθένειαν. ὁ δὲ γελῶν ἀνὴρ ἐπὶ γυμναῖς γυναιξί, τοῦ βελτίστου ἕνεκα γυμναζομέναις, ἀτελεῖ τοῦ γελοίου σοφίας δρέπων καρπὸν, οὐδὲν οἶδεν, ὥς ἔοικεν, ἐφ’ ᾧ γελᾷ οὐδ’ ὅτι πράττει· κάλλιστα γὰρ δὴ τοῦτο καὶ λέγεται καὶ λελέξεται”.

## Conclusiones

La exposición de la comunidad de mujeres aparece abruptamente en el inicio del libro v de *La república*, sin ser sugerida ni anunciada previamente en la obra. Incluso la iniciativa de desarrollarla no es de Sócrates, el narrador del proyecto, sino que se lleva a cabo en el discurso por insistencia de los contertulios. Sócrates la enuncia mostrando las dificultades de interpretación que puede tener y lo impopular que puede llegar a ser. No obstante, las objeciones son refutadas con contundencia argumentativa y no dudamos que fue una propuesta seria para el autor. Está planteada como investigación y como partida de una reflexión sobre la justicia social (la justicia de las mujeres), aunque no plantee una línea de acción política concreta. La ciudad justa que pueda garantizar la felicidad de sus ciudadanos será una en la que las mejores mujeres compartan todas las tareas con los mejores varones: la guerra, el gobierno y la filosofía son los espacios principales de esta revolucionaria *koinonía*.

El mito de Palas, la madre simbólica de los atenienses, y su reelaboración en la *koinonía* de *La república* plantean un arquetipo femenino que no se centra en la noción de la Gran Madre, de la que todo nace, sino que surge de la superación de esta determinación en una más compleja: la adquisición de la autonomía de los vínculos familiares y la sabiduría. Este paso se hace mediante la integración de la experiencia de la separación de la madre, momento que se identifica con el nacimiento de la conciencia y con la masculinidad. Que las mujeres se ocupen de la guerra simboliza la adquisición de la independencia de la madre que es propia de lo masculino. Atenea y las guardianas transitan la masculinidad que queda integrada y sus determinaciones femeninas se modifican con esta integración. El relato de las guardianas, en esencia, no simplemente despoja a lo femenino de la procreación, la seducción, la casa, sino que, en virtud de la porosidad de las nociones de masculino y femenino y del proceso de adquisición de cada uno de sus contrarios, considera lo femenino en un momento ulterior de su desarrollo. Tal vez por estas razones las mujeres guardianas, además de militares, llegarán a ser filósofas reinas, justas y sabias gobernantes.

## Obras citadas

- Annas, Julia. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford, Clarendon Press, 1981.
- Apolodoro. *Biblioteca*. Traducido por Javier Arce y Margarita Rodríguez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1985.
- Aristófanes. *Las nubes. Comedias II*. Traducido por Luis Macía Aparicio, Madrid, Editorial Gredos, 2007.
- Aristóteles. *Reproducción de los animales*. Traducido por Ester Sánchez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1994.
- “Atenea llevando la égida con flecos de serpientes, hidria ática de figuras negras”, (ca. 540 a. C). Atribuida al pintor Euphiletos. Paris, Bibliothèque National. *Wikipedia*. Web.
- Bluestone, Natalie Harris. *Women and the Ideal Society. Plato's Republic and Modern Myths of Gender*. Boston, University of Massachusetts Press, 1987.
- Burkert, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Traducido por John Raffan, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- Calímaco. “Al baño de Palas”. *Himnos, epigramas y fragmentos*. Traducido por Luis Alberto de Cuenca y Máximo Brioso, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1980, págs. 76-81.
- Deacy, Susan. *Athena. Gods and Heroes of the Ancient World*. Londres, Routledge, 2008.
- . “Famous Athens, Divine Polis: The religious System”. *A Companion to Greek Religion*. Editado por Daniel Ogden, Londres, Blackwell, 2007, págs. 221-235.
- DuBois, Page. *Sowing the Body, Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago, The University of Chicago Press, 1988.
- . “The Platonic Appropriation of Reproduction”. *Feminist Interpretations of Plato*. Editado por Nancy Tuana, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, págs. 139-156.
- Esquilo. *Las Euménides. Tragedias*. Traducido por Beatriz Cabello, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1986, págs. 497-538.
- Guthrie, W. K. C. *The Greeks and their Gods*. Pennsylvania, Beacon Press, 1955.
- Halliwell, Stephen. *Plato: Republic v*. Londres, Oxbow Books, 1993.
- Hesíodo. *Teogonía. Trabajos y días. Obras y fragmentos*. Traducido por Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2000, págs. 9-53; 55-107.

- Jung, Carl. "Psychology and literature. Introduction". *Collected Works of C. G. Jung*, vol. 15. Princeton University Press, 1966, págs. 84-105.
- Laurentius, Johannes. "Cáliz con Gaia, Atenea y Erictonio", (ca. 440-430 a. C.). Atribuida al pintor Kodros. Berlín Antikensammlung, , inv. n. F2537. *Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*. Web.
- "Lebe gámico de terracota (cuenco de fondo redondo con manijas y soporte usado para matrimonios)", (ca. 420 a. C.). Atribuida al pintor Naples. *The Metropolitan Museum of Art*. Web.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Traducido por Marie Thérèse Cevasco, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Loraux, Nicole. *Las experiencias de Tiresias*. Traducido por Cristina Serna y Jaume Portulas, Barcelona, Acantilado, 2004.
- "Nacimiento de Atenea. Exalipatro ático (trípode de figuras negras)", (ca. 570-560 a. C.). *Wikipedia*. Web
- Neumann, Erich. "La conciencia matriarcal". *Arquetipos y símbolos colectivos*. Editado por Karl Kerényi *et al.*, Barcelona, Anthropos, 1994, págs. 51-96.
- . *The Origins of History of Consciousness*. Karnac, Books Ltd., 1989.
- Pausanias. *Descripción de Grecia, I-II*. Traducido por María Cruz Herrero, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1994.
- Platón. "Banquete". *Diálogos III*. Traducido por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1988.
- . *Gorgias. Diálogos II*. Traducido por Julio Calonge *et al.*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1983.
- . *La república*. Traducido por Antonio Gómez Robledo, Ciudad de México, UNAM, 2000.
- . *Leyes. Diálogos VIII y IX*. Traducido por Francisco Lisi, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1999.
- Pomeroy, Sarah. "Feminism in Book v of Plato's Republic". *Apeiron*, vol. VIII, núm. 1, 1974, págs. 33-35.
- Restrepo Acosta, Felipe. "'Monumento a Minerva' de Vico Consorti. Entrada principal, Biblioteca Luis Ángel Arango. Carrera 4, calle 11. Bogotá". *Wikipedia*. 14 de abril del 2010. Web.
- Saxonhouse, Arlene W. "The Philosopher and the Female in the Political Thought of Plato". *Feminist Interpretations of Plato*. Editado por Nancy Tuana, The Pennsylvania State University Press, 1994, págs. 67- 85.

- Smardz, Karolyn E. *The Sacred Tree in Ancient Greek Religion*. Tesis de Maestría. University, Canadá, 1979.
- The Trustees of the British Museum. “Hidra ática de figuras rojas con Gaia, Atenea y Erictonio”, (ca. 470-460 a. C.). The British Museum, n. 1837, 0609.54. Web.
- Zeitlin, Froma. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

### **Sobre la autora**

Profesora asociada al Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Es filósofa, máster en Historia y doctora en Filosofía. Algunas de sus publicaciones más recientes son: “Fiero y manso: La figura del perro en *La república* de Platón”. *Revista Eidos*, núm. 33, 2020; “La virilidad de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo”. *Ideas y Valores*, vol. 69, núm. 173, 2020.

### **Sobre este artículo**

Este artículo fue escrito a partir de un capítulo inédito de la tesis doctoral *Arquetipos masculino y femenino en dos diálogos de Platón*, 2012.





*Notas*





# Usos de lo literario en las humanidades médicas: leer a William Carlos Williams y *A Fortunate Man* de John Berger y Jean Mohr

Francisco Gelman Constantin

Universidad de Buenos Aires — Conicet, Buenos Aires, Argentina

fgelmanc@filo.uba.ar

Esta nota propone investigar los usos de materiales literarios llevados a cabo por las humanidades médicas, a partir de la indagación de las lecturas concitadas por William Carlos Williams y el libro *A Fortunate Man* de John Berger y Jean Mohr. Por medio del análisis de artículos del área de las humanidades médicas que toman por objeto estos textos, se busca observar qué modos de hacer con lo literario —y, por ende, de comprenderlo— proponen con respecto a aquellos instituidos por los estudios literarios académicos. Se señalan como condiciones generales de estas lecturas un deslizamiento imaginario entre el autor, el narrador o el yo poético, los personajes, y los lectores y lectoras, y el desmontaje de las fronteras disciplinares. Asimismo, se sugieren tres formas específicas de hacer con los textos literarios: una educación de los sentidos, la narración como espacio de especulación ética y la reescritura de discursos como el de la medicina.

*Palabras clave:* estudios literarios; humanidades médicas; interdisciplinariedad; John Berger y Jean Mohr; reescritura; William Carlos Williams.

Cómo citar este texto (MLA): Gelman Constantin, Francisco. “Usos de lo literario en las humanidades médicas: leer a William Carlos Williams y *A Fortunate Man* de John Berger y Jean Mohr”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 361-388.

Artículo original (nota). Recibido: 22/05/20; aceptado: 04/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **Uses of the Literary in the Medical Humanities: Reading William Carlos Williams and *A Fortunate Man* by John Berger and Jean Mohr**

The paper addresses the uses of literary materials performed by the Medical Humanities, through an analysis of their readings of William Carlos Williams and John Berger and Jean Mohr's book *A Fortunate Man*. Through scrutiny into articles within the Medical Humanities that are devoted to them, I seek to render the ways of engaging the literary —and therefore of understanding it— they propose as they relate to those instituted by literary scholarship. I underscore as their general conditions a certain imaginary slippage between the author, the narrator or poetic subject, characters and readers, and the unmaking of disciplinary borders. There are three specific suggestions for ways to put the text to work: the education of the senses, narrative as a space for ethical speculation, and the rewriting of discourses such as the medical.

*Keywords:* literary studies; medical humanities; interdisciplinarity; John Berger and Jean Mohr; rewriting; William Carlos Williams.

### **Usos do literário nas Humanidades Médicas: ler William Carlos Williams e *A Fortunate Man* de John Berger e Jean Mohr**

O artigo se propõe a investigação do uso de materiais literários realizado pelas Humanidades Médicas, com base na indagação das leituras de William Carlos Williams e do livro de John Berger e Jean Mohr *A Fortunate Man*. Servindo-se de uma análise de textos da área das Humanidades Médicas que os tomam como objeto, procura-se entender quais maneiras de fazer com o literário — e, portanto, de compreendê-lo — eles propõem, em relação àquelas instituídas pelos estudos literários acadêmicos. Certo deslizamento imaginário entre o autor, o narrador ou eu poético, os personagens e os leitores e leitoras, e o desmantelamento das fronteiras disciplinares são reconhecidos como suas condições gerais, bem como se notam três sugestões específicas de maneiras de lidar com os textos: a educação dos sentidos, a narração como espaço de especulação ética e a reescrita de discursos como o da medicina.

*Palavras-chave:* estudos literários; humanidades médicas; interdisciplinaridade; John Berger; Jean Mohr; reescrita; William Carlos William.

## Indisciplina del uso

CUANDO UN HEMATÓLOGO Y NOVELISTA porteño discute con una cohorte de residentes los matices de una crónica literaria; cuando una internista neoyorquina sugiere a los lectores y lectoras de una revista de medicina académica modos de vincularse con un poema; cuando dos profesionales de la salud y un historiador paulistas acompañan a un grupo de estudiantes de enfermería en el análisis de una novela; cuando una profesora platense comenta ante un aula llena de estudiantes de medicina las peculiaridades ideológicas de un escritor; cuando —en medio de una pandemia producida por un virus respiratorio— un crítico bogotano reflexiona sobre dos adaptaciones cinematográficas de novelas sobre la enfermedad; lo que vemos aparecer, sin preámbulos, son modos inventivos de hacer con lo literario en relación con nuestra vida biológica que exceden las expectativas institucionalizadas por los Estudios Literarios.

Por cierto que, hace más de cuarenta años, las universidades de varios países del mundo incorporaron a los planes de estudio de carreras del ámbito de la salud el trabajo con literatura. En la mayoría de América Latina —con algunas excepciones notables como algunos centros en Cuba, Brasil y Colombia—, las humanidades médicas son todavía un campo restringido o desarticulado. En la mayoría de las facultades de medicina de la región existen como un departamento o un programa separado, pero suelen concentrarse en los elementos más tradicionales de la bioética y en la historia de la medicina, y tener vínculos muy débiles con el trabajo cotidiano en los hospitales y clínicas, así como con el panorama más amplio de las humanidades. Sin embargo, en otras regiones del mundo y, especialmente, en el ámbito anglosajón, las humanidades médicas reúnen aportes de un abanico más amplio de disciplinas y el trabajo específico con materiales literarios encuentra enclaves propios. El vínculo entre práctica médica y literatura, tal como se realiza en las humanidades médicas, sigue en la mayoría de los casos el modelo de la “medicina narrativa”, desarrollado por Rita Charon desde la década de 1980. La formulación de Charon —teorizada progresivamente hasta su publicación en *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*— implicó instancias de educación y formas de intervención institucional en hospitales y sistemas de atención médica

domiciliaria. El foco caía en la adquisición por parte de profesionales de la salud de “competencias narrativas” a la hora de trabajar con los relatos de padecimiento que atestiguaban de sus pacientes, a partir de ejercicios que los y las familiarizaban con relatos literarios escritos. En esa línea, diversos programas educativos introducen hoy lecturas literarias en sus planes de estudio y desarrollan nuevos modos de hacer con ellas para la formación de profesionales.

Esos usos indisciplinados de lo literario en muchos casos implicaron disputas dentro de sus facultades, enfrentaron restricciones presupuestarias y rencillas sobre la legitimidad de esa enseñanza o desaparecieron insensiblemente del historial de una institución; pero, ciertamente, lo que no hicieron fue pedir ni esperar autorización de las academias literarias nacionales o internacionales. Estas, por su parte —incluso si algunos estudiosos y estudiosas literarias colaboraron con esas iniciativas desde su propia actividad—, obviaron mayormente preguntarse si esas incursiones de la medicina sobre sus materiales traían alguna consecuencia sobre sus modos de pensarlos. Pero, precisamente, lo característico del “uso” es prescindir de los derechos de propiedad y de la licencia de un orden institucionalizado, al tiempo que pasa inadvertido o es activamente perseguido por quienes detentan la propiedad.

A medida que las discusiones críticas y teóricas nos conducen a desprendernos de las fronteras de la autonomía literaria como marco en el que investigar textos y voces (Ludmer; Garramuño; Brizuela), la noción de uso puede cobrar para nosotros y nosotras un interés creciente como un modo de pensar nuevos modos de hacer con lo literario que sugieran también nuevos modos de comprenderlo. El concepto de uso rondaba los estudios sobre literatura y arte a partir de la lingüística, desde que el Círculo Lingüístico de Copenhague buscó complejizar las relaciones clásicas saussurianas entre “lengua” y “habla”. En efecto, en su artículo “Lengua y habla” de 1943, Louis Hjelmslev había enriquecido la oposición entre el sistema inteligible detrás del lenguaje de una comunidad (*langue*) y los ejercicios individuales (*parole*) a través de la inclusión de dos dimensiones intermedias: la norma, como realización material específica de los requisitos sistemáticos necesarios de una lengua (una norma oral histórica y regionalmente propia, por ejemplo), y el uso, como un conjunto de simples hábitos colectivos en el empleo de esa lengua (218-220). De tal modo, “la norma determina (es

decir, presupone) el uso y el acto, y no a la inversa”, mientras que el sistema puro de la lengua “está determinado (es decir, presupuesto) tanto por el acto como por el uso y la norma, y no a la inversa” (222-223).<sup>1</sup> Esa serie de conexiones lógicas corresponde a las operaciones de la lingüística estructural, en cuanto disciplina científica, que establece como su objeto una lengua con condiciones necesarias intrínsecas y la distingue analíticamente del modo en que ese objeto se actualiza y especifica en cada comunidad particular y en el conjunto ilimitado de funciones concretas que realiza (también pasible de estudio, pero subordinado teóricamente).

Sobre ese fondo y más cerca en el tiempo, el concepto de uso ha regresado a la reflexión teórica al pensar las conexiones entre estética, ética y política correspondientes a la confrontación con regímenes correlativos de mercantilización capitalista y subordinación burocrática del hacer a la ley estatal. Así, por ejemplo, Federico Baeza y Sebastián Vidal Mackinson llamaban soberanía del uso a la capacidad de ciertas prácticas artísticas argentinas contemporáneas de operar sobre la “hegemonía cultural” por la vía de “apropiaciones afectivas, y efectivas,” que modifican el vínculo con “las cosas existentes”, las “herencias simbólicas y objetuales”, en una renuncia deliberada a la “profesionalidad” o en carencia reconocida de “técnica” (5, 12, 23). En palabras de la artista visual Ana Gallardo, entrevistada por Baeza y Vidal Mackinson como parte su recorrido crítico:

De lo que se hace con lo que no hay, como no tengo, como que nunca he tenido nada, nada. [...] Entonces todo lo que hago es apropiarme de todo lo que hay alrededor, de las historias de los demás, de los objetos de los demás,

---

1 El uso y el sistema aparecen en Hjelmslev contra lo efímero del acto, y el carácter abstracto de la norma como “realidades” (227). Si la realidad del uso resulta una evidencia concreta, recién la cerebralización de la lengua —en el arco que va de Lévi-Strauss (349; Dosse 178-179) a Chomsky (Bierwisch 42-44, 61-62)— acaba de dar una residencia a su realidad. A la hora de pensar usos de lo literario, entonces, la “realidad” de la lengua fundada en el cerebro correspondería a la materialidad sensual de la cosa literaria: ese límite concreto que hace posible un plural indefinido e imprevisto de usos, pero que al mismo tiempo no admite simplemente cualquier uso.

De una manera algo más simple que la de Hjelmslev, Viggo Brøndal se había referido al uso como “una especie de norma secundaria, permitida por el sistema abstracto y superior de la lengua, y sin posibilidad por lo tanto de suprimirlo o modificarlo” (citado en Coseriu 70). Esta y las siguientes traducciones son mías.

yo no tengo nada, todavía sigo sin tener nada. De hecho yo no estudié, todos mis lenguajes son apropiados, fui robando. (24)

Forma extraña del robo y la apropiación, que no genera propiedad si se sigue sin tener nada después de haberla cometido; el uso entonces desafía a un tiempo los títulos patrimoniales que autorizan la ocupación y el consumo, y los títulos académicos que autorizan el ejercicio profesional; el uso “parasit[a] esferas de producción disciplinaria, [su] lugar es la antidisciplina o la indisciplina” y “se origina en un corrimiento de las prácticas productivas, racionalizadas” (Baeza y Vidal Mackinson 59-60). Ese empleo ilegítimo, entonces, es la transformación del objeto cotidiano y la tradición artística en su empleo por el o la artista, la transformación del objeto artístico en su empleo curatorial, por parte de Baeza y Vidal Mackinson, y la transformación de parte del público:

[E]l uso se muestra como instancia desclasificadora de los lugares de la actividad y la pasividad, ilumina una serie de actividades de segundo grado, maneras de hacer sobre lo ya hecho en una trama de ocurrencias, desvíos, acciones delincuenciales en reserva y escamoteos múltiples. (Baeza y Vidal Mackinson 64-65)

En la misma línea, Giorgio Agamben ha perfilado un concepto de uso en el marco de su proyección de formas de vida en común que se aparten del régimen jurídico-económico de propiedad y soberanía estatal característico de la modernidad, a través de una larga genealogía trazada sobre la constitución de la Iglesia cristiana y sus vínculos con la filosofía y el derecho antiguos. Ese sistema legal y productivo dominante se opone a la posibilidad del uso, abierta en sus márgenes, a partir del modo en el que la vida de los esclavos se recorta en el pensamiento de Lucrecio o Cicerón, o la disidencia práctica de los franciscanos respecto de la ortodoxia conciliar (Agamben, *El uso* 111, 116; *Altísima* 176, 196). El uso del cuerpo (im)propio en los esclavos antiguos, el uso de las cosas, los espacios y el tiempo en las comunidades franciscanas y el uso de la lengua en general aparecen reunidos por Agamben como una contratradición frente a las formas de apropiación y producción sobre las que habrá de elevarse el capitalismo bajo el abrigo de las leyes soberanas de los Estados. En todos ellos, el uso avanza hacia donde

ningún derecho lo autoriza y postula un mundo de “comunidad originaria de los bienes” en que ‘todas las cosas son de todos’” (Agamben, *Altísima* 156-160). Respecto de la división, el reparto y la estratificación operados por la religión, el derecho y, luego, la expropiación y el consumo capitalistas, el uso adquiere un atributo “profanatorio”, que restituye su objeto a la vida en común, atravesando las esferas compartimentadas y jerárquicas, y suspende su anterior función. En síntesis:

El uso es, así, siempre relación con un inapropiable; se refiere a las cosas en cuanto no pueden convertirse en objeto de posesión. Pero, de este modo, el uso también desnuda la verdadera naturaleza de la propiedad, que no es otra que el dispositivo que desplaza el libre uso de los hombres a una esfera separada, en la cual se convierte en derecho. Si hoy los consumidores en las sociedades de masas son infelices, no es solo porque consumen objetos que han incorporado su propia imposibilidad de ser usados, sino también —y sobre todo— porque creen ejercer su derecho de propiedad sobre ellos, porque se han vuelto incapaces de profanarlos.<sup>2</sup> (Agamben, “Elogio” 109)

Al situar el uso en estas constelaciones, en este artículo se trata de pensar modos de hacer con lo literario que lo profanan, que lo roban al dominio disciplinar y ensayan formas de apropiación sin pretensión de propiedad. En esta ocasión nos interesa volver sobre la manera en que las humanidades médicas han desarrollado usos específicos de materiales literarios, alrededor de dos obras especialmente predilectas para ellos. Por un lado, las poesías y relatos del norteamericano William Carlos Williams, con especial interés por aquellos textos reunidos en la antología *The Doctor Stories*; por el otro lado, la crónica literaria del inglés John Berger con fotografías del suizo Jean Mohr, titulada *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor*. Los empleos indisciplinares de los textos de Williams, Berger y Mohr por

- 2 De interés para las coordenadas de escritura de este artículo a las que aludíamos al pasar al comienzo, es que Franco “Bifo” Berardi haya pensado también aquella suspensión de la carrera consumista y productivista operada por la pandemia de la Covid-19 como restitución al uso. La reapertura de la pregunta por las necesidades vitales, más allá del “ciclo de labor-dinero-consumo”, devuelve el lugar al valor de uso por sobre el valor de cambio de mercado: “lo útil ahora es el rey” (Berardi 41). Quede aquí apuntado al pasar, por cierto, que alrededor del par conceptual marxista valor de uso y valor de cambio puede hacerse otra genealogía para el “uso”, cuya relación con las investigaciones de este artículo habría que argumentar mucho más extensamente de lo que permite esta nota.

parte de las humanidades médicas anglosajonas son tomados no como meros ejemplos en los que aplicar una teoría general sobre el uso (o sobre la literatura), sino como genuinos “casos” que fabrican teoría, desafían el pensamiento (Gerbaudo) y determinaron por adelantado nuestro modo de leer la teoría en esta introducción. Ambos libros están presentes en los planes de estudio de carreras de medicina y enfermería a lo largo del mundo, y en América Latina en particular desde por lo menos los años setenta (MacGowan 91; Currier Bell 143; Coles xvi-xvii; Alec Logan, citado en Berger, “Raising” 465; Acuña 68; Mejía-Rivera 3; Gustavo Kusminsky, comunicación personal), y han atraído variadas reflexiones bajo el espectro de las humanidades médicas.

### **Coartadas de umbral**

La franca exterioridad o —según el caso— la posición fronteriza de los trabajos con literatura en humanidades médicas respecto de las facultades de Letras y sus publicaciones les ha permitido obviar algunos requisitos a la hora de fundamentar la elección de sus materiales. Con todo, los artículos del área no prescinden de algunas justificaciones menos o más explícitas para su interés por unos textos u otros. Cuando un estudioso o una estudiosa de humanidades médicas escoge textos para una investigación o para la enseñanza, la opción por una obra dentro del vasto archivo de la literatura mundial es explicada por medio de referencias contextuales, temáticas, biográficas, entre otras; una suerte de coartadas de partida que preservan el asentimiento de quienes lean a la digresión que constituirían los materiales literarios. Casi una racionalización culposa de la caída en el atractivo de lo literario.

En aquellos artículos que tratan poemas y relatos de William Carlos Williams, la principal coartada es biográfica: Williams fue poeta y médico. Aunque fue escritor desde su juventud, Williams vivió toda su vida como médico familiar y obstetra en el entonces pequeño pueblo de New Jersey, entre su consultorio, interminables visitas domiciliarias —especialmente a los barrios más pobres de la localidad— y atenciones en el hospital de la zona, sin dejar de sostener una sociabilidad literaria intensa que lo reunió con Ezra Pound, Hilda Doolittle, Allen Ginsberg, y lo tuvo a cargo de varias revistas. Luego de los infartos que marcaron los últimos años de su vida, abandonó



el ejercicio médico y consagró sus limitadas reservas físicas a la escritura literaria. La doble inscripción profesional es una referencia obsesiva de los ensayos de humanidades médicas sobre su obra; esas lecturas interrogan el problema vital de la coexistencia de ambas ocupaciones y citan una y otra vez la explicación ofrecida por el autor en su autobiografía:

“¿Cómo encuentra el tiempo, doc?”, le preguntaban siempre al genial médico de New Jersey, mientras publicaba libro tras libro en el medio de su atareada carrera en la salud. “No se trata de encontrar el tiempo, sino de usarlo”, respondía Williams con brusquedad. “Dos partes de un todo” llamaba a la medicina y la poesía. Y escribió en su Autobiografía: “Como escritor nunca sentí que la medicina interfiriera conmigo, sino que era mi comida y mi bebida, aquello mismo que me hacía posible escribir. ¿Acaso no me interesaban los hombres? Ahí estaba la cosa, en frente de mí”. (Wagner 113; Ratzan 934; Iniesta 92; Bremen 84; Coles xiii)

A ese doble uso del tiempo, en el que cada profesión nutre a la otra, vuelven repetidamente los estudiosos y estudiosas, en un gesto que, al mismo tiempo que fundamenta el interés por Williams, persuade indirectamente a quienes leen sobre la viabilidad de incorporar lo literario en sus propias vidas atareadas. Si “el Dr. Williams escribió más de 3000 poemas y ensayos e historias en el mismo lapso de cuarenta y dos años en el que atendió el parto de 3000 bebés” (Ratzan 934), ¿por qué no podrían ustedes también dedicar un rato a la literatura? Con esa doble coartada, la obra de Williams es legitimada para entrar a las facultades de Medicina, pero fue el agrupamiento en 1984 de relatos, poemas y un pasaje de la autobiografía en la antología *The Doctor Stories*, por parte del médico psiquiatra Robert Coles, lo que selló su inclusión en el canon de las humanidades médicas. La selección de textos centrados en el vínculo de un doctor de pueblo con sus pacientes fue servida en las manos de universidades y publicaciones especializadas, cada vez más atentas a reflexionar sobre la relación médico-paciente, a dos años de la fundación en Baltimore de la revista *Literature and Medicine*.

Por su parte, aquellos artículos que tratan el libro de John Berger y Jean Mohr comienzan con la justificación temática de que es un libro sobre un médico, y le añaden repetidamente un calificativo absoluto: “el libro más importante jamás escrito sobre la medicina clínica” (Feder 246), “el mejor libro

jamás escrito sobre la medicina clínica” (Heath 244), etc. Y esa descripción temática, con superlativo, se complementa con información referencial que confirmaría el valor del relato: el volumen es el producto de seis semanas de convivencia de Berger y Mohr con el médico que protagoniza el texto, en el pueblo en el que vivía y trabajaba, y acompañándolo en sus visitas. *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor* es el primero de una serie de libros elaborados por Berger en colaboración con Mohr, que continúa con *A Seventh Man* (sobre trabajadores migrantes en Europa) y *Another Way of Telling: A New Theory of Photography* (un análisis sobre los medios y los efectos de la fotografía).<sup>3</sup> *A Fortunate Man* se constituye como una crónica y se declara distinto de la escritura de ficción (Berger y Mohr 158), y aquel efecto de “esto ha sido”, propio de la fotografía (Barthes *La chambre*), se brinda doblemente a la coartada de veracidad que piden sus lectores y lectoras dentro de las humanidades médicas: no solo es un libro sobre un médico rural, sino que es el producto de la convivencia de los autores con un médico como ese; esas personas sobre las que habla el libro son reales, pueden contemplarlas en carne y hueso en las fotos de Mohr. Que ese efecto referencial es producto de las operaciones de encuadre y montaje —de las palabras con las imágenes, de las imágenes entre sí, del interior del libro con aquello que Gérard Genette (*passim*) llamó sus umbrales (tapas, contratapas, solapas, prefacios)— no obstaculiza, en gran medida, su capacidad de convencer al lector o lectora del área médica: presten atención a este relato, que es sobre un médico tan real como ustedes mismos y mismas.

### ¿Quién está ahí?

Como quedaba sugerido en el apartado anterior, las *Doctor Stories*, seleccionadas por Robert Coles dentro de la extensa producción de Williams, reúnen textos de muy diversa naturaleza. Para los estudios literarios que toman la distinción entre narrador o yo lírico y autor —e incluso entre distintos niveles a desplegar dentro de lo que se llame autor— como uno de sus fundamentos epistemológicos, el agolpamiento de relatos, poemas y un fragmento autobiográfico dentro de un mismo volumen, sin distinciones,

3 También intercambiarían retratos: Berger escribiría un perfil de Mohr dentro del libro de relatos y fotografías de viaje del suizo, *At the Edge of the World* (1999), y Mohr reuniría imágenes y anécdotas sobre Berger en *John by Jean: Fifty Years of Friendship* (2016).

podría verse como un descuido escandaloso. Y esa suerte de nebulosa, que parece sostener la identidad entre el sujeto de la enunciación y los sujetos múltiples del enunciado, no pasa simplemente inadvertida al compilador y a los demás ensayistas en humanidades médicas, sino que es recalcada como índice de “honestidad”: porque “Williams” es honesto en su modo de narrar y poetizar, puede pasarse de un género a otro y de un nivel ontológico a otros sin mayores complicaciones. Así lo explicaba Alec Marsh, crítico ajeno al área de las humanidades médicas, en el *Cambridge Companion to William Carlos Williams*, al sostener que con un “narrador doctor que es indistinguible de Williams mismo”, “[sus historias] parecen vida real porque en gran medida son vida real. Su frescura y crudeza ha hecho las *Doctor Stories* de Williams recomendables para la currícula de las universidades de medicina” (92).<sup>4</sup>

En palabras de Ivan Iniesta y aunque el extracto de la *Autobiografía* constituye menos de una décima parte del volumen, “las *Doctor Stories* reunidas por Coles combinan invaluable reportes autobiográficos e introspecciones sobre la práctica médica de Williams”, de tal modo que “la medicina basada en la narración encuentra una mina de referencias en este gran doctor–narrador” (92-93).<sup>5</sup> El guion entre doctor y narrador suelda una unidad en la que todo lo dicho se transforma en autobiografía y toma por referente la práctica del propio Williams. La facilidad de ese deslizamiento

---

4 De hecho, Thomas Hugh Crawford, otro crítico profesional en ese volumen canónico, retoma la misma operación: “A lo largo de las historias emerge una figura compleja. Los narradores de Williams toman varios roles —el tranquilo obstetra de ‘Mind and Body’, el profesional impaciente y racista (pero en última instancia lúcido) de ‘A Face of Stone’, y el residente de piso de pediatría brusco, frío, pero finalmente empático en ‘Jean Beicke’ —. Lo que emerge es un doctor que al final intenta hacer lo correcto, asumiendo sus errores, uno incansablemente crítico sobre sus propias actitudes, emociones y prejuicios. Williams retrata el éxito y el fracaso médicos, junto con sus propios traumas emocionales, con una honestidad sin parpadeos” (182). Ciertamente están por un lado los narradores y por el otro Williams, pero los narradores se reúnen en una imagen más compleja de Williams, en la que se combinan los atributos de aquellos; la contradicción —que en otro caso podría haber sido una prueba indirecta de la diferencia ontológica entre narradores y autor— no es sino una prueba de honestidad respecto de las contradicciones psicológicas o vivenciales imputadas al autor.

5 La expresión “medicina basada en la narración” (*narrative-based medicine*) calca la figura más frecuente en el ámbito de la salud de “medicina basada en evidencia” (biocientífica), y es una remisión frecuente de los estudios literarios en humanidades médicas en la tradición de Charon (por ejemplo, Schleifer y Vannatta 292; Marini 8).

es correlativa a cierta reducción de su escritura, que no es evidente si es una característica propia o es efecto de la lectura:

[N]o era un escritor “literario”; su ficción aparece como inmediatamente verdadera a la vida. No importa que su estilo aparentemente sencillo o anecdótico fuera el resultado de años de práctica o incluso un par de teorías sobre el arte: esos suplementos son la materia de la crítica literaria y no hace falta desarrollarlos aquí. Lo que importa para un curso de ética médica [es otra cosa]. (Currier Bell 143)

La cita revela otro discernimiento. La decisión explícita de dejar de lado aquello que preocuparía a la crítica literaria y distinguirlo de lo que importa para un curso de ética médica evidencia algo de esa desfachatez de la soberanía del uso, pero también reconoce una dimensión que justifica que la negación de lo literario deba ir entre comillas, aunque se elija dejarlo de lado. De acuerdo con otro ensayo del área, “no se trata, por cierto, de reducir las obras clásicas de ficción a simples casos de estudio. La literatura como arte existe por sí misma. No deberíamos engañarnos creyendo que los autores escriben para iluminarnos a nosotros y nosotras” (Maccio y García Shelton 28). La puesta en suspenso de lo literario que parecía, entonces, asumir la simple identidad autor-narrador/yo lírico-protagonista, resulta más bien un acto deliberado de identificación, que en todo caso puede argumentarse: si, por ejemplo, la mujer del médico que protagoniza el cuento “The Paid Nurse” se llama Flossy como la esposa de Williams, entonces está “sugerido” que se trata del mismo Williams (Kopelman y De Ville 1031). El argumento ahora parte del dos para llegar al uno, como cuando se afirma que “el personaje central en la escritura de Williams es frecuentemente una proyección autobiográfica del médico-poeta involucrado en una relación dual con sus pacientes” (Graham 9). La “proyección” y la “relación dual”—o varias relaciones duales, en un juego de abismos difícil de controlar—sugieren unas refracciones imaginarias entre sujetos de diverso orden (autor, narrador, médico, paciente, lectores y lectoras) que son una vez más la materia concreta, no ya de una simple identidad, sino de las complejas operaciones de identificación, tal como las ha descrito el psicoanálisis y han nutrido las discusiones sobre literatura (Lacan; Barthes *La preparación*).

Haya entre la poesía y la medicina una “simbiosis” (Iniesta 92) o una “tensión” (Graham 10), lo cierto es que los estudios sobre Williams en el territorio de las humanidades médicas, libres en última instancia de cualquier inocencia respecto de los deslizamientos que realizan, optan por abrir el juego a toda la serie de identificaciones imaginarias, que van de un personaje a otro y de ellos a los narradores, a un autor y a sus lectores y lectoras; explotan unas relaciones de lectura empática para unos y unas profesionales que harán también de la empatía su campo de batalla técnico. En esto aprovechan las oportunidades abiertas por la escritura de Williams, quien —en un fragmento de su *Autobiografía* no casualmente incluido en *The Doctor Stories*— señalaba que al atender a sus pacientes “realmente [se] convertía en ellos” (119).

Esa empatía, casi excesiva, reconoce sus límites estructurantes allí donde la textura de lo imaginario puede sujetarse a jerarquías y distinciones simbólicas. Muy sensiblemente, las *Doctor Stories* dejan afuera aquellos textos en los que el terreno de la salud no es abordado desde la pareja médico-paciente y, así mismo, la mayor parte de la bibliografía en humanidades médicas que se ocupa de él. Poemas como “The Last Words of My English Greatmother” (Williams, *The Red* 39), en el que un médico —que, si se quisiera, podría identificarse otra vez con Williams— convence a su abuela de internarse en el hospital, no tienen lugar en la antología, en la que el incómodo lugar del médico como nieto complejizaría excesivamente la diáda. Solo trabajos excepcionales como el de Miriam Marty Clark recuperan aquellos otros poemas en los que la primera persona está en manos del convaleciente. Tal como se puede explotar la identificación imaginaria entre los distintos sujetos de la escritura, también hay zonas de encuentro con otros regímenes afectivos y experiencias en relación con la salud en los que la identificación es más problemática y las humanidades médicas, en ocasiones, retroceden ante ese (otro) abismo.

Mientras tanto, al ocuparse de *A Fortunate Man*, el “altercado” literario de sujetos de distinta naturaleza (Pezzoni 132) se presenta a las humanidades médicas cuando tratan con el protagonista de la crónica. Como veíamos, el libro de Berger y Mohr narra a partir de su estadía con un médico rural, pero el texto señala con el cambio del nombre el paso entre el origen experiencial y el libro, de John Eskell —sujeto jurídico, amigo y brevemente médico de Berger— a John Sassall —sujeto narrativo, protagonista de la

crónica— (Overton s. p.). La dedicatoria del libro, “a John y Betty, a quienes concierne” (Berger y Mohr 9) parece bromear en su ambigüedad alrededor de esa pequeña maniobra verbal, y los ensayos de humanidades médicas sobre el libro recorren con cierta soltura ese enredo. Es difícil hallar en uno de estos artículos el nombre de Eskell y sin embargo casi sin excepción, se refieren conjuntamente al protagonista de la crónica de Berger y Mohr y al médico de carne y hueso. Por ejemplo, varios invitan a leer la narración de su vida a la luz del suicidio de Eskell, que no tiene lugar en *A Fortunate Man* y ocurre varios años después de su publicación. La muerte trágica del practicante de provincias atrae la imaginación de más de un estudioso cuando pondera el interés del libro para los y las profesionales de la salud y no falta quien, para poder incluirla en el libro, busque la mención de Berger en un prólogo a la traducción alemana (Feder 247; Huntley 549). ¿Todo lo que le ocurre a Eskell le ocurre a Sassell y viceversa? Los ensayos sobre *A Fortunate Man* no hacen apreciaciones tan generales, pero dan cuenta de cierta ductilidad en el paso de uno a otro, aunque siempre utilicen el nombre de Sassell.

Soltura que, una vez más, no hay que confundir con simple inadvertencia. En su singular artículo “In search of *A Fortunate Man*” para el periódico médico *The Lancet*, el cirujano ortopédico pediátrico James Huntley, además de entrevistar a Berger, viaja a la campiña británica a visitar el pueblo de Eskell, la casona en la que vivía y tenía su consultorio, el cementerio del pueblo y un jardín público creado por su iniciativa. Aunque no logra dar con la tumba del médico, sí da con el apellido de la familia en la lápida de su mujer. El apellido con el que da no pudo ser sino el de Eskell y, sin embargo, en “In search of *A Fortunate Man*” no deja de nombrarlo Sassell. La bibliografía médica, es cierto, cuando relata casos —como lo hace la antropología o algunas crónicas periodísticas— recurre a veces a nombres ficticios para preservar el anonimato. Pero incluso admitida esa licencia, los estudios sobre el libro de Berger y Mohr dentro de las humanidades médicas como mínimo explotan con fruición esa zona en su propia tradición de escritura en la que dan con la más originaria de las operaciones literarias: el encanto de poner un nombre por otro.

## Alcen la barrera

Si ese mínimo gesto literario del cambio de nombre puede ser una zona oculta en la que convergen los protocolos de escritura de muchas disciplinas, los ensayos de humanidades médicas que trabajan con literatura habitan abiertamente y en muchos más sentidos un territorio de desclasificación disciplinaria. A la perspectiva de las “dos culturas” de Charles P. Snow responden ya sea con escepticismo o con la voluntad acérrima de tender puentes y pasajes menos o más secretos, de armar alianzas o de dinamitar paredes. En su intento de conjeturar contenidos curriculares mínimos para las humanidades médicas, Martyn Evans y Jane Macnaughton dan con libros como *A Fortunate Man* por su capacidad de salir de su territorio textual de origen en busca de un horizonte más amplio, obras que parten

de seguras bases disciplinarias pero conservan la libertad de moverse más allá de los límites de esas disciplinas. Lo cual a su vez sugiere uno de los que podríamos llamar ampliamente “principios” implícitos en el espíritu y la práctica de una investigación en Humanidades Médicas. Podrían resumirse así: un principio de abertura disciplinaria; un principio de humildad en la investigación; un principio de subjetividad (o, mejor, de respeto por la subjetividad); y un principio de apertura ante cierto sentido de asombro frente a la naturaleza humana encarnada. (66)

Esos principios no siempre encuentran en el área una declaración tan programática, pero subyacen a la mayor parte de lo que se produce en ella, de enseñanza, escritura y diseño institucional. Y ciertamente no solo es una dimensión observable en el libro de Berger y Mohr, sino que es parte del programa escritural y político que Berger enuncia en el libro. En Sassell (¿acaso en Eskell también?), el autor inglés deja apuntada una búsqueda de la medicina más allá de sí, en el perfil de un hombre aliviado del efecto cercenador de la división de trabajo:

Para la mitad del siglo XIX la división del trabajo en la sociedad capitalista no solo había destruido la posibilidad de que un hombre tuviera varios roles: le negaba incluso tener aunque sea uno, y lo condenaba más bien a ser una parte de un proceso mecánico. [...] El deseo de Sassall de ser universal

entonces no puede despreciarse como una forma puramente individual de megalomanía. Tiene el apetito de una experiencia que esté a la altura de su imaginación, que no ha sido suprimida. [...] Su motivo ahora es el conocimiento: conocimiento casi en un sentido fáustico. (Berger y Mohr 78-79)

Ese exceso fáustico, entonces, en el que un conocimiento ampliado por el registro de la imaginación empuja su ejercicio más allá de la sola medicina, no es una virtud individual, sino una manifestación singular de disidencia respecto la presión capitalista por la fragmentación de la praxis. De algún modo, la escritura encabalgada entre registros y géneros de Berger —junto con las fotografías de Mohr, en su cruce de lo documental, lo teatral, la mirada clínica y el encuadre pictórico— colabora con ese encuentro y arrastra en un mismo gesto los tabiques que aíslan lo literario y lo médico.

No es de sorprender, así, que una vez reclutado el libro por las humanidades médicas para su propio obrar, el mismo Berger haya enviado un delicado texto sobre su operación de cataratas al *British Journal of General Practice*, en el que esta invitación al cruce de fronteras entre los saberes y técnicas se replica en otros niveles. En ese breve ensayo, “Raising the Portcullis” —que luego daría lugar al libro *Cataract*—, se proponen vías secretas de encuentro de la metafísica y la ciencia, allí donde las relaciones entre luz y tiempo abandonan las evidencias cotidianas (Berger, “Raising” 464). La escritura literaria, acompañada allí por bocetos de una flor realizados por el propio Berger antes y después de la operación, permite crear una zona de interrogación de los sentidos y los saberes en la que se suspende el criterio de pertinencia disciplinaria.

Convergentes con esos gestos, los estudios en humanidades médicas que se ocupan de Williams encuentran su figura maestra en una imagen recogida por William Eric Williams, el hijo pediatra de William Carlos, en un posfacio a las *Doctor Stories*. William Eric describe la apariencia y cita con cierta minucia el contenido de una “pequeña libreta roja” llevada por su padre, en la que se suceden sin transiciones, de manera “súbita”, detalles de procedimientos médicos, “imágenes, frases, poemas”, un diario personal, una agenda de consultas, y citas de palabras oídas de los y las pacientes (135-136). Ese álbum heteróclito anticipa de algún modo la composición rara que hará la antología de Coles entre sus contenidos diversos y su acto de destinación —que las lecturas efectivas dentro de las humanidades médicas



extenderán y potenciarán—, y el compilador ofrece una justificación decisiva para esa conexión idiosincrática: “las *Stories* les ofrecen a los estudiantes de medicina y sus docentes la oportunidad de discutir las cosas importantes, por así decirlo, de la vida de un médico; esas grandes innombrables que son empero aspectos cotidianos del ejercicio” (xvi-xvii). Si el libro salta varias fronteras genéricas y disciplinares, lo hace a sabiendas de que en cada discurso algunos enunciados están excluidos, por motivos internos y externos (Foucault) y el montaje heterogéneo da acceso a lo que quedaría innombrado e innombrable en cada uno por separado.

Quienes se ocupan de Williams desde las humanidades médicas expanden su escritura en actos de lectura de diverso alcance, sea subrayando en el poeta la “insistencia en que todos los hombres pudieran leer sus poemas” (Wagner 116), sea convirtiendo sus relatos en “bocetos sociológicos” (Graham 17), sea en el simple acto genérico de relocalización que implican sus propios artículos de investigación como tales. La elaboración de esa zona disponible a otros contactos no implica eliminar la heterogeneidad ni suprimir eventuales conflictos. Así, Miriam Marty Clark describe una “interfaz” en la que, así como la “interpretación de síntomas [...] borra límites disciplinarios”, la escritura literaria realiza “interrupciones poéticas” sobre la mirada médica, y el “hecho de sufrir” objeta las “pretensiones de poder del arte” (227-229). Pero a través de esas objeciones recíprocas y sobreescrituras lo que emerge es efectivamente la existencia de una superficie, entre texto y experiencia corporal, entre el dolor y sus consuelos, en que poesía y medicina no transitan cada cual su propio camino, sino que se reúnen en una misma escena.

## Manuales de uso

El desmontaje activo de barreras disciplinares y el juego inventivo de identificaciones imaginarias entre personas jurídicas, autores, narradores, yo poéticos y personajes forman condiciones generales del uso de lo literario por parte de las humanidades médicas, en sus abordajes de Williams, Berger y Mohr. A ellas se añaden sugerencias específicas de modos de hacer con los textos en el terreno de la salud, que componen una suerte de guiones prácticos para intervenciones disponibles a ser retomadas y reelaborados en otros sitios y arreglos institucionales, territoriales y profesionales. En otra parte he descrito esa capacidad sugestiva y programática, que es también imaginativa,

como la de hacer “proposiciones”, en el sentido de que son enunciados que proponen o invitan a la acción. En la constelación conceptual del uso, el encuentro de un hacer con un decir y una prescripción —sin pretensión de autoridad— encuentra su formulación en la relación circular entre el uso y la “regla” —Agamben se refiere paradigmáticamente a la regla franciscana (*Altísima* 113-114)—. La regla no es una ley, sino una enunciación con la capacidad de propagar un uso, de ofertarlo a su multiplicación como recurso común para la vida. Así, para nosotros y nosotras, cada regla imaginable será un inciso de un manual de uso posible para lo literario, tal como surge del trabajo en humanidades médicas. El plural de reglas implica también que, para un pensamiento de los usos, al autotelismo de la literatura no se opone su sumisión a una función social predeterminada, sino su apertura a puestas en acción múltiples y singulares.

*Ways of Seeing* [*Modos de ver*], acaso el más célebre de los libros de Berger, escrito cinco años después de *A Fortunate Man* a raíz de una serie documental para la televisión británica, ofrece algunas resonancias sugerentes con el enfoque propuesto aquí, aunque referidas no a lo literario, sino a las artes visuales. Allí, Berger sostenía que “cuando una imagen es presentada como una obra de arte, el modo en el que la gente la mira se ve afectado por toda una serie de presunciones aprendidas acerca del arte”, de tal modo que

puesto que las obras de arte son reproducibles, teóricamente pueden ser usadas por cualquiera. Y sin embargo las reproducciones mayormente son usadas para fortalecer la ilusión de que [...] el arte, con su única e irreductible autoridad, justifica la mayoría de las otras formas de autoridad, de que el arte hace parecer noble la desigualdad y encantadoras las jerarquías. (*Ways* 11, 29)

Si, dentro de la institución del arte, Berger ve a la imagen sometida y solidaria de las autoridades instituidas, la descomposición del arte reabre a la imagen un futuro de uso: “el arte del pasado ya no existe como lo hizo. Su autoridad se ha perdido. En su lugar hay un lenguaje de imágenes. Lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y para qué fin” (*Ways* 33). Fin o fines, hacia eso íbamos: distintas reglas posibles para usar las imágenes —o, en nuestro caso, para usar lo literario— desajustando los límites de la propiedad y la ley.

Podemos comenzar entonces por una regla posible de la (re)educación de los sentidos. En varios trabajos de humanidades médicas y de manera especialmente sugerente en la obra del psiquiatra y educador inglés Alan Bleakley, una de las tareas cruciales adjudicadas al área es la de una educación estética, alrededor de los bordes que separan y unen lo sensible [*sensitive*] y lo sensato o racional [*sensible*] (60 y ss.). Retomando algunos argumentos de Jacques Rancière, Bleakley señala que las artes y humanidades ofrecen herramientas para modificar los marcos de la percepción de un modo que fomenta otra práctica de la medicina. Y bajo ese acento, en el editorial del primer número de *Literature and Medicine*, en 1982, se invocaba *A Fortunate Man* como manifestación de los modos en que la literatura y las humanidades pueden movilizar más a los y las estudiantes de carreras biomédicas que la sociología u otras ciencias, en calidad de portadoras de experticia en la percepción y la comunicación, con una capacidad de promover una relación imaginativa con la vida que conecta con lo “inusual” y lo “otro”, y por lo tanto es esencial a la ética (Churchill 35-36).

Hacia esta regla de la (re)educación de los sentidos conducen varios de los ensayos que se ocupan de Williams. Los narradores, sujetos poéticos y personajes de sus obras, enredando la práctica médica entre la percepción visual, el olfato y el tacto, invitan a consideraciones diversas. Si por una parte hubo quien reconoció en la escritura de Williams el trasladado a la labor literaria de un “ojo diagnóstico”, adquirido en su formación médica, esa percepción intensificada —al hacer su trayecto por la hoja poética— regresa enriquecida a la práctica profesional con sus pacientes por un discernimiento contemplativo que no venía dado por la medicina misma, y que devuelve otro espesor encarnado a los cuerpos y las relaciones sociales (Hugh Crawford 177, 181). De una manera algo distinta, comparando distintos momentos de su producción poética, Cynthia Barounis estudió de qué modo la utilización de los colores en la obra de Williams construye distintas formas de comprender la relación de los cuerpos con su medio. De acuerdo con Barounis, en textos más tempranos el contraste entre la fetichizada estridencia cromática que atribuye a las personas y el gris indiferenciado del territorio individualiza a los sujetos en la línea de un “esencialismo físico” próximo al racismo eugenésico de la época y sus usos diagnósticos de la fotografía; mientras que los retratos acromáticos posteriores contextualizarían los cuerpos en el paisaje urbano sin privarlos de agentividad y elaborarían una “bioética

narrativa” opuesta a la “patologización” biomédica (Barounis 44-45, 56).<sup>6</sup> En ese sentido, un trabajo comparativo a partir de la poesía de Williams aparecería como un modo de materializar, evidenciar y discriminar la manera en que la “simple” percepción del color está tramada con juicios de muy diversa índole, y por lo tanto haría posible su reeducación.

Avanzando en otra dirección a partir del argumento de Barounis por una “bioética narrativa”, podríamos construir otra regla de uso, del orden de una narración para la ética. A medida que los estudios en humanidades médicas reinsertan la literatura en un universo más amplio de la narración social (muchas veces apelando a Jerome Brunner), elaboran distintos modos de pensar su utilidad para reflexionar sobre el ejercicio profesional en el área de la salud. El componente especulativo de la ética, allí donde se pregunta qué se puede o qué se debe hacer en determinadas circunstancias hipotéticas, encontraría en la literatura un espacio de despliegue crítico. Muchos de los trabajos en humanidades médicas consagrados a Williams, Berger y Mohr avanzan en esa dirección que distinguen tanto de la bibliografía médica como de los modos de leer de los estudios literarios. Según relatan Mary Ellen Maccio y Linda García-Shelton en relación con su curso “Medicina familiar y literatura”:

Un estudiante captó [en las encuestas del final del semestre] una parte de uno de los objetivos del curso con el comentario “Quería alejarme de las lecturas puramente médicas [...] y del [...] seminario de Inglés (enfocado en el estilo, el desarrollo de los personajes, etc.). Los tópicos de los relatos y como se vinculaban con las situaciones de la ‘vida real’ me parecían más importantes”. (29)

Esa relación entre el relato literario y la “vida real”, apoyada en mecanismos de identificación, evita el tipo de análisis formal atribuido a los cursos de literatura, pero se sostiene en las dimensiones constructivas de la narración: su disponibilidad para trazar y desmontar analíticamente el entramado

---

6 Señalemos al pasar que no es del todo evidente por qué llamar “narrativa” a la bioética generada por esos textos, cuando se postula a partir de poemas. En otra parte he reflexionado sobre algunas de las limitaciones que produce sobre los estudios literarios en humanidades médicas la insistencia sobre la narración que genera el éxito de la “medicina narrativa”.

de sujetos, acciones, decisiones y circunstancias. Esa capacidad explica la operación, en varios de los artículos, de volver a narrar los episodios de los relatos y de ese modo desplegar el universo de lo posible. Por ejemplo, el cuento “The Use of Force” de Williams permite reflexionar sobre el problema de la autonomía de niños y adolescentes (Maccio y García-Shelton 32), o “The Paid Nurse” comparar entre un personaje profesional de la salud y otro la toma de las “decisiones difíciles” que anudan el cuidado con el dinero (Kopelman y De Ville 1031-1032; Jeffrey; Montgomery). Es una “lectura no profesional”, entonces, que contempla las “obras maestras literarias como trampolines para la discusión de cuestiones humanas” (Mathiasen y Alpert 349), pero la eficacia del trampolín depende de su consistencia textual, en su modo de diferir de los textos médicos y poner a las prácticas de salud en disputa con otros órdenes de valores. Ese anudamiento es producido por la narración, en la medida en que provee un suspenso reflexivo frente al hacer (Heath 244); ese modo de comprender lo literario como un territorio de suspensión temporal de la acción —que circula por los estudios literarios en algún otro sentido también (Piglia 19)— no es su aislamiento respecto de la práctica, sino una complejización temporal de esta.

Una tercera regla posible es la del uso de lo literario como dinamizador de reescritura. Interessantemente, la única aparición de la obra de Williams en el libro de Alan Bleakley es la comparación de uno de sus poemas —el célebre “The Red Wheelbarrow” — con la disposición en verso del texto de un informe radiológico. Del análisis de ese ejercicio imaginativo Bleakley infiere una diferencia de sustancia: el poema abriría una indeterminación que da espacio a lo posible, lo subjuntivo, con “tensión narrativa”, mientras que la medicina tendría “intolerancia a la ambigüedad”, obligada a recurrir al indicativo (182-185). Pero es significativo que el análisis, al identificar los rasgos formales en los que se traduciría la diferencia, abre el espacio de un ejercicio de remodelización o reescritura, en el que lo literario sugiere vías de transformación productiva del enunciado médico. En la dirección inversa, otro estudioso de humanidades médicas había declarado que

los poemas del Dr. Williams son historiales y chequeos físico hechos poéticos. Su economía de dicción, su habla común (la marca de los mejores historiales), su exactitud e informe distante convierten a sus poemas en desarrollos en miniatura de sus objetos. (*Ratzan* 936)

El camino en uno y otro sentido, en el que lo literario rodea el discurso médico como la posibilidad de una transformación formal que altere sus modos de significar, es parte del experimento que los ensayos sobre literatura en las humanidades médicas realizan en su propia escritura.

En eso, el ejemplo más sofisticado entre los artículos aquí analizados lo constituye el texto de Huntley para *The Lancet*. Si bien, dentro del ámbito de la medicina, esa revista es una de las publicaciones más abiertas en términos de géneros, “In search of *A Fortunate Man*” sorprende por su impulso narrativo y la sutileza de su escritura. Todo el artículo es un relato afectivo que lleva a los lectores y lectoras desde el día en el que un colega de mayor edad le recomendó la lectura del libro de Berger y Mohr, pasando por una entrevista que le concedió Berger, hasta la ocasión de viajar a Gloucestershire a conocer el pueblo en que había vivido y trabajado Eskell —a quien, como veíamos, insiste en llamar de todos modos Sassall, como el protagonista de la crónica—. Y a lo largo de ese relato no se trata en absoluto de abandonar el discurso de la medicina, tal que por ejemplo puede describir en una de las fotografías de Mohr “una mano firme que palpa el cuadrante superior izquierdo” o citar un manual de pediatría (546, 547), sino de transformarlo radicalmente en el encuentro con la escritura literaria: la de Berger y la (im)propia. En ese tránsito, Huntley especula sobre la relación de Berger con “Sassall” o sobre la vida familiar del médico —que encuentra llamativamente ausente en el libro—; vuelve a relatar con otros acentos y comparaciones pasajes del libro, e intensifica las alusiones al padecimiento psicológico de “Sassall”, de modo que prepara la progresión narrativa que conduce al suicidio de Eskell, con cuyo relato concluye el artículo. En el interior de esa compleja textualidad, el autor sitúa el contraste entre una medicina “dominada por la tecnología, la economía y el litigio”, la “medicina basada en evidencia” (biocientífica), y “la posibilidad de que escribir nos haga practicantes más reflexivos y completos” (Huntley 548). Reflexiva es, sin duda, su escritura y de unos matices delicados. Retomando la caracterización de Sassell, por parte de Berger, como un “archivista” de las personas de su pueblo a través de los historiales clínicos (Berger y Mohr 89), *A Fortunate Man* es recogido por Huntley como testimonio del paso de una vida (o varias), en lo que se convierte a su vez “In search of *A Fortunate Man*”:

Vuelvo al pueblo a encontrar la casa de Sassall. La verdad es que no sé qué espero encontrar. Simplemente voy. Cerca de la cima de la colina está el consultorio de Sassall, se lo reconoce de las fotografías de *A Fortunate Man*. No es más un consultorio; simplemente una casa con un anexo. Vive en ella una pareja, con una hija pequeña. La madre joven me mira con un poco de sospecha, y después más servicial cuando explico, entre titubeos, por qué estoy ahí. Sí, sabía que había vivido un médico ahí en otro momento. No, no sabía que habían escrito un libro sobre él. Claro, no hay problema con que vaya al declive detrás de la casa a tomar una fotografía en el mismo ángulo que la del libro. (548)

Esa pequeña secuencia, parca pero elocuente, con su conversación elíptica y la preparación de la toma de una de las fotografías que acompañan la nota en la revista, corona el impulso narrativo de todo el texto. Al continuar el relato y la producción de imágenes, “*In search of A Fortunate Man*” se coloca como epílogo del libro de Berger y Mohr, pero al mismo tiempo, por las otras remisiones profesionales que pueblan su texto y por su lugar de publicación, interviene en el territorio de la medicina desde su interior. Si “el desafío puede ser reconocer los cruces de caminos en la experiencia y los afanes humanos” (Huntley 546), el uso de lo literario como posibilidad de reescribir otros discursos en el interior de ellos mismos es, entre otras cosas, la producción de nuevos cruces de caminos.

### Reporte de uso(s)

A lo largo de este artículo se intentó analizar el modo en que las humanidades médicas proponen usos de lo literario, a partir del caso de la lectura de textos canónicos: la obra poética y narrativa de William Carlos Williams y el libro *A Fortunate Man* de John Berger y Jean Mohr. Como se observaba a lo largo de esa indagación, si esos usos se apartan de ciertas teorías consagradas por los estudios literarios, también estrechan vínculos posibles con otros modos de pensar lo literario que circulan en ellos, al sugerir lecturas desplazadas y pensar a partir de ellas acciones imprevistas. No se trata de utilizar los modos de leer lo literario en las humanidades médicas como contestación de los estudios literarios profesionales, sino de hacerles lugar como una invitación a nuevas vías de acción e investigación, que implican

también la apertura a nuevas alianzas y redes; en todo caso, si hay un enfrentamiento es con aquellas prácticas que solidifican compartimentaciones, regímenes de propiedad y derecho, o experticias profesionales excluyentes.

A través de la exploración de esos trabajos del área de la salud, emergen dos características generales de sus modos de hacer con lo literario. Por un lado, una ductilidad para moverse creativamente entre las distintas figuras del autor, el narrador o yo poético, los personajes y los lectores y lectoras, con identificaciones fluidas; por otro lado, una urgencia por desmontar las fronteras entre disciplinas, con sus respectivos saberes y protocolos de enunciación. Además, los textos estudiados proponían algunos usos más particulares de lo literario, concibiendo a lo literario como el insumo para una educación de los sentidos —entre la percepción y el raciocinio—, como un espacio de especulación reflexiva para la ética, y como una reserva dinamizadora de prácticas de reescritura de discursos profesionales como el de la medicina.

Más allá de lo que estos artículos sugieren bien podría continuarse la lista de usos particulares dentro de las humanidades médicas. A su vez, los estudios literarios podrían beneficiarse de perseguir modos de concebir lo literario más allá de su institución en usos disgregados en otras zonas de la trama comunitaria, entre otros ejercicios profesionales y colocaciones sociales diversas. En lo que respecta a este trabajo, la formulación de esa suerte de “regla literaria” para instituir cierto ejercicio de las humanidades médicas es, entre otras cosas, una expresión de deseo, movilizado hacia formas inventivas de acción en el terreno de la salud —inter, multi, transdisciplinarias o simplemente indisciplinadas—; hacia intervenciones culturales colectivas sobre el cuidado de nuestros cuerpos, que no se sujeten ni a la autoridad ni a la propiedad, sino a la construcción conjunta de otro común porvenir.

## Obras citadas

- Acuña, Leopoldo. “Don’t Cry for Us Argentinians: Two Decades of Teaching Medical Humanities”. *Journal of Medical Ethics: Medical Humanities*, vol. 26, núm. 2, 2000, págs. 66-70. Web. 20 de febrero del 2020.
- Agamben, Giorgio. *Altísima pobreza*. Traducido por Flavia Costa y María Teresa D’Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.



- . *El uso de los cuerpos*. Traducido por Rodrigo Molina-Zavallá, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- . “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017, págs. 95-119.
- Baeza, Federico, y Sebastián Vidal Mackinson. *Soberanía del uso*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2014.
- Barounis, Cynthia. “‘Undisturbed By Colors’: Photorealism and Narrative Bioethics in the Poetry of William Carlos Williams”. *Journal of Medical Humanities*, vol. 30, núm. 1, 2008, págs. 43-59. Web. 6 de junio del 2019.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. París, Gallimard, 1980.
- . *La preparación de la novela*. Traducido por Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Berardi, Franco “Bifo”. “Más allá del colapso: tres meditaciones sobre las condiciones resultantes posibles”. *Pandemia y capitalismo*. Editado por Fernando García García, Guanajuato, Filosofía Libre, 2020, págs. 38-44.
- Berger, John. “Raising the portcullis: some notes after having cataracts removed from my eyes”. *British Journal of General Practice*, vol. 60, núm. 575, 2010, págs. 464-465. Web. 6 de mayo del 2020.
- . *Ways of Seeing* [1972]. Nueva York, Penguin, 1990.
- Berger, John y Jean Mohr. *A Fortunate Man*. Nueva York, Vintage Books, 1997.
- Bierwisch, Manfred. *El estructuralismo: historia, problemas y método*. Traducido por Gabriel Ferrater, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Bleakley, Alan. *Medical Humanities and Medical Education*. Nueva York, Routledge, 2015.
- Bremen, Brian E. *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*. Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- Brizuela, Natalia. *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- Charon, Rita. *Narrative Medicine*. Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- Churchill, Larry R. “Why Literature and Medicine?”. *Literature and Medicine*, vol. 348, núm. 9020, 1982, págs. 35-36.
- Clark, Miriam Marty. “Art and Suffering in Two Late Poems by William Carlos Williams”. *Literature and Medicine*, vol. 23, núm. 2, 2004, págs. 226-240. Web. 6 de junio de 2019.
- Coles, Robert. “Introduction”. Williams, *The Doctor*, págs. vii-xvi.

- Coseriu, Eugen. "Sistema, norma y habla" [1962]. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, 1989, págs. 11-113.
- Currier Bell, Barbara. "William' 'The Use of Force' and first principles in medical ethics". *Literature and Medicine*, vol. 3, 1984, págs. 143-151.
- Dosse, François. *History of Structuralism 1*. Traducido por Deborah Glassman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Evans, H. Martyn, y R. Jane Macnaughton. "A 'core curriculum' for the medical humanities?". *Medical Humanities*, vol. 32, núm. 2, 2006, págs. 65-67.
- Feder, Gene. "A Fortunate Man: still the most important book about general practice ever written". *British Journal of General Practice*, vol. 55, núm. 512, 2005, págs. 246-247.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Garramuño, Florencia. *Mundos comunes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Genette, Gérard. *Seuils*. París, Seuil, 1987.
- Gerbaudo, Analía. "Enrique Pezzoni: los 'casos literarios' en la enseñanza de la teoría (1984-1986)", *Orbis Tertius*, vol. 21, núm. 24, 2016. Web. 6 de mayo del 2019.
- Graham, Theodora R. "The Courage of his Diversity: Medicine, Writing and William Carlos Williams". *Literature and Medicine*, vol. 2, 1983, págs. 9-20.
- Heath, Iona. "The Art of Doing Nothing". *The European Journal of General Practice*, vol. 18, núm. 4, 2012, págs. 242-246.
- Hjelt, Louis. "Lengua y habla". *Ferdinand de Saussure: fuentes manuscritas y estudios críticos*. Editado por Ana María Nethol y traducido por Ana María Nethol y Miguel Olivera Giménez, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977, págs. 215-227.
- Hugh Crawford, Thomas. "Williams, Science and the Body". MacGowan, págs. 176-187.
- Huntley, James S. "In search of A Fortunate Man". *The Lancet*, vol. 357, núm. 9255, 2001, págs. 546-549.
- Iniesta, Ivan. "The Iatrosophy (Doctor Poems) of William Carlos Williams". *Clinical Medicine*, vol. 12, núm. 1, 2012, págs. 92-93.
- Jeffrey, David. "The Process of Empathy: Insights from John Berger's A Fortunate Man". *British Journal of General Practice*, vol. 66, núm. 650, 2016, págs. 476-477.

- Kopelman, Loretta M., y Kenneth A. De Ville. "Williams Carlos Williams and the Company Doctor". *Academic Medicine*, vol. 73, núm. 10, 1998, págs. 1031-1032.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre II: Le moi*. París, Seuil, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude. "Histoire et dialectique". *La pensée sauvage*. París, Plon, 1962, págs. 324-357.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Maccio, Mary Ellen, y Linda M. García-Shelton. "Family Medicine and Literature: A Natural Match". *Family Systems Medicine*, vol. 3, núm. 1, 1985, págs. 27-33.
- MacGowan, Christopher, editor. *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. Nueva York, Cambridge University Press, 2016.
- Marsh, Alec. "William Carlos Williams and the Prose of Pure Experience". MacGowan, págs. 82-100.
- Marini, M. Giulia. *Narrative Medicine. Bridging the Gap between Evidence-Based Care and Medical Humanities*. Nueva York, Springer, 2016.
- Mathiasen, Helle, y Joseph S. Alpert. "Only Connect: Musings on the Relationship Between Literature and Medicine". *Family Medicine*, vol. 33, núm. 5, 2001, págs. 349-351.
- Mejía-Rivera, Orlando. "La literatura y el cine en la formación del médico y las humanidades médicas". *Acta Médica Colombiana*, vol. 44, núm. 3, 2019, págs. 1-5.
- Montgomery, Kathryn. "A Medicine of Neighbors". *Ethical Issues in Health Care on the Frontiers of the Twenty-First Century*. Editado por Stephen Wear, James J. Bono, Gerald Logue y Adrienne McEvoy, New York, Kluwer, 2000, págs. 205-219.
- Overton, Tom. "Jean Mohr obituary". *The Guardian*. 15 de noviembre del 2018. Web. 6 de mayo del 2020.
- Pezzoni, Enrique. *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Editado por Annick Louis, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Piglia, Ricardo. "Sarmiento, escritor". *Filología*, núm. 31, 1999, págs. 19-34.
- Ratzan, Richard M. "'No Wreaths Please': For William Carlos Williams". *Annals of Internal Medicine*, vol. 97, núm. 6, 1982, págs. 933-937.
- Schleifer, Ronald, y Jerry B. Vannatta. *The Chief Concern of Medicine*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

Snow, Charles P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Londres, Oxford UP, 1959.

Stanley, Patricia, y Marsha Hurst. "Narrative Palliative Care: A Method for Building Empathy". *Journal of Social Work in End-of-Life & Palliative Care*, vol. 7, núm. 1, 2011, págs. 39-55.

Wagner, Linda. "William Carlos Williams: Poet-Physician of Rutherford". *Journal of the American Medical Association*, vol. 204, núm. 1, 1968, págs. 113-118.

Williams, William Carlos. *The Doctor Stories*. Editado por Robert Coles, Nueva York, New Directions, 2018.

———. *The Red Wheelbarrow and Other Poems*. Nueva York, New Directions, 2018.

Williams Williams, William Eric. "Afterword: My father, the Doctor". Williams, *The Doctor*, págs. 133-142.

### **Sobre el autor**

Francisco Gelman Constantin investiga como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), donde también está adscripto a la cátedra de Teoría y Análisis Literario (A y B). Además, fue dos veces becario del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Investiga las relaciones entre literaturas, artes escénicas y la medicina, y sus textos han aparecido en libros y revistas académicas de América Latina y Europa.

## Un ensayo en el exilio: Pedro Salinas y el *Cantar de Mío Cid*

Mayra Moreyra Carvalho

Minas Gerais, Brasil

mayramoreyra@gmail.com

El artículo se dedica al examen del ensayo “El Cantar del Mío Cid: poema de la honra”, de Pedro Salinas, publicado en la *Revista Universidad Nacional de Colombia* en 1945. El ensayo sobre los versos medievales castellanos articula la reflexión del poeta sobre su condición de exiliado y su concepción de la tradición literaria. Nuestra propuesta de discusión trata de comprender por qué Salinas vuelve al *Cantar* en el exilio, de qué manera se vincula a los versos medievales como hombre y como poeta y cuáles son las implicaciones de su elección de la forma híbrida y libre del ensayo.

*Palabras clave:* *Cantar de Mío Cid*; ensayo; exilio republicano español de 1939; Pedro Salinas.

Cómo citar este artículo (MLA): Moreyra Carvalho, Mayra. “Un ensayo en el exilio: Pedro Salinas y el *Cantar de Mío Cid*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 389-405.

Artículo original (nota). Recibido: 31/05/20; aceptado: 10/09/20. Publicado en línea: 01/01/21.



### **An Essay in Exile: Pedro Salinas and the *Cantar de Mío Cid***

The article examines the essay “El Cantar del Mío Cid: poema de la honra”, by Pedro Salinas, published in *Revista Universidad Nacional de Colombia* in 1945. The essay on the medieval Castilian verses articulates the reflection of the poet on his condition as an exiled person and his conception of literary tradition. We try to comprehend why Salinas decides to revisit the *Cantar* during his exile, the way he relates himself both as a poet and as a man to these verses and the implications of choosing to write an essay a hybrid and free genre.

*Keywords:* *Cantar de Mío Cid*; essay; 1939 Spanish Republican Exile; Pedro Salinas.

### **Um ensaio no exílio: Pedro Salinas e o *Cantar de Mío Cid***

O artigo se dedica ao exame do ensaio “El Cantar del Mío Cid: poema de la honra”, de Pedro Salinas, publicado na *Revista Universidad Nacional de Colombia* em 1945. O ensaio sobre os versos medievais castelhanos articula a reflexão do poeta sobre sua condição de exilado e sua concepção da tradição literária. Nossa proposta de discussão busca compreender por que Salinas volta ao *Cantar* no exílio, de que maneira ele se vincula aos versos medievais como homem e como poeta e as implicações de sua escolha da forma híbrida e livre do ensaio.

*Palavras-chave:* *Cantar de Mío Cid*; ensaio; exílio republicano espanhol de 1939; Pedro Salinas.

## Introducción

ESTA NOTA PRESENTA UNA REFLEXIÓN sobre el ensayo “El cantar del Mío Cid: poema de la honra” del poeta, crítico y profesor español Pedro Salinas (1891-1951), publicado en 1945. El texto conjuga elementos pertinentes para pensar las relaciones entre el exilio republicano español de 1939, el ensayo como forma discursiva y la memoria de la tradición literaria. Cuando ese ensayo vio la luz, Salinas formaba parte del gran contingente de artistas e intelectuales empujados al destierro a causa de la Guerra Civil española y consiguiente dictadura franquista. Vivía en los Estados Unidos, donde trabajaba como docente universitario desde su llegada en agosto de 1936.

La propuesta de discusión que aquí se presenta busca reflexionar sobre el texto de Pedro Salinas a partir de tres ejes que lo organizan y se articulan en él: la condición del exilio y la figura del exiliado, la elección del género textual y el canon literario. Dichos elementos conforman una trama en la que se involucran la experiencia íntima del sujeto, sus opciones estéticas y los eventos históricos. De esa red de relaciones resulta “El cantar del Mío Cid: poema de la honra”, un andamiaje ensayístico que combina argumentación e investigación con destreza poética. En efecto, en el ensayismo de Pedro Salinas irrumpe la vena del poeta, una “vocación creadora que, lejos de agotarse en la poesía, fecundó otras facetas, en particular, la crítica” (García Tejera 37).

Sin embargo, la peculiaridad de ese ensayo de 1945 sobre el *Cantar de Mío Cid* se debe al hecho de que, a lo largo de su escritura, Salinas evalúa su condición de desterrado y presenta una especie de resolución que incluye la reafirmación de valores y de votos frente a la fractura irremediable del exilio, una experiencia que, según las palabras de Edward Said, en su conocido “Reflexiones sobre el exilio”: “Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar” (110).

Como se nota, un análisis de un texto como “El cantar del Mío Cid: poema de la honra” exige que se consideren tanto la estructura verbal y textual como su inscripción social e histórica. Es decir, este ensayo reclama una “lectura densa”, según los términos de Liliana Weinberg (523), puesto que “representa simbólicamente las condiciones de diálogo y encuentro en una comunidad imaginada que el propio texto contribuye para representar, postular, recrear,

conjeturar, restaurar, simbolizar” (524-525).<sup>1</sup> A partir de estas reflexiones y de las demandas del propio ensayo de Salinas, presentaremos primero un panorama de la organización del texto. A continuación, investigaremos el contexto de su escritura, tratando de establecer relaciones entre la inserción inmediata del ensayo y su estructura argumentativa. Finalmente, analizaremos la lectura que Salinas hace del *Cantar* y discutiremos sus implicaciones en relación con la postura del autor frente al exilio y la tradición literaria.

### **Albores del ensayo: lengua, poesía y una “familia espiritual”**

Pedro Salinas divide su texto en trece partes en las que alterna su lectura de fragmentos del *Cantar* y las consideraciones más amplias sugeridas a partir de una mirada muy cercana a los versos. Desde el inicio, el poeta requiere que la imaginación del lector actúe para rediseñar el momento del surgimiento del *Cantar*, lo cual coincide con el nacimiento del empleo estético del castellano, más allá del nombramiento de las acciones cotidianas:

Allá entre los siglos XI y XII, en el corazón de la tierra de España despuntan altos albores. Es el amanecer de una literatura, de un mundo de ficciones imaginarias. Es un alma que estrena una lengua para la función sin igual de poetizar y de cantar. Sobre un vasto silencio de siglos se alzan voces cándidas y derechas. (Salinas, “El cantar” 9)

La imaginación será un recurso argumentativo para Pedro Salinas que le servirá para expresar su admiración hacia los versos medievales y, a la vez, inducir al lector para que sienta lo mismo. En otras palabras, el poeta intenta concientizar al lector de la importancia del *Cantar* en un momento en que el lenguaje común pasó a operar dentro del régimen de la transfiguración poética. En la estela de esa lógica, Salinas establece una relación inseparable entre la poesía y la historia, al afirmar que Castilla empezó a “hacerse un pasado, así en el canto” (9). Desde esa perspectiva,

---

1 Esta y las demás traducciones del portugués son propias. En el original: “representa simbolicamente as condições de diálogo e encontro em uma comunidade imaginada que o próprio texto contribui para representar, postular, recriar, conjeturar, restaurar, simbolizar”.



la organización de los hechos en un esquema narrativo y la composición de los versos corresponden a la propia configuración del pasado histórico. Asimismo, en este fragmento, aparece un término que cobrará importancia a lo largo del texto: el verbo *hacerse*, cargado de su sentido de producción, ejecución y construcción de algo; acciones que, en el caso de Salinas, no se separan de la labor con la palabra.

Sin embargo, aunque el autor demuestre de esa manera su confianza en la capacidad y en el poder de la expresión verbal, no deja de reconocer la fragilidad de las palabras, en el sentido de que son susceptibles de perderse o apagarse en el tiempo. Dicha observación, le permite a Salinas subrayar el gran hecho que implica, por sí solo, la sobrevivencia del pequeño y frágil manuscrito del *Cantar de Mío Cid* a través de los tiempos. Al mencionar dichas características, el poeta reproduce la descripción de Ramón Menéndez Pidal<sup>2</sup> respecto a los rasgos físicos del códice: “No sé porque me conmueven tan en lo hondo. [...] Los materiales del manuscrito son humildísimos, pero resistieron, como si los versos les hubieran prestado firmeza contra el tiempo, sus acometidas” (10-11).

Esa conmoción manifiesta constituye una particularidad de ese texto de Salinas y el poeta se sirve de ella con libertad y convicción. Además de un estilo, la naturaleza misma del ensayo como forma discursiva le permite enredar pensamiento, reflexión y confesión. Pedro Salinas apuesta por la empatía y parece pretender que el lector se sienta tan involucrado con la materia que trata el texto como el mismo autor confiesa estarlo. El poeta pone en práctica, en esa red de afectos que establece entre los versos del *Mío Cid*, su propia voz y el lector, la idea de una “familia espiritual” (11), la expresión con la que bautiza la naturaleza de los lazos que unen los versos del *Cantar* a los hablantes del castellano de distintos tiempos y espacios.

---

2 Como se sabe, el filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal (1868-1969) dedicó años de estudios al *Cantar de Mío Cid*. A partir del Códice de Vivar del siglo XIV, que pertenecía a su familia, estableció la edición crítica del *Cantar* en 1898. Además publicó importantes estudios sobre los versos castellanos que resultaron de sus exhaustivas investigaciones sobre el tema. Conviene recordar, como subraya García Tejera, que “la actividad crítica de algunos poetas del 27, [...] se inicia bajo el magisterio de don Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos”; asimismo “Menéndez Pidal supo inculcar en sus discípulos un extraordinario rigor científico en la investigación histórica y una estricta precisión en la formulación de los juicios críticos” (17).

## El contexto de la escritura del ensayo

La idea de una “familia espiritual” se puede expandir hacia la situación de publicación del ensayo y a la red de relaciones que se delinean en sus bastidores. El ensayo se publicó en 1945, en la *Revista Universidad Nacional de Colombia*. Este periódico formaba parte de un proyecto de extensión que fue uno de los frentes de las reformas llevadas a cabo por el rector Gerardo Molina (1906-1991) y su equipo, entre 1944 y 1949.

Gerardo Molina es una figura muy conocida en la historia colombiana. Fue un abogado, político y docente, que sobresalió “desde muy temprano” en el ámbito político y universitario por sus “posturas antidogmáticas” (López Palacio 72). Durante los años de 1935 y 1936, participó de los debates educacionales incluidos en la reforma constitucional propuesta por el presidente Alfonso López Pumarejo (1886-1959) en su primera administración (1934-1938). En ese periodo, se renovó el compromiso con el proyecto de un sistema educativo nacional a cargo del Estado y se modificaron y se modernizaron los currículos. En el ámbito de la educación superior, la Ley Orgánica de la Universidad Nacional garantizaba que la institución se convirtiera en el “eje formativo del país”, como habían planeado sus fundadores en 1867, concediéndole “autonomía académica y administrativa, así como democrática” (López Palacio 74). Asimismo, la ley decretó la centralización de la universidad con la construcción de la Ciudad Universitaria en Bogotá. Estos eventos legales antecedieron el rectorado de Gerardo Molina, que asumió la función en 1944 con el objetivo de convertir la Universidad Nacional de Colombia en un centro de producción de conocimiento y debate sobre las cuestiones nacionales que pudieran compartirse en todo el país.

En líneas generales, Molina implantó una reforma curricular<sup>3</sup> basada en un pensamiento humanista, científico, laico, plural y crítico, que buscaba la democratización del acceso a la universidad y la modernización de las investigaciones. La extensión cultural era uno de los grandes pilares de su

---

3 Para un análisis más detallado de la cuestión, se recomienda el estudio de Daniela López Palacio, que enumera las reformas universitarias de Gerardo Molina. Asimismo, analiza, considerando algunos textos fundamentales sobre la actuación académica del rector, las tensiones, los resultados y los avances de su administración.

gestión, y se reafirmaba en el deseo de crear “una cátedra para diez millones de estudiantes”, según declaró en su discurso de posesión en 1944.

En ese contexto de políticas y proyectos para la difusión del conocimiento, nacieron, por ejemplo, la Radiodifusora Nacional y los Cursos de Verano. Se creó también la *Revista Universidad Nacional: Revista trimestral de cultura moderna*, que editó once números en su primera época, de 1944 a 1948. Al comentar la aparición de la revista, Daniela López Palacio subraya su importancia y reflexiona sobre sus objetivos y logros:

Efectivamente, Molina y su equipo concibieron este proyecto como una oportunidad para producir textos sintéticos de fácil acceso para toda la comunidad, a fin de que cumpliera en cierta medida una función de rendición de cuentas sobre la marcha académica del plantel, pero también que se le adscribiera una competencia pedagógica u orientadora de carácter masivo. En segunda instancia, dicha revista permitió concretar una temprana apertura cultural, ya que motivada por una visión cosmopolita, innovadora e integral del conocimiento, estimuló la producción, *ergo* difusión de investigaciones inscritas en marcos teóricos y metodológicos vanguardistas, aplicados tanto en el campo de las ciencias naturales experimentales como de las ciencias sociales, lo cual permitió contar con el aporte de académicos nacionales e internacionales; aunque dicha editorial también se mostró receptiva a los aportes artísticos y literarios de intelectuales no profesionales. (87-88)

Pedro Salinas publicó tres ensayos en la sección de Filosofía, Letras, Arte y Poesía de la *Revista*: “El cantar del Mío Cid: poema de honra”, en 1945; “Lo que le debemos a don Quijote”, en 1947; y “Soledades del lector”, en 1948. Esos textos se ubican en la segunda etapa de su actividad crítica, que corresponde a los años de su exilio en América, de 1936 a 1951 (García Tejera 31). Entre 1924 y 1936, mientras vivía en España, el poeta se dividía entre la labor docente y la escritura de algunos ensayos, prólogos para ediciones de obras de otros poetas españoles, además de estudios sobre autores contemporáneos. Esa “etapa inicial” estuvo “marcada, sobre todo, por la brevedad, e incluso por la ocasionalidad de sus trabajos críticos” (29). En el exilio, la actividad crítica se amplió y profundizó, abarcando desde la teoría e historia literaria; estudios sobre autores americanos, como Sor

Juana y Gabriela Mistral; las “vindicaciones” (32), textos argumentativos de defensa de su posición humanista;<sup>4</sup> hasta estudios sobre literatura española.

En “El Cantar del Mío Cid: poema de la honra”, la vertiente del análisis crítico se une a la vindicativa, puesto que el ensayo no solo reflexiona sobre elementos estructurales y estéticos del *Cantar*, sino que, a partir de ellos, defiende un punto de vista que establece relaciones entre una cuestión literaria y un problema político e histórico.

Además de la evidente afinidad ideológica que existiría entre Pedro Salinas, el ambiente universitario colombiano y el proyecto de la *Revista*, el poeta estuvo efectivamente en la Universidad Nacional de Colombia en agosto de 1947, como parte de un largo viaje que hizo pasando por Colombia, Perú y Ecuador. El rector Gerardo Molina lo recibió y se organizaron cursos para los estudiantes y la comunidad, además de conferencias. En una carta a Jorge Guillén escrita el 14 de septiembre de 1947, Pedro Salinas comparte con el poeta y amigo sus impresiones de este viaje. Es interesante observar la alegría que manifiesta al descubrir que su poesía y la de sus compañeros de generación es admirada en América:

La cosa fue porque un día me invitó la Universidad de Bogotá a dar conferencias allí. He estado dos semanas en Bogotá. Y entonces recibí invitaciones de Quito y Lima. Acepté, claro. No sólo por el gusto, sino porque me dan unos pocos dólares. [...] Lo he pasado muy bien hasta ahora. Lo de Bogotá es inimaginable. Nos conocen, hijo mío, nos conocen, nos han leído y nos admiran. He dado ocho conferencias con excelente éxito. (Salinas, “De Pedro”)

En ese contexto, la publicación de los tres ensayos de Salinas constituye una memoria de su visita al país sudamericano que acogió su poesía y su pensamiento humanista. Asimismo, señala la adhesión de la universidad colombiana a los valores que sostenían la red de poetas, escritores y pensadores españoles republicanos que tuvieron que dispersarse tras la Guerra Civil y en la dictadura franquista, y que se reconocían, en distintos grados, como pertenecientes a una especie de comunidad, la “España Peregrina”;<sup>5</sup>

---

4 Entre esos se incluye el conjunto de ensayos *El defensor*, publicado en Colombia en 1948.

5 *España Peregrina* fue una revista de difusión cultural creada por José Bergamín en 1940 en México, con el objetivo de crear y mantener redes de contacto entre los artistas e intelectuales españoles republicanos exiliados en diferentes países. Se publicaron nueve

según la expresión consagrada por el poeta, editor y ensayista José Bergamín (1985-1983), que se había exiliado en México.

### La lectura de Salinas: erudición y afectividad

En esa atmósfera —bajo la red de la España Peregrina—, Pedro Salinas promueve la aproximación entre la singularidad del *Cantar de Mío Cid* como un poema que ha sobrevivido a través de los tiempos, los poemas que desaparecieron en el rastro de la historia y el destino de los exiliados. En relación con las composiciones que se desvanecieron, dice: “Viven en este triste modo de existencia que consiste en saber que fueron, nada más” (Salinas, “El cantar” 11); una reflexión de naturaleza estético-literaria que, sin embargo, no deja de llamar la atención a la situación de escritura del propio poeta a través del deíctico *este* en “este triste modo de existencia”. Así como pudo ocurrir con poemas olvidados o desaparecidos, el poeta exiliado y su obra enfrentan la posibilidad de apagamiento de la historiografía literaria oficial, lo que, como se sabe, efectivamente ocurrió en la España franquista en lo que se refiere a muchos artistas republicanos desterrados.

Como ejemplo de dicho problema, recordamos algunas reflexiones de la crítica y poeta uruguaya Ida Vitale en un artículo de 1961 sobre la poesía de Rafael Alberti (1902-1999), poeta español que en aquel momento vivía exiliado en la región del Río de La Plata. Vitale observa la tendencia de cierta vertiente de la crítica literaria española que privilegiaba el comentario de obras escritas por artistas republicanos antes de la Guerra Civil y simplemente ignoraba sus producciones posteriores. Vitale detecta, por ejemplo, el elogio del crítico Julián Marías a la obra de estreno de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, de 1924, y la alegación de desconocimiento de lo que el poeta había escrito después del año 1939. Asimismo, observa la casi total omisión de la poesía albertiana en *Poesía española del siglo xx*, de José Luis Cano. Según Ida Vitale, esas elecciones revelan la “malignidad de la crítica del régimen que no bastándole el exilio se esmeró en lapidar las puertas que, como el éxito literario, permitían una entrada subrepticia al enemigo” (203).

---

números de la revista entre febrero y octubre de 1940. Bergamín encontró la inspiración para el nombre de la revista en la obra *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (Caudet 58-64).

El propio poeta Rafael Alberti manifiesta su temor con respecto al futuro de su poesía en los versos de la novena composición de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1942), en la que se funden su destino, el de su obra y el de España en la figura del toro:

¿Llegarás a ser toro de museo,  
capítulo acabado de texto de instituto,  
o seguirás el mismo  
toro de las Hespérides,  
arbolados los cuernos de jardines,  
tachonados de frutos? (228)

Las posibilidades de sobrevivencia de la construcción artística con la palabra, por un lado, y su desvanecimiento, por el otro, se van contraponiendo en el ensayo de Pedro Salinas y terminan por ubicar el *Cantar de Mío Cid* como el “poema solo” (Salinas, “El cantar” 11), que detiene un “linaje superviviente de milagro” (11). Por esa razón, Salinas argumenta y defiende que se debe volver la atención justamente a la soledad de ese poema, un artefacto hecho de palabras. A partir de esa perspectiva, se delinean dos características de ese ensayo: a) su inscripción en la estética del *páthos*, debido a la constante conmoción que el poeta manifiesta y que se esfuerza por acercar al lector; b) el gesto que sitúa el poema medieval castellano y, por consiguiente, toda palabra poética, como un vehículo que permite acceder a la luz, “la única ventana que nos ofrece vistas afuera” y es capaz de romper el “muro macizo” (12) y la oscuridad de los tiempos. De esa manera, Pedro Salinas reafirma su postura humanista que cree en el profundo vínculo entre la palabra, la razón y la lucidez.

Después del preámbulo, en que Salinas baliza su aproximación hacia el *Cantar* y delimita las circunstancias desde las cuales escribe, el ensayo adquiere un sentido de presentificación. En el aquí y el ahora de la enunciación, tiempos y espacios confluyen. A partir de eso, el poeta declara: “[h]oy vengo a mirar también un poco por este cuadro de claridades que él [el *Cantar*] precisa, limita y salva, en el viejo tiempo tenebroso” (12). La mirada de Pedro Salinas sobre el *Mío Cid* une la erudición y el afecto, incorporando la distancia del conocimiento racional que supone la primera y la aproximación por la vía del sentimiento implicada en el segundo. Este

es precisamente el movimiento que la forma del ensayo proporciona y que resulta en una verdadera lección de crítica literaria, puesto que el poeta, “mirando al poema con mirar de técnico” (12), que se detiene en la estructura de los versos, los recursos formales y, luego, desarrolla sus interpretaciones, no desprecia el profundo vínculo con el objeto. En realidad, este vínculo es el elemento que potencializa los sentidos latentes en el poema y sostiene la legitimidad de volver a pensarlo casi mil años después de su aparición.

La primera pregunta de Salinas frente al poema castellano es: ¿por qué el *Cantar* empieza por la escena del destierro? El poeta defiende que esa es una necesidad estructural de la narración, una elección que organiza la trama y funciona como un motor de la acción novelesca de los versos. Y complementa: “Corresponde esto con un procedimiento frecuente en la poesía heroica, aficionada a hacer arrancar las gestas de una situación infortunada del héroe. Ella es el manadero de una larga cadena de peleas, sufrimientos y actos hazañosos, materia del poema” (13).

En principio, Salinas considera el destierro como un recurso estético, desde la perspectiva sobria del análisis crítico. Sin embargo, la naturaleza erudito-afectiva de su ensayo le permite expandir el sentido de este mismo destierro para tomarlo como una evidencia de la tarea que le corresponde al exiliado y que se corporifica a lo largo del *Cantar*. De esa manera, el poeta puede aseverar que “[l]a labor que se le ofrece al desterrado es rehacerse” (13). En este fragmento, Salinas emplea otra forma del verbo sobre el cual habíamos llamado la atención: *rehacerse*. “Hacer/hacerse” y sus derivaciones cobran importancia conforme avanza el ensayo y su autor los va diseminando en distintas expresiones: “esa faena de volverse a hacer” (13); “rehacer su honra” (13); “cabalgar en este caso significa hacer” (15); “invitación a hacer” (15).

La constatación de “[l]a labor que se le ofrece al desterrado” (13) permite que el poeta señale una operación constante que atraviesa el *Cantar*: la conversión de “duelos en gozos” (14). Si bien Salinas reconoce que ese recurso puede estar presente en otros géneros narrativos, pues corresponde a una técnica literaria, la operación solo es eficiente cuando la transformación del duelo en gozo se construye con los elementos del texto y siguiendo su lógica interna. El proceso de construcción o, mejor dicho, de reconstrucción de la honra según las leyes internas de la narración sería para el poeta una de las grandes lecciones del *Cantar*: “ese final feliz, madura lentamente, gracias a la acumulación de esfuerzo sobre esfuerzo, de sacrificio sobre sacrificio, y

adviene con toda plenitud de hermosura moral, como premio debido, y no como suerte caprichosa de tómbola” (14).

Pedro Salinas continúa su análisis en *close reading* e identifica en los versos del *Cantar* los momentos que conforman la reconstrucción de la honra. En cada uno de los ejemplos, subraya la maestría del juglar y la manera como invita a la imaginación del oyente/lector a componer la escena. Dicha observación, en realidad, remite a la manera como el mismo Salinas organiza su texto, pues, desde el inicio, no deja de activar la imaginación de su lector. Se demuestra así otra característica de su manera de hacer crítica literaria, es decir, el hecho de que se apropia del procedimiento estético del objeto que analiza, una actitud que es posible debido a la libertad que la forma del ensayo le proporciona.

En líneas generales el camino argumentativo de Pedro Salinas ofrece una lectura muy cercana de algunos versos del *Cantar*, a partir de los cuales se examina la manera como el héroe rehace su honra. El ensayista insiste en el hecho de que esa honra no es un atributo apriorístico, sino que el proceso para rehacerla se plasma en la propia construcción de los versos. Efectivamente, la recuperación de la honra “a punta de lanza” (23) no es un concepto abstracto, sino que se imprime en la estructura del *Cantar* y se teje en el cotidiano de la vida del Cid.

### **Pedro Salinas frente al espejo: el *Cantar*, la poesía y el exilio**

La lectura de la honra y de su reconstrucción a lo largo del *Cantar* es lo que une la voz de Pedro Salinas a la del autor anónimo de los versos castellanos. La relación que establece, por lo tanto, es entre dos poetas, a través de su materia, la palabra poética. Salinas se presenta aquí muy lejos de cualquier lectura simbólica del heroísmo del Cid o de una supuesta vocación castellana para el dominio y la gloria. Todo el trabajo del poeta se dedica a acompañar, en los meandros de los versos, el camino que empieza con el destierro, pasa por la reconstrucción de la honra, hasta su recuperación. La lógica que Salinas desentraña de ese itinerario, es decir, la necesidad del protagonista de rehacerse a sí mismo y a su honra, no adviene, en absoluto, de una mirada hacia la figura histórica del Cid, sino que el poeta investiga la organización y la elaboración del *Cantar* a partir de su estructura formal. Por lo tanto, cuando habla de una “familia



espiritual” Salinas no busca apoyarse en un espíritu heroico, una constante o un valor abstracto, sino en los elementos estéticos capaces de mantener el poema vivo.

En efecto, para Salinas, la tradición literaria no es una colección de nombres y obras que componen un canon. En su estudio *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, de 1947, el poeta defiende que la tradición es la propia condición de posibilidad para la existencia del poeta. Para justificar su concepción, propone una analogía biológica, según la cual la tradición equivaldría, para el poeta, a las características ideales que un animal o un vegetal necesitan para existir y sobrevivir en una determinada zona. En otras palabras, una especie solo puede sobrevivir en condiciones adecuadas que le permitan crecer y desarrollarse, y dichas condiciones corresponden a una red de elementos que abarcan el clima, la temperatura o la existencia de otros animales o vegetales, formando un ecosistema interdependiente. Ese es el sentido que Salinas atribuye a la relación entre el poeta y la tradición, que consiste en un vínculo de “complejidad biológica” en el seno del cual el poeta “encuentra el aire donde alentar”. En síntesis, sin la tradición el poeta no solo no podría sobrevivir sino que ni siquiera llegaría a existir:

Esta vasta atmósfera opera sobre el poeta mediante un gran número de estímulos conjuntos, los cuales funcionan tan misteriosamente como lo que se llama espíritu vital en el organismo, y que son, por eso, imposibles de captación total ni definición rigurosa, desde fuera, y con aparatos seudocientíficos, con técnicas de autopsia. (115)

Para Pedro Salinas, el problema de la tradición literaria es de orden vital. En el ensayo sobre el *Cantar de Mio Cid* otras cuestiones se suman a ese compromiso ético y estético, puesto que el *Cantar* y su arquitectura única —desde el destierro hasta la reconstrucción de la honra— son capaces de ponerle a Salinas un espejo enfrente. Solamente estos versos, y no otros, le exigen y le permiten una reflexión que conjuga su condición de exiliado, su lugar como poeta y el papel de la tradición. Salinas tiene conciencia de que los versos medievales castellanos lo interrogan y no se evade, sino que acepta la necesidad de pensar su condición de desterrado y lo hace entre la inclinación hacia la realidad, con los pies en el presente, y la tendencia al ensueño, permitiéndose nombrar el deseo y proyectar el futuro. El reflejo

se observa en el siguiente fragmento del ensayo, en el momento en que el poeta mira los versos del *Cantar* y se ve a sí mismo:

Es poema de destierro: y la pena del desterrado, en eso consiste; en romper esos vínculos, de los que apenas se tiene conciencia en el bienestar, con lo nuestro, con nuestra tierra, entendida del modo más ancho. [...] Desterrarse es arrancarnos de lo nuestro, es decir dejar de ser nosotros, en una proporción enorme de nuestro ser, en todo aquello que hemos preferido para tenerlo alrededor. Es quedarnos solos, y separándonos de nuestro ámbito vital, ya hecho y querido, irse por los mundos en busca de otro casual e imprevisible. (12)

El fragmento señala el “doble movimiento” que el ensayo como género le permite al poeta. Por un lado, se postula como “una escritura que objetiva un determinado saber acerca del mundo”, en este caso, un análisis literario sobre un poema, y, por otro, “da lugar al conocimiento de sí mismo” (Olmos 3). En otras palabras, mientras examina la estructura narrativa del *Cantar* y sus recursos estéticos, Salinas reflexiona sobre su destierro y lo que le corresponde hacer en esta condición como poeta y como hombre.

Frente a la conciencia que demuestra y que el ensayo sobre el *Cantar* le permite verbalizar, Salinas reitera su “fe en el potencial de humanización del arte y del pensamiento” (De Marco 35).<sup>6</sup> A través de los versos del *Cantar*, el poeta encuentra una manera de decir que reconoce y asume la existencia de un trabajo por hacer, de una tarea de reconstrucción en el exilio. No se trata, por lo tanto, de una solución edificante o de una certeza, sino de una consciencia de que hay un camino por construir y recorrer, por eso las variaciones del verbo *hacerse/rehacerse* se repiten a lo largo del texto.

La forma del ensayo acoge esa necesidad, ya que este género textual híbrido “no se limita a prescindir de la certeza libre de duda, sino que, además, denuncia su ideal” (Adorno 24). Así como ocurre con la honra del Cid, inexistente *a priori* pero construida según la marcha de la experiencia concreta, la tarea del poeta exiliado consiste en rehacerse como hombre, como creador y como sujeto histórico-político en medio de las ruinas del pensamiento y del arte violados por un tiempo de excepción. En estas condiciones, el ensayo se convierte en el género ideal, pues su “intención

---

6 Traducción propia. En el original: “fe no potencial humanizador da arte e do pensamento”.

tanteadora” (Adorno 28) no pretende aplanar un terreno destrozado, sino que, por el contrario, “piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas” (27). Las mismas características que hacen que dicha tarea sea dificultosa y tenga algo de utópica la convierten, sin embargo, en la postura coherente y ética para el sujeto exiliado.

De ahí la circularidad anunciadora del ensayo: Salinas empieza con la escena del amanecer de una lengua entre los siglos XI y XII, en aquel entonces recién transfigurada en materia prima para la creación poética, y termina con la posibilidad del nacimiento que se renueva a cada mañana. Otra vez, el poeta se conmueve y comparte la emoción del juglar del Cid frente a los albores de un nuevo día. La lógica de las relaciones propuesta por Pedro Salinas sugiere que, si el *Cantar de Mío Cid* representó, un día, el nacimiento de la lengua para la poesía, la literatura conserva, potencialmente, la posibilidad de un “nuevo día”, en su sentido más amplio. A cada nueva lectura del *Cantar*, la posibilidad de reconstrucción de la honra renace y los duelos pueden nuevamente transformarse en gozos. La apuesta del poeta por el poder de humanización del arte y del pensamiento se confirma.

De esa manera, Pedro Salinas presenta una especie de respuesta a un paralelismo que él mismo había dejado suspendido en el ensayo al comentar sobre el ángel que le aparece al Cid en su última noche en Castilla aconsejándole que cabalgara. Para Salinas, se debe entender este “cabalgar” como sinónimo de “hacer”. Si el héroe fuera otro, el ángel le habría dado otro consejo, pero todos equivaldrían a una “invitación a hacer”: a un almirante le diría que navegara, y a una santa, que rezara, según Salinas (“El cantar” 15). Ahora bien, el lector se queda con la pregunta ¿qué le diría el ángel al poeta? El paralelismo le invita a concluir que le diría que escribiera, que *hiciera* poesía.

## Consideraciones finales

La lectura del ensayo de Pedro Salinas pudo evidenciar lo que Weinberg describe como una “trama de prácticas de intercambio simbólico de ideas, estructuras de sentimiento y sociabilidad” (526).<sup>7</sup> En efecto, “El cantar del

7 Traducción propia. En el original: “trama de prácticas de intercâmbio simbólico de ideias, estruturas de sentimento e sociabilidade”.

Mío Cid: poema de la honra” da testimonio del trabajo intelectual de un profesor y crítico dentro del campo de la teoría e historia literaria y, a la vez, revela intersecciones con el momento histórico y político del poeta. Al deducir, a través del análisis detallado del texto, que la estructura del *Cantar* consiste en la conversión de duelos en gozos, desde la escena del destierro hasta la reconstrucción de la honra por las acciones del héroe únicamente, Salinas sugiere puntos de contacto entre el objeto del ensayo y su condición en el momento de la escritura.

En definitiva, su reflexión estética sobre el *Cantar* es, al mismo tiempo, una reflexión sobre sí mismo. El poeta exiliado dobla la apuesta por el espíritu crítico y el valor de la tradición literaria frente al desplazamiento forzado y las amenazas de olvido y silenciamiento. Eso no significa que omita su dolor o descuide la conciencia, sino que, como el Cid del *Cantar*, elige la maduración lenta, el “esfuerzo sobre esfuerzo” (Salinas, “El cantar” 14), y el ensayo que resulta de la conferencia en la Universidad Nacional de Colombia en 1947 constituye un “gesto crítico” (Olmos 4), prueba de esa elección.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Traducido por Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Aries, 1962, págs. 11-36.
- Alberti, Rafael. *De un momento a otro (Drama de una familia española)*. *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*. Buenos Aires, Bajel, 1942.
- Caudet, Francisco. “Cultura y exilio: (La revista ‘España Peregrina’)”. *Tiempo de historia*, vol. III, núm. 35, 1977, págs. 58-73. Web. 31 de mayo del 2020.
- De Marco, Valeria. “Rafael Alberti no Prado: da autobiografia às biografias do exílio republicano espanhol de 1939”. *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas*. Editado por Isabel Jasinsky, Curitiba, UFPR, 2015, págs. 35-60.
- García Tejera, María del Carmen. *La teoría literaria de Pedro Salinas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. 31 de mayo del 2020.
- López Palacio, Daniela. “Gerardo Molina y la Universidad Nacional de Colombia (1944-1948): una aproximación al panorama educativo colombiano durante los años cuarenta”. *Quirón – Revista de estudiantes de Historia*, vol. 1, núm. 2, 2015, págs. 71-88. Web. 31 de mayo del 2020.

- Olmos, Ana Cecilia. “Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana”. *Crítica cultural*, vol. 4, núm. 1, 2009, págs. 3-16. Web. 31 de mayo del 2020.
- Said, Edward. “Reflexiones sobre el exilio”. *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Traducido por Rosa Gallego Blanco, Madrid, Debate, 2013, págs. 103-113.
- Salinas, Pedro. “Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén – Lima, 14 de septiembre de 1947”. *Antología de textos literarios para el ciclo básico*. Editado por Ofelia Kovacci y Nélida Salvador, Buenos Aires, Huemul, 1966. Web. 16 de noviembre del 2020.
- . “El cantar del Mío Cid: poema de la honra”. *Revista de la Universidad Nacional*, núm. 4, 1945, págs. 9-24. Web. 31 de mayo del 2020.
- . *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1947.
- Vitale, Ida. “Madurez americana de un poeta español”. *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica*. Editado por Pablo Rocca y María de los Ángeles González, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- Weinberg, Liliana. “O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional”. *Remate de Males*, vol. 37, núm. 2, 2018, págs. 523-546. Web. 31 de mayo del 2020.

### **Sobre la autora**

Doctora en Literatura Española por la Universidad de São Paulo, Brasil, con la tesis *Retornos sobre la infinita luz azul: poesía, memoria e historia en Rafael Alberti* (2019), que ha sido galadornada con el Prêmio Tese Destaque USP – 9ª Edición en la categoría Gran área Letras, Lingüística y Artes. Ha impartido cursos de literatura en las carreras de Letras en la Universidad de Brasilia (2017) y la Universidad Federal de Juiz de Fora (2019-2020). Entre sus publicaciones, se encuentran artículos sobre la poesía de Rafael Alberti, escrita durante el exilio rioplatense en revistas de Brasil, Argentina, México y Polonia, además de estudios sobre la poesía de Federico García Lorca y las canciones de Chico Buarque de Holanda.





*Reseñas*





<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90604>

**Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès, editoras. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, 335 págs.**

Fruto de las investigaciones realizadas por el grupo Cuerpo y Textualidad durante los últimos diez años, y en particular de sus proyectos *Corpus Auctoris* y *La autoría en escena*, el presente volumen recoge en sus páginas —bajo la dirección de Aina Pérez y Meri Torras, dos investigadoras de la Universidad Autónoma de Barcelona cuyos trabajos y actividades académicas han contribuido en gran medida a la difusión de los estudios autoriales en nuestro medio académico hispanohablante— los aportes de diversas especialistas que, desde la perspectiva de género, han logrado no solo replantear con agudeza el debate de la autoría literaria, sino que han demostrado cómo este, al mantenerse al margen de los problemas de género, ha reproducido categorías de análisis reductoras y excluyentes. Tal es, pues, el propósito y el acierto de las editoras de este indispensable volumen: reanudar el diálogo —¿o, debería decir, entablar por primera vez el diálogo?— entre autoría y género.

La reflexión propuesta por las autoras-editoras parte de una primera constatación: las nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas propuestas en los últimos años para abordar la figura del autor y el problema de la autorialidad no solo han obviado las problemáticas que surgen al considerar el género como un elemento determinante en los procesos de fabricación, perpetuación y legitimación de la figura autorial, sino que, al hacerlo, “reproducen y ratifican las jerarquías que fundamentan el binarismo sexual situando a los sujetos de modo distinto en el campo de la producción cultural” (11). Es cierto que las nuevas perspectivas teóricas sobre la autoría han demostrado que el autor no remite únicamente a una persona en carne y hueso, como lo pensaba la crítica biográfica, ni a una instancia enunciativa, como lo creía el estructuralismo, sino que aparece como la suma de los usos y proyecciones que los actores de la vida literaria y mediática operan sobre el origen del texto. Sin embargo, estas consideraciones parecen olvidar que dichas proyecciones han sido siempre realizadas desde una perspectiva

masculina, esto es, a partir de una serie de representaciones valorizantes que presuponen y legitiman los privilegios de género.

Este aspecto fundamental de la antología es abordado desde el primer capítulo, titulado “¿Qué es una autora o qué *no* es un autor?”, en el que Aina Pérez demuestra con perspicacia y sutileza cómo las nociones decimonónicas con las que hemos descrito y valorizado la autoría en la modernidad —singularidad, autonomía, creación, inspiración, etc.— son constructos teóricos hipostasiados, descorporizados y deshistorizados del sujeto masculino. Prueba de ello son las representaciones normativas de la autoría que, al retomar los dualismos de creación/procreación, espíritu/carne, cultura/naturaleza, propios de la cultura occidental, reproducen jerarquías en las que lo femenino, entendido como “sujeción a la naturaleza y a la comunidad” (27), es asociado, por lo general, a cualificaciones excluyentes como la repetición, la reproducción o la heteronomía. Por tanto, sitúan sus producciones en el margen de un campo literario descrito siempre en términos de innovación, originalidad e individualidad. De ahí que no baste con reclamar para sí un lugar que le ha sido negado a las mujeres en el campo literario, como solía ocurrir con los estudios de género tradicionales, que denunciaban su invisibilización y exclusión, sino de deconstruir dichos entramados teóricos, poniendo en evidencia cómo “la noción de *autoría* y los atributos excluyentes que se le asocian” (46) “contribuye a (re)validar y a naturalizar ‘las construcciones históricas de lo masculino y lo femenino que sitúan a los individuos en posiciones asimétricas respecto al poder y a los significados’” (Trasforini, citada en Pérez 25).

En esa misma línea deconstructivista de las nociones decimonónicas de la autoría se sitúan las traducciones de los textos de Christine Planté, Susan Stanford Friedman y Peggy Kamuf incluidas en este volumen. En el primero, titulado “La excepción y lo ordinario”, Christine Planté retoma la dialéctica entre regla y excepción que ha regido los mecanismos de legitimación y exclusión de las prácticas artísticas desde la modernidad para demostrar cómo esta es utilizada, en el caso de la escritura femenina, de manera peyorativa y excluyente. En efecto, desde la visión romántica que atraviesa el siglo XIX y que continúa hoy gobernando las representaciones artísticas, la noción de excepción ha sido asociada de manera positiva a la singularidad, a la elevación por encima de lo común y ordinario, en pocas palabras, a la individuación y la grandeza. Sin embargo, como lo muestra Christine Planté

en su ensayo, aplicada a las mujeres que escriben, dicha noción es utilizada de manera negativa para señalar una desviación a las reglas impuestas a su sexo, por no decir a su “subespecie”, las cuales la circunscriben a una mera función reproductiva, apolítica y doméstica.

Por su parte, Susan Stanford Friedman, en su artículo titulado “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario”, se encarga de demostrar, mediante el análisis de un vasto corpus de autoras y autores, cómo la controvertida metáfora del parto, en gran parte subsidiaria de los roles atribuidos convencionalmente a la mujer, y por lo tanto de una forma de pensamiento “determinista, esencialista y retrógrada”, puede convertirse a su vez en una estrategia literaria astuta y rentable en la medida en que, al oponerse a la analogía fálica del pincel y la pluma como dominio masculino, subvierte los fundamentos de la ideología patriarcal, desafiando así “las oposiciones binarias entre palabra y carne, creatividad y procreación, mente y cuerpo” (175). Algo similar ocurre con la metáfora de la tejedora de historias, que Peggy Kamuf retoma en la figura de Penélope para señalar cómo la analogía entre telar e “historia bien hilvanada” —y continuamente deshilvanada— que atraviesa el poema épico subvierte, en el campo intemporal de la ficción, la división material del trabajo que excluye a la mujer del campo masculino de la acción y la palabra. Ahora bien, lo interesante del artículo de Kamuf es que la autora se vale de esta analogía para demostrar, mediante un análisis de *Una habitación propia* de Virginia Woolf, cómo en ese tejido de ficción, en ese hilvanar y deshilvanar la historia, se construyen y se deconstruyen no solo las diferencias de género, sino también el sujeto mismo.

Prolongando esta apuesta deconstructivista que anunciaba Aina Pérez en su ensayo introductorio, el artículo de Nattie Gulobv nos lleva a la teoría literaria angloamericana para demostrar cómo esta ha abordado el problema de la autorialidad femenina a lo largo de los últimos cuarenta años. Gulobv pasa de una aproximación teórica que llama “ingenua”, pues busca detrás del texto la experiencia de la autora biográfica, a una concepción teórica más sofisticada, que ve esta como un producto y efecto textual. Aunque tributarias de dos momentos coyunturales de la teoría feminista, dichas aproximaciones deben, según el análisis de la autora, ser superadas con miras a plantear una aproximación capaz de pensar la figura autorial femenina fuera de las concepciones lineales y masculinas de la historia, y situarla en otro tipo de

temporalidad que explique su multiplicidad, pluralidad y discontinuidad. En esta misma línea que pone a dialogar las apuestas posestructuralistas con la crítica feminista, Gabriela García Hubard, volviendo sobre la genealogía de la deconstrucción del sujeto y del autor, pone en evidencia, en su ensayo titulado “De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora”, cómo las teorías feministas se han visto atrapadas en las aporías que surgen ante la proclamación de la destitución del sujeto y de su correlato, “la muerte del autor”, pues, como se pregunta Judith Butler, “si no hay sujeto, ¿quién queda para emancipar?” (citada en García 267). Para salir de dicha aporía, en la que se debaten los discursos esencialistas y antiesencialistas de la crítica feminista, Hubard propone una tercera alternativa en la que la noción de “esencia plástica” (Catherine Malabou), entendida como “ser en situación”, serviría para “hablar de la mujer como autora sin recurrir a identidades fijas y universales” (283) sin negar, a su vez, la violencia, la exclusión y la marginalización de las que han sido víctima en el campo cultural.

Sugestiva y fecunda a nivel teórico, la antología también lo es en lo que concierne a los estudios de caso, los cuales vienen a confirmar, debatir y problematizar los planteamientos esbozados. Pero, más allá de las diferentes orientaciones metodológicas que los animan, sus respuestas parecen ponerse de acuerdo en un punto: la necesidad de volver, desde el discurso de género, a la problemática noción de autoría. Y es que dicho discurso no “puede seguir pensándose como un compartimiento aparte, menos aún como un apéndice o suplemento al análisis de una supuesta noción de *autor en general*”, pues “la perspectiva de género alumbra aspectos fundamentales [que permiten] multiplicar preguntas que de otro modo permanecen sin formular, en el punto ciego de perspectivas que se pretenden neutras” (10-11).

**Juan Zapata**

*Universidad de Lille, Lille, Francia*

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90605>

**Uriarte, Javier. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*. Nueva York, Routledge, 2019, 306 págs.**

Vemos a Richard Burton junto con un grupo de militares escrudiñando el mapa de Paraguay mientras les sirven café local, revelando la íntima relación entre milicia, cartografía y capital; también vemos a William Henry Hudson en un barco volviendo a una Inglaterra que nunca conoció mientras escribe una novela sobre las tierras que deja atrás, en una escena que conecta la literatura con la nostalgia y las nacionalidades; vemos a Francisco Moreno por primera vez frente al lago que llamará “Argentino”, en un solemne acto de bautismo que realiza en nombre de la patria, como si nadie antes que él se hubiese atrevido a nombrarlo; y, por último, a Euclides da Cunha escribiendo una carta a un amigo en la que afirma que luego de la campaña de Canudos ha perdido la esperanza en el proyecto republicano. Todos estos cuadros aparecen en medio de la lectura de *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*, una investigación que ofrece un contexto común para entender cómo la escritura de viajes decimonónica introdujo diferentes maneras de conceptualizar el tiempo y el espacio en periodos de guerra, además de dar cuenta de los conflictos políticos e ideológicos que subyacen en la construcción de las repúblicas latinoamericanas. Este trabajo, que en el 2012 obtuvo el Premio a las Letras del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, se origina en la tesis doctoral de Javier Uriarte, egresado de la New York University y actualmente profesor en el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Stony Brook University.

Este es un libro sobre la destrucción, “una destrucción que genera desiertos” (18), nos dice su autor en la introducción de *The Desertmakers*. El título toma este concepto del ensayo de Euclides da Cunha, “Fazedores de desertos” (1901) que también aparece en *Os sertões* (1902). Lo que hace Uriarte, sin embargo, es desarrollar esta provocadora imagen para pensar cómo los desiertos, los viajes, las ruinas y las guerras influyeron en los procesos de consolidación estatal. La manera de entender la acción del aparato estatal en este periodo se encuentra vinculada a la noción foucaultiana de biopoder y las tecnologías intrínsecamente racistas del Estado moderno; por este motivo, la guerra es un acontecimiento central que define los

objetivos de la escritura de estos viajeros. Uriarte analiza libros de viaje, diarios, prensa, novelas y ensayos para dilucidar la abigarrada relación entre conflicto bélico, desertificación y modernización. Para ello, se nutre de una extensa y minuciosa bibliografía que pone en diálogo la historiografía latinoamericana, los estudios literarios, la historia de las ideas, la filosofía deconstructivista, la teoría poscolonial y la teoría del espacio, para crear un aparato conceptual que le permite abordar de manera original la escritura sobre la guerra en América Latina.

En su investigación se analizan las obras de Richard Burton, W. H. Hudson, Francisco Moreno y Euclides da Cunha para pensar los modos de representar y hacer legible la guerra y el territorio en este periodo de consolidación de los Estados nacionales. Por este motivo, el desierto y la frontera son entendidos por Uriarte como espacios nebulosos a los cuales el Estado no llega, lugares que el Estado no puede entender y, por lo tanto, tampoco puede dominar. *The Desertmakers* muestra de manera innovadora cómo teorizar la noción de ruina, de escombros, de restos y de rastros en medio de estos conflictos y explora en profundidad la relación entre viajero, paisaje y mirada en el proceso de desertificación discursiva de los territorios en conflicto. Este enfoque le permite desarrollar las distintas “tecnologías de la mirada” que fueron utilizadas, tanto por los autores/viajeros como por los Estados. La guerra, en los textos analizados, es un tema elusivo; el conflicto en sí es pocas veces explicitado en los recuentos de sus narradores. Estos, más bien, se enfocan en sus causas, el paisaje que explica la motivación de la guerra, ese desierto ininteligible, y luego en las consecuencias de la intervención armada, que generan otro desierto: uno productivo, conocido, habitable. La guerra a veces toma el nombre de “pacificación”, “asentamiento”, “poblamiento”, “conquista”, “problema de frontera”, pero siempre se refiere al exterminio de los habitantes y los modos de vida de esos territorios en disputa. En otras palabras, el desierto es pensado como una categoría analítica y no como descripción del paisaje. Esta imagen árida, improductiva, desolada, vacía, es para Uriarte un proceso y un producto cuyo origen es la guerra y la conquista territorial ejercida por el aparato institucional de un Estado burocrático y militarizado. Asimismo, el desierto es también la condición de posibilidad de esa expansión y legitimación del aparato estatal, el cual impone su autoridad política al lugar de la “barbarie”. A través de la guerra, se refuerzan los canales de dependencia económica del campo a

la ciudad, lo que a su vez explica la necesidad de que estos viajeros dieran cuenta de lo que sucedía en estas “tierras ignotas”, desde una perspectiva eminentemente urbana.

Otro de los aspectos que aborda el libro desde un punto de vista muy sugerente es la cuestión de la nación y las nacionalidades. El trabajar con dos viajeros ingleses y dos viajeros latinoamericanos le permite a Uriarte analizar la manera de transitar y entender el territorio desde posiciones muy distintas, de modo que genera una riqueza de perspectivas con la variedad de fuentes trabajadas. El sesgo eurocentrista, el imperialismo informal ejercido por las potencias europeas en el subcontinente y las formas de neocolonización desarrolladas por el nacionalismo criollo de corte racista son problemas centrales que *The Desertmakers* confronta de manera lúcida y pertinente. Hay ciertos tropos que hilvanan los motivos que tienen en común estos textos aparentemente tan dispares entre sí. A pesar de sus diferentes orígenes, los cuatro viajeros estudiados son extraños a los territorios sobre los que escriben. Por lo tanto, la manera en la que hacen uso de la idea de *patria* y de *hogar* le permite a Uriarte analizar sus posturas en relación con estos otros espacios y sujetos desde un punto de vista político y afectivo.

El libro se centra en la escritura sobre las guerras que se desarrollan entre 1864 y 1902. Comenzando en orden cronológico, el primer capítulo, “War in Terra Incognita. Richard Burton’s *Letters from the Battle-Fields of Paraguay*”, aborda la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), una “guerra total” que involucra directamente a los cuatro países estudiados: Argentina, Brasil y Uruguay aliados contra Paraguay. En este capítulo se estudia *Letters from the Battle-Fields of Paraguay* (1870), así como otros textos del mismo autor, el cosmopolita viajero inglés Sir Richard Burton, quien como diplomático representa al quinto país fuertemente involucrado en la guerra, debido a los intereses económicos de Inglaterra sobre la región. Uriarte analiza cómo Burton presenta el proceso de desertificación de Paraguay, tanto antes del conflicto como durante, y cómo este crea una manera de entender la ruina como aspecto inherente al paisaje latinoamericano en su totalidad. La constante elusión a la descripción o recuento de las batallas, a pesar de que figuren en el título del libro, le permite a Uriarte ahondar en las formas de desvío o de errancia en la escritura y los periplos vitales de Burton, que adquieren significados ambivalentes de adhesión o desobediencia con respecto al proyecto modernizador. En este sentido, Uriarte presta especial

atención a los cambios en la relación de identificación del viajero con la política exterior inglesa y su proyecto imperialista.

En el segundo capítulo, “In Praise of Deviation. W. H. Hudson’s *The Purple Land*”, se analiza la novela *La tierra purpúrea* (1885), escrita por el angloargentino W. H. Hudson. El adjetivo del título de esta novela se debe al derramamiento de sangre producto de la guerra civil en la República Oriental del Uruguay. El análisis de Uriarte se enfoca en las dinámicas del poder estatal e imperial y en los modos de representación del territorio y sus habitantes. Para eso, propone diferentes formas de entender la (im)posibilidad de la mirada y la relación entre mirada y posesión. En la escritura de Hudson, Uriarte percibe lo que él llama una retórica del desvanecimiento (*rhetoric of vanishing*), íntimamente relacionada con la nostalgia, las ruinas y lo espectral. A su vez, analiza la importancia de la “desviación” en relación con el viaje, la guerra y la desidentificación con el proyecto moderno. Asimismo, debe destacarse el sugerente análisis de la transformación radical que el paisaje y la experiencia nomádica ejercen sobre el personaje, al cambiar radicalmente su perspectiva ideológica con respecto a las consecuencias destructivas del progreso y la modernización, producto de la influencia de las potencias europeas, experiencia que lo lleva a adoptar una posición bucólica y primitivista con respecto a la relación entre naturaleza y violencia.

El tercer capítulo, “Making Museums, Making Deserts. Francisco Moreno in Patagonia”, toma como objeto de estudio tres textos diversos del explorador argentino Francisco Pascasio Moreno, conocido como perito Moreno, en los que describe sus múltiples viajes a la Patagonia: *Viaje a la Patagonia austral* (1879), *Reminiscencias* (1942) y *Apuntes preliminares sobre una excursión al Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz* (1897). Para Uriarte, estos relatos de viaje se transforman en evidencia del proceso de “desertificación” de la Patagonia, antes y después de la Conquista del Desierto (1878-1885).

Una de las cuestiones que Uriarte analiza en detalle en este capítulo es la ambivalente relación de Moreno con las poblaciones indígenas con las que interactúa y a las que estudia. El racismo positivista del “viajero/coleccionista” se expresa de diversas maneras en su discurso, desde el colonialismo que atraviesa sus observaciones y comentarios sobre los Tehuelches, quienes le permiten o niegan el acceso al territorio patagónico, hasta la negación de la contemporaneidad y posicionamiento de los pueblos indígenas en una temporalidad otra a la del viajero, entendida como una de las formas de



violencia simbólica en la escritura de Moreno. Una de las contradicciones que advierte el investigador es que, aunque Moreno se expresa en contra de los “excesos” de la Campaña, es decir, del genocidio indígena, a su vez legitima con sus silencios y complicidades la acción estatal. Para Uriarte, el que Moreno insista en la “preservación” de la cultura tehuelche da a entender que los considera un hecho del pasado, por fuera del proyecto de creación del aparato estatal y del relato nacional. Por esta visión excluyente es que la figura del museo se vuelve un concepto clave en la lectura de Uriarte, que le permite analizar la acción simultánea de arqueólogo y antropólogo de Moreno y su retórica del desvanecimiento.

A su vez, Uriarte entiende que “patria” y “hogar” en Moreno se transforman en sinónimos, y su búsqueda del reconocimiento territorial se transforma en una campaña por la “argentinización” del territorio, sus accidentes geográficos y, a veces, de sus habitantes. En este punto, Uriarte realiza lúcidas observaciones sobre las implicaciones ideológicas que esta mirada colonialista significa en un funcionario estatal, cuya escritura es leída como una práctica transformadora del espacio que busca sembrar en el territorio las marcas del Estado. Las dos retóricas que emplea Moreno, según Uriarte, serían la retórica de la futuridad —que tiene que ver con la mirada de la naturaleza como potencialidad, como recurso, y también la obsesión con la inminencia del “progreso”— y la retórica de la sustitución, que evita toda mención de la guerra, la violencia y la masacre.

El cuarto capítulo, “The Limits of Visibility and Knowledge. Euclides da Cunha’s *Os sertões*” examina la Campaña de Canudos (1896-1897), a la que refiere el canónico texto del ingeniero militar brasileño Euclides da Cunha, y considera, además, su diario de viaje escrito desde el frente de batalla. La escritura de este viajero se centra en la batalla desigual entre el ejército brasileño de la recién formada República y el predicador Antônio Conselheiro y su comunidad de creyentes, quienes son completamente masacrados. En esta ocasión Uriarte estudia dos aspectos que considera fundamentales en la escritura de Euclides: la noción de invisibilidad y la presencia de la productiva figura de la ruina. En los textos de Euclides, Uriarte percibe una retórica del desconcierto (*rethoric of bewilderment*), que se asocia a esta incapacidad de la mirada de hacer legible el territorio, la naturaleza del *sertão* y sus propios pobladores. El desconcierto se presenta especialmente al intentar representar el conflicto bélico entre soldados y

*sertanejos*, estos últimos retratados en una relación de mimetización con el paisaje. Este capítulo traza algunos paralelismos entre la perspectiva de Moreno y la de Euclides con respecto a los habitantes del “desierto” al que se enfrentan, ya que ambos los posicionan en un lugar de “atraso” en la línea evolutiva. Para este viajero en el interior de su país, las ruinas fueron producto de la guerra, pero también ya eran parte intrínseca del paisaje del *sertão*. Al igual que lo que sucede con los tres viajeros analizados anteriormente, Euclides da Cunha en un principio comparte la perspectiva ideológica y política del Estado, pero el conflicto bélico transforma esa mirada. Por otra parte, Uriarte también explica la retórica del desconcierto en relación con la extrañeza y el misterio presentes en los modos de producción de la guerra, ya que los “enemigos”, es decir, los habitantes del *sertão*, como su naturaleza y el mismo combate, van adquiriendo un aura de espectralidad por la incapacidad de ver y comprender del Estado y sus representantes, en este caso soldados y periodistas.

A modo de conclusión, *The Desertmakers* no solo explora con riqueza y hondura estos materiales complejos, elaborando de manera articulada y lúcida una serie de artefactos teóricos desde los cuales mirar estos relatos de viajes y de guerras, sino que además provee nuevas rutas, otros posibles caminos y lecturas que ofrece con generosidad al lector(a) (muchas veces en las notas, como pistas a otras bibliografías posibles). Estas bibliografías despliegan una riqueza teórica que sin duda resulta una de las contribuciones más significativas del libro de Uriarte.

*The Desertmakers* es una lectura obligatoria para todos aquellos interesados en el siglo XIX, en especial en América Latina, pero no exclusivamente, ya que provee una metodología para el análisis de materiales heterogéneos, y crea una unidad teórica que puede ser utilizada para muchos otros autores o espacios que articulen las problemáticas de la guerra, el viaje y la modernización. Escrito en una prosa fluida a la vez que elegante, el libro puede ser útil en cursos universitarios, tanto a nivel de grado como de posgrado. Aunque la profundidad de su aporte teórico se aprecia mejor en la lectura completa de la investigación, los capítulos leídos de manera independiente pueden funcionar muy bien como parte de cursos de literatura e historia latinoamericana que traten sobre este periodo.

**Yamile Ferreira**

*Washington University in St. Louis, Misuri, Estados Unidos*

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90606>

**Núñez, Ángel, director. *Obras Completas de José Hernández*, 14 vols. Buenos Aires, Docencia, 2005-2019.**

El año pasado finalizó este proyecto de investigación que había comenzado en el 2005. Las *Obras Completas de José Hernández* reúnen todos los textos producidos por un hombre polifacético que, con una cosmovisión humanista y multicultural, vivió comprometido con su tiempo y sus contemporáneos, especialmente los más humildes y olvidados. Con esta publicación, se proporciona un material de estudio imprescindible para quienes estén interesados en profundizar el conocimiento no solo sobre este autor, sino sobre parte de la historia argentina del siglo XIX.

La edición consta de catorce volúmenes. Su director, Ángel Núñez, es un reconocido hernandista, crítico literario, profesor universitario y también poeta. Ordenó la tarea con delicada supervisión de los hallazgos obtenidos por el variado equipo que formó con investigadores de cuatro universidades: la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Misiones y la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). A esto se suma el aporte significativo de sus prólogos, que acompañan a cada uno de los tomos en los que organizó la publicación, ya que constituyen estudios interesantes, claros y específicos.

La reunión de las *Obras Completas de José Hernández* comenzó en el 2005 con la edición facsimilar de la *Instrucción del Estanciero* de 1881 y terminó en el 2019 con el volumen que recoge los últimos artículos publicados en *El Río de la Plata* desde el 4 de enero hasta el 22 de abril de 1870. El proceso fue extenso, fundamentalmente por la falta de recursos, pero el resultado muestra la generosidad y el profesionalismo con los que se realizó el trabajo.

En la presentación del primer tomo publicado, la *Instrucción del Estanciero*, Ángel Núñez, editor de los textos, y Eugenio Gómez de Mier, editor de la publicación, anuncian que es el comienzo de la edición de toda la obra de Hernández prevista para celebrar como argentinos el bicentenario de la Convivencia Independiente (1810/1816-2010/2016). También explican que el objetivo principal de la edición de las *Obras Completas de José Hernández* es dar a conocer la obra de un autor que, con coherencia y cohesión, exployó su pensamiento en el variado discurso de su palabra: el discurso poético,

que es sin dudas el más conocido, y otros discursos poco conocidos o tal vez olvidados como el político, el ensayístico y el periodístico. El último tomo, publicado con la última parte de los artículos periodísticos aparecidos en *El Río de la Plata*, también está precedido por las palabras de agradecimiento de Eugenio Gómez de Mier con su “Reconocimiento” y un imprescindible estudio final del director de la colección titulado “Quién fue José Hernández”. Aquí una vez más Ángel Núñez lo presenta en su eje histórico, su militancia política, su cualidad de pensador, su cosmovisión humanista y su potente voz presente en todos los registros en los que incursionó con elegancia estética y sustento ético.

Como dijimos, la colección está estructurada en seis tomos. El primer tomo contiene toda la obra periodística, reunida en seis volúmenes. Van precedidos de un pormenorizado estudio, “José Hernández Periodista”. Comienza con “Prolegómenos” en los que Ángel Núñez da detalles de cómo y con quiénes se gestó el proyecto de la publicación de la totalidad de la obra de José Hernández. Sigue con las etapas de su labor periodística y luego analiza cada una de ellas. Concluye con un apéndice referido a los pseudónimos utilizados por Hernández.

El volumen I recoge los artículos publicados en tres diarios. 1) *La Reforma Pacífica* de Buenos Aires, durante 1860-61. Este periódico, muy combatido por el Gobierno, había salido por primera vez en 1856. Su editor-proprietario era Juan José Soto y su redactor-director hasta 1959 era Nicolás Antonio Calvo. Cuando, en 1860, Calvo inicia una segunda etapa en la dirección del periódico, aparece la colaboración de José Hernández que era afín a sus ideas. 2) *El Nacional Argentino* de Paraná, en 1860, año en el que a la vez fue su director. Comienza con un artículo que titula “La nueva época”, que imagina promisorio para la organización pacífica del país y culmina su participación polemizando con *El Correo Argentino*, periódico de Paraná. 3) *El Litoral* de Paraná dirigido por Evaristo Carriego. Sus artículos en este periódico son de 1862 y resultan un nexo interesante para seguir el pensamiento de Hernández en *El Argentino*, también de Paraná. Este primer volumen se completa con la publicación del *Periodismo Gauchipolítico*, anunciado en la portada, con una interesante “Advertencia” del director. Los poemas gauchipolíticos son dos cielitos y una carta escrita en sus famosas sextinas. Los cielitos, “Un cielito ateruterao” y “El cielito de la luz”, fueron publicados bajo el pseudónimo de Juan Barriales en *El Nacional* de Paraná en 1959,

aparecidos tal vez antes en *El Uruguay* de Concepción del Uruguay. La “Carta que el gaucho Martín Fierro dirige a su amigo D. Juan Manuel Blanes con motivo de su cuadro *Los Treinta y Tres*” está publicada en *La Nación* de Montevideo, el 20 de agosto de 1878. Se trata de un poema constituido por treinta y tres sextinas hernandianas, aparecido seis años después de *El gaucho Martín Fierro*, y firmadas bajo el pseudónimo precisamente de Martín Fierro. Ángel Núñez afirma que incorporó este poema al volumen para reunir completo el corpus gauchipolítico de José Hernández, aunque aparece diecinueve años después de la publicación de los cielitos. En esta sección se incluye también un apéndice con la “Respuesta de Blanes a la Carta de Martín Fierro con motivo del cuadro *Los Treinta y Tres*”, fechada el 24 de agosto de 1878.

El volumen II, recoge los artículos publicados en *El Argentino* de Paraná, en 1863-1864. Este es el primer periódico fundado por José Hernández. Aparecía los martes, jueves y sábados. Contiene artículos de su autoría desde febrero hasta mayo de 1863. El volumen III presenta los artículos de *El Eco de Corrientes*, entre 1867 y 1868, y de *La Capital* de Rosario, entre 1868 y 1869. Es muy buena la presentación que Ángel Núñez hace de José Hernández para comprender su capacidad como periodista y estratega siempre opositor a la lucha armada pero siempre enérgico con la palabra. Concluye aquí su periodismo de combate.

Finalmente, en los volúmenes IV, V y VI aparecen los artículos de *El Río de la Plata* de Buenos Aires durante 1869 y 1870. Hernández funda este diario, con el que comienza su periodismo de ideas y su contribución político-docente para la conformación final del país, a los 35 años. En la presentación del volumen IV, Ángel Núñez califica a José Hernández como ensayista, estadista, polemista, activista, periodista y estilista. A continuación, desarrolla cada uno de esos títulos y destaca la cosmovisión antropológica del autor. El volumen V continúa con la publicación de los artículos de 1869 y no tiene estudio preliminar.

El segundo tomo corresponde a la *Vida del Chacho*, publicada en Paraná en 1863. Tiene otro estudio imprescindible de Ángel Núñez sobre cuáles son los valores de la vida del general Peñaloza que José Hernández observa y destaca. Es la primera obra orgánica del autor. Reúne una serie de artículos y los publica separados del periódico con el título aclaratorio de

*Rasgos Biográficos del General D. Ángel V. Peñaloza*, colección de artículos publicados en *El Argentino*.

El tercer tomo titulado *Vida de Mitre* está dividido en dos partes. La primera contiene siete cartas y la segunda contiene veintidós artículos, todo publicado en *La Patria* de Montevideo en 1874. Con este material José Hernández analiza los rasgos biográficos de la política de Bartolomé Mitre y marca su disidencia. Este tomo lleva un prólogo en el que, además de estudiar cada una de las dos partes, los editores justifican el título general del libro así como también el título de cada una de las cartas llamadas “Patagónicas”. Incluyen tres anexos (la edición facsimilar de la carta de Mitre a Vicuña Mackenna, la respuesta de Vicuña Mackenna a Mitre y la edición facsimilar de una parte del ensayo de Juan Bautista Alberdi sobre Bartolomé Mitre) oportunos para comprender más profundamente el objetivo de José Hernández al publicar sus cartas.

El cuarto tomo reúne la obra poética en dos volúmenes. El volumen I tiene *El gaucho Martín Fierro*, ediciones facsimilares de la primera edición de 1872 y de la novena edición de 1875 que está publicada en Rosario. *La vuelta de Martín Fierro* está en edición facsimilar de la primera de 1879 y la digitalización de los manuscritos de la *Ida*. El volumen II recoge los manuscritos de la *Vuelta*, la poesía gauchipolítica y el peritexto de *El gaucho Martín Fierro*. Este cuarto tomo tiene una aclaración que los editores hacen en el prólogo, ya que no pretenden presentar una edición especial de *Martín Fierro*, sino incluir en esta colección la obra por la que más se conoce a José Hernández. De todos modos, reunieron un material rico para poder cotejar y sacar las conclusiones pertinentes como algunas ediciones poco conocidas publicadas en vida de Hernández, por ejemplo la undécima, que incluye “Otras composiciones del Sr. Hernández” (los poemas de estilo romántico “El viejo y la niña”, “Los dos besos”, “El carpintero” y “Cantares”). También están las ilustraciones de Carlos Clérice, algunas de las cuales Hernández fue agregando con los años.

El quinto tomo abarca la obra parlamentaria en tres volúmenes. El volumen I se inicia con el prólogo que Ángel Núñez le dedica a “La Obra Oratoria de José Hernández” y destaca otro de los discursos que también dominó este autor siempre inmerso en sus convicciones éticas y estéticas. Contiene la actuación como diputado, desde su incorporación el 30 de abril de 1879 hasta la sesión del 21 de abril de 1881. El volumen II se inicia con la

sesión del 2 de mayo de 1881 donde consta su incorporación a la Cámara de Senadores y concluye con la sesión del 19 de junio de 1883. El volumen III continúa con su actuación como senador desde el 12 de julio de 1883 hasta el 17 de agosto de 1886. A continuación, está la sesión del homenaje póstumo que la Cámara de Senadores le hizo el 26 de octubre de 1886. Finalmente, el sexto tomo es la edición facsimilar de la *Instrucción del estanciero*, de 1881. Este último tomo, como ya dijimos, fue el volumen con el que comenzaron en el 2005 la publicación de las obras de Hernández.

El horizonte de expectativas que ofrece la publicación de las *Obras Completas de José Hernández* es múltiple porque, justamente, la potente voz del autor responde a varios registros. Reunir las poesías, los artículos periodísticos, la *Instrucción del Estanciero*, las biografías y los discursos políticos, áreas en las que desarrolló su pensamiento, habilita la lectura integral de la producción de Hernández y consecuentemente la posibilidad de recepción de un variado número de personas de acuerdo con sus intereses, ya sean literarios, periodísticos, antropológicos o políticos, entre otros.

La edición de las *Obras Completas de José Hernández* nos permite tener una visión más amplia de lo vivido por la República Argentina en el momento de su organización nacional y recorrer el velo de un José Hernández desconocido. A través de los textos recopilados y los conceptos claros de la presentación que de ellos hace Ángel Núñez en los estudios preliminares se comprende que José Hernández fue un estratega, un importante pensador, que tenía una visión federal e inclusiva del país y una gran preocupación por transmitir su objetivo político: superar la etapa de la lucha armada y de facciones, para encontrar un lugar de armonía con la ley en el que estén incluidos también los más humildes y, sobre todo, que las disidencias se resuelvan por medio de las discusiones pertinentes y ya no en batallas. Todo esto imbuido de su condición de hombre ético con sensibilidad estética.

Creo que la intención de los editores, preocupados por la constitución de una sociedad más armoniosa, fue tener reunida toda la obra de José Hernández, a veces dispersa u olvidada, para colaborar con esta necesidad todavía irresuelta. El siglo XIX en el Río de la Plata no estaba íntegro sin ellas. Se publicó tempranamente la obra de Echeverría, recopilada por su amigo Juan María Gutiérrez. También las fundamentales *Obras Completas* de Sarmiento y las de Alberdi, completadas por sus discípulos con sus numerosos escritos póstumos. Pero faltaban las *Obras Completas de José*

*Hernández*. Inclusive en algunos aspectos, dada la valoración que el poeta tenía del trabajador argentino y del hombre americano en general, sus obras son superadoras porque no existe en textos de esa época la idea de defender al hombre de trabajo. Pero tal vez lo más contundente de esta publicación es que facilita el acceso a la totalidad de los textos hernandianos que, entonces, se activan e invitan a hacer una renovada lectura y a continuar el pertinente proceso dialéctico de producción y recepción.

**Alicia Lidia Sisca**

*Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina*



<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90608>

**Ramírez Gröbli, María del Pilar. *Paisajes sonoros del retorno. Palma de aceite, despojo y culturas de paz en el posconflicto colombiano*. Madrid, Iberoamericana, 2020, 424 págs.**

¿Cómo acercarse de forma comprensiva a las luchas adelantadas por diferentes comunidades campesinas en Colombia respecto a la tierra, la vida y la memoria en el marco impuesto por el monocultivo como eje de desarrollo territorial? María Del Pilar Ramírez Gröbli ensaya una respuesta en este libro, el cual parte de un análisis minucioso sobre el problema de la tierra en Colombia, la industria del cultivo de palma de aceite, el desplazamiento forzado y el retorno de la población. Con esto se aproxima a las luchas campesinas, gestionadas por las comunidades de los litorales del Atlántico y del Pacífico colombiano, a través de expresiones culturales como el canto y la literatura oral. La autora nos propone un análisis de líricas campesinas recopiladas en las comunidades de Las Pavas y El Garzal (Caribe) y en las comunidades afrodescendientes de Jiguamiandó y Curvaradó en las zonas humanitarias del Pacífico; estas líricas cuentan con una característica en común: exponen realidades asociadas al control de la tierra, el desplazamiento forzado y el retorno de la población, en medio de las dinámicas económicas y territoriales impuestas por la industria de la palma de aceite en estos territorios.

Discursos asociados a la necesidad de desarrollar el campo, industrializarlo y convertir al campesino en productor a gran escala han permitido la implementación de políticas y proyectos asociados al monocultivo en Colombia durante las dos últimas décadas. Hoy el país ostenta el cuarto lugar, entre el total de los países productores de palma de aceite en el mundo, y el primer lugar en el plano continental. Además del impacto que este tipo de cultivos tiene en términos de suelo, diversidad de la producción agropecuaria, soberanía alimentaria y distribución de la tierra, en el sur global son asociados al desplazamiento forzado, masacres, asesinatos, despojos y todo un repertorio de violencia desplegado por grupos al margen de la ley, que buscan hacerse con la tenencia y administración de grandes extensiones de tierras útiles para la industria del monocultivo. En Colombia, el monocultivo tiende a perpetuar los conflictos en torno a la tenencia de la tierra y las luchas por controlarla.

En este contexto, la autora enmarca la historia reciente de las comunidades estudiadas que, víctimas del desplazamiento forzado, deciden retornar, en medio de circunstancias adversas, para apostarle a la permanencia en sus territorios y a la defensa de la vida campesina. Aunque el acercamiento que realiza Ramírez Gröbli al problema del desplazamiento forzado —entendido como un dispositivo de control, administración y poder sobre los territorios y las poblaciones que es ejercido mediante acciones violentas, despojos e implementación de grandes proyectos de desarrollo— no es nuevo, la perspectiva de trabajar el retorno de población a partir de los mecanismos comunitarios de reconstrucción y cohesión social resulta reveladora. Así mismo, la intención de la autora es reconocer y dar lugar protagónico a los habitantes del campo y sus diversas expresiones; para esto, acude a la literatura oral como expresión de sentido, la cual expone historias de poblaciones subalternas y establece equilibrios de poder y gobernanza mediante la construcción de significados en torno a la tierra, el campesinado y el territorio, al asumir desde esta vocería acciones reivindicativas y de transformación.

Para Ramírez Gröbli, la música dota de nuevos significados al lugar, por tanto, tiene la capacidad de recrear afectos, sensaciones, recuerdos y añoranzas de mejores futuros, los cuales están en estrecha relación con acciones de reivindicación del territorio y la vida campesina. La música adquiere en este proceso una dimensión política. Dos hipótesis centrales del libro se ponen en juego. La primera tiene que ver con que las “prácticas sonoras y las manifestaciones orales nacidas de y desde localidades rurales construyen epistemologías alternativas” (24) y, la segunda, que las líricas de las canciones entonadas por campesinos y campesinas pueden entenderse a manera de corpus testimonial. A partir de estas líneas de análisis, la autora se pregunta por la relación entre la reafirmación del sujeto comunitario y las prácticas sonoras. Teóricamente, acude a una diversidad de autores que, desde el campo de la literatura, la música, la comunicación y los estudios culturales, aportan elementos de interés para los argumentos expuestos en el trabajo. A partir de conceptos como *in-between spaces* de Homi Bhabha, sujeto comunitario de Rafael Bautista o literatura oral de Adrián Freja de La Hoz, la autora elabora un análisis que integra el contexto, la interpretación y la recepción.

Metodológicamente, se trabaja a partir de un corpus conformado por treinta y siete cantos compuestos e interpretados por personas pertenecientes a las comunidades o recopilados en archivo. La autora explica que el interés

por la oralidad corresponde a la forma en que la identidad de estas comunidades se constituye fuertemente a través de prácticas sonoras consolidadas a través de los años, mantenidas y renovadas por las distintas generaciones, las cuales no solo interpretan sus músicas, sino que innovan incorporando ritmos como el rap. El material recogido acompaña al libro en presentación de CD y resulta valioso por su calidad de inédito, pero también, porque sus argumentos, estructura y estética narran la fortaleza de estas comunidades, los procesos de reconstrucción, los reclamos y escenarios organizativos, lo cual entrega pistas valiosas para un posible tránsito hacia el posconflicto.

En términos de lo que cantan los cantos, la autora encuentra que la mayoría de las líricas narran hechos asociados al desplazamiento forzado y el retorno; en sus palabras: “el antes, el durante y el después del conflicto” (332). Entre los temas más recurrentes se encuentran aquellos asociados con labores del campo como la agricultura y la pesca, el acceso a la tierra, el agua y otros recursos naturales. Resaltan historias sobre la organización campesina como eje de la vida comunitaria, significados de hogar, percepciones sobre las interacciones de los actores, experiencias sobre lo divino y lo supranatural. En general, las líricas pueden ser agrupadas en tres grandes temáticas: 1) contienda, 2) objetos y sujetos de contienda y 3) agente colectivo y religión. Este último elemento es de especial importancia para las comunidades con las que se realizó este trabajo, pues buena parte de su producción lírica y musical está en relación con la dimensión espiritual. Respecto de los ritmos musicales, la autora encuentra dos predominantes: el vallenato para los adultos y el rap para la población joven.

Resulta de interés el tratamiento de autores que se le da a los compositores, que a la vez son testigos de los hechos ocurridos. Así, la lírica adquiere estatus de testimonio que cuenta los acontecimientos resignificándolos. Se cantan los hechos, los lugares, las personas, las preocupaciones, las luchas. Se asume el duelo y se domesticar los dolores, se les hacen más llevaderos a la vez que se despierta una conciencia frente a las exclusiones históricas que reclaman cambios estructurales. Las realidades se exponen, se explican y se proyectan como diferentes a partir del canto; por esto, no es solo expresión, es transformación y acción política. La autora ubica dos tendencias en estas narrativas: una que responde a un relato temporalmente estructurado, que da cuenta de un razonamiento propio, y otra en la que diferentes ideas se coordinan entre sí, sin que exista una cronología plenamente establecida.

Las implicaciones de esta organización temporal de la narrativa respecto al autor/testigo y su lírica/testimonio son un asunto que vale la pena estudiar con mayor profundidad. Ahora bien, lejos de la lógica moderna, la autoría aquí no es una figura individual, sino una conectada con lo colectivo que representa a un “nosotros” en lugar de un “yo”, esto corresponde con lo que en el texto se denomina sujeto comunitario.

¿A quién se le canta? Esta es una de las preguntas que la autora se hace. Al revisar el corpus lírico, ella encuentra que se le canta al poder ejecutivo representado en el “señor presidente”, algunas veces nombrado con nombre propio: “doctor Samper” o “doctor Uribe”. En otras ocasiones se hace referencia a “los empresarios”, “el campesino”, “el labriego”, “el pueblo”, “el niño”, “los animales”, “las organizaciones”, “el proceso”, “los actores armados”, “Chocó”, “hermanos míos”, “la gente que no valora al campesino” y “Dios”. De esto es interesante que los cantos no solo cuentan con un destinatario, sino que, dependiendo de este, desarrollan ciertas temáticas. Es el caso de los cantos dirigidos a las comunidades, en los cuales se exponen diferentes mecanismos para afrontar los conflictos por la tierra o la expresión que resulta común en estas líricas: “les voy a contar” donde automáticamente se involucra al oyente en el microrrelato. Otra de las estrategias narrativas en estos cantos es la asignación de responsabilidades: “Por culpa de las palmeras he quedado a la deriva” o “por culpa de las palmeras tengo un dolor en el alma” son fragmentos de una canción que se entona en la comunidad de Las Pavas.

Varios de los cantos compuestos y entonados por las comunidades del Pacífico y del Caribe colombiano estudiadas dan cuenta de los cambios y efectos producidos por el cultivo de palma aceitera en términos ambientales, sociales y de su incidencia en el conflicto armado. El monocultivo es representado desde una lógica de contrarios, en la cual la palma trae la ausencia de lo propio y la condena a muerte de la tierra y la cultura agrícola; mientras que la vida campesina aparece como antítesis de la violencia y es representada en sintonía con los ciclos naturales y como parte de una articulación mayor denominada territorio. En este marco, desplazamiento forzado y despojo subyacen como líneas narrativas fundamentales que expresan la profunda ruptura con la vida, los lugares y sus significados para quienes han padecido esta experiencia. El retorno, por su parte, se expresa no solo como un volver, sino como un retorno a lo vital, a lo mítico-original: “[l]a voz lírica reconstruye la ontología campesina, atribuyéndole su destino

a la mano divina, que configura las circunstancias de la vida del hombre, ya sea marcado por la fuerza suprema de Dios o como construcción entre hombre-naturaleza y deidad” (354).

El retorno significa entonces un continuo del desplazamiento forzado que surge precisamente por una ruptura inesperada, violenta, no deseada, pero, especialmente, por una despedida inacabada que cifra en sí misma la posibilidad de volver: una despedida sin despedida. Aquí está uno de los elementos más llamativos del análisis de la autora: entender el retorno como una narrativa que no se ubica necesariamente en un tiempo lineal, donde volver aparentemente finaliza la trayectoria del desplazamiento forzado, sino como un proyecto actual, a futuro, un horizonte de sentido que es, a la vez, punto de llegada y punto de partida. Ahora bien, el retorno en las líricas no solo marca unos tiempos en estas, sino además reivindica el mundo campesino y al campesinado desde sus luchas y formas organizativas.

El libro se constituye en un testimonio musical de la forma en que las comunidades afectadas por violencias profundas y estructurales reconstruyen sus mundos y se empoderan políticamente para reclamar el derecho de vivir dignamente en el territorio. La música surge para aliviar el dolor, rehacer la memoria, comunicar historias y consolidar procesos de retorno. La mirada cifrada en la reconstrucción social y en la lucha por mantener formas de vida campesina presenta una arista distinta del conflicto armado, la cual permite ubicar a las comunidades como participantes activos de procesos orientados a la convivencia pacífica, a la relación equilibrada con el medio ambiente y a un desarrollo territorial propio. Es una mirada que presenta y documenta las tensiones propiciadas por lógicas económicas globales y su implementación violenta en las localidades: la forma en que los cultivos de palma de aceite vienen extendiéndose en los territorios a la fuerza y mediante una serie de promesas de bienestar económico incumplidas. Para las personas interesadas en el tema del retorno de población, el texto de Ramírez Gröbli nos proporciona una cara novedosa de este proceso al leerlo desde una perspectiva cultural y literaria que deja planteadas, ojalá a propósito, una serie de líneas de análisis para continuar investigando y aportando a la vida y a las luchas campesinas.

**María Angélica Garzón Martínez**

*Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, Colombia*

**Guibovich Pérez, Pedro. *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750*. Madrid, Iberoamericana, 2019, 255 págs.**

Esta obra de Pedro Pérez Guibovich recoge su exhaustiva investigación sobre los impresos coloniales peruanos y sus propuestas para comprenderlos desde un campo que está a la orden del día en varios lugares del mundo: la historia del libro. Si bien en Colombia hay estudios dispersos sobre los orígenes de la imprenta, sobre algunas bibliotecas, sobre el papel usado para elaborar los ejemplares; acerca de los editores, faltan reflexiones y proyectos académicos que enlacen historia, estudios literarios y culturales, economía, arte y bibliografía, para explicar los procesos de producción y circulación de los impresos en la Nueva Granada, en relación con las prácticas culturales y políticas ligadas al coloniaje.

Las indagaciones de Pérez Guibovich abarcan casi dos siglos, desde 1584, fecha en la que llegó a Lima la primera imprenta, hasta 1750, cuando la producción tipográfica estaba consolidada. Los resultados están redactados de una manera fascinante: el autor recurre a numerosos ejemplos o casos para explicar el impacto de la imprenta en la sociedad limeña y los pormenores de algunas obras salidas de esas prensas. Por ambas razones es un modelo para futuros proyectos sobre esta materia.

Pérez Guibovich reconoce su deuda con Manuel Felipe Paz Soldán, José Toribio Medina, Rubén Vargas Ugarte, Carlos Romero quienes elaboraron minuciosos repertorios bibliográficos. Sin ellos, sin los aportes de Carlos Prince, Guillermo Lohman y Graciela Araújo sobre los impresos peruanos y sin la abundante bibliografía española sobre la historia del libro, *Imprimir en Lima* hubiera sido imposible. El autor amplió sus lecturas y pesquisas en John Carter Brown Library; en Beinecke Library, de la Universidad de Yale; en la biblioteca del convento de La Recoleta franciscana, en Arequipa y pasó muchas horas en el Archivo General del Perú.

El profesor Pérez Guibovich no solo realizó un trabajo de archivo juicioso, sino que, como señalé, reorienta los estudios sobre las publicaciones peruanas coloniales. Por esa razón, se apoya en las tesis de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin plasmadas en *La aparición del libro* (1958). Esta obra, que se considera el punto de inicio de la historia del libro, traza el desarrollo

de los tres primeros siglos de la imprenta, a la vez que sugiere un modelo, novedoso para entonces, de escribir historia. Estos intelectuales franceses propusieron insertar la historia de la producción impresa en el terreno de la historia económica y social. De esa manera, pensando al libro como una mercancía e incrustado en un orden social y una cultura, incluyeron en sus análisis asuntos como la relación entre la obtención de los materiales para hacer los libros y el comercio. Se ocuparon de los actores involucrados en la producción material de los textos y en su negocio: los que elaboraban y mercadeaban las publicaciones, los tipógrafos, operarios de imprenta. Y de los compradores y lectores de libros, muchos de ellos de la élite letrada y dueños de bibliotecas, que consumían esas obras en razón de sus gustos, aficiones literarias e ideas.

Pérez Guibovich presta atención a los planteamientos de la historiadora británica Leslie Howsam<sup>1</sup> para releer la producción bibliográfica inglesa y mostrar cómo el conocimiento histórico en Inglaterra está construido a partir de los libros y revistas sobre esta disciplina. Ese enfoque complejiza la mirada sobre dichas publicaciones académicas que, lejos de ser documentos imparciales, están atravesados por subjetividades, conflictos y compromisos políticos e ideológicos. Howsam confiere gran valor a la materialidad del libro y afirma que este tiene dos textos: el texto escrito y el texto contenido en el objeto que también contiene sus propios códigos de interpretación. Varias de las observaciones de Howsam desmontaron ciertas verdades sobre la era victoriana, lo cual generó “ansiedades disciplinares” en los estudios históricos y las ciencias sociales del siglo xx. Las tesis polémicas de Robert Darnton y los aportes de Roger Chartier también fueron útiles para conformar el marco conceptual del trabajo de Pérez Guibovich.

El establecimiento de la imprenta en Lima hacia 1584 es el punto de arranque de la argumentación de Pérez Guibovich. Como sabemos, el Concilio de Trento hizo un llamado urgente a consolidar la “conquista espiritual” y, en consecuencia, promovió la producción de obras para ese fin: documentos para el uso de las instancias eclesiásticas, impresos para la evangelización y la formación católica (tratados de derecho eclesiástico, manuales para sacerdotes, sermonarios, catecismos, hagiografías, panfletos

---

1 Consignados en *Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture* (2006) y a los que enuncia en *Past Into Print: The Publishing of History in Britain, 1850-1950* (2009).

sobre cofradías y hermandades, novenas, libros sobre milagros). Las instituciones del Virreinato y los centros educativos también requerían más textos y más baratos que los que llegaban de Europa. Hay que señalar que el 19 % de lo publicado en Lima consistió en materiales didácticos, muchos de ellos enviados a las prensas por la Universidad de San Marcos que puso en circulación cátedras académicas, constituciones y oraciones de recibimiento. Además de impresos como los mencionados, en Lima se dieron a la estampa cuadernos, hojas y volúmenes sobre cultura intelectual, ciencias aplicadas, crítica literaria, poesía, gramática, genealogías, biografía e historia, panegíricos y certámenes poéticos. A pesar de esa gran variedad de materias, en Lima nunca se produjeron novelas de caballerías, libros de rezos, música y arte. Los productos fueron artesanales, casi siempre encuadernados en pergamino, escritos con una tipografía precaria y sin belleza.

¿Cuáles eran los pasos para publicar un libro en Lima? Los autores coloniales peruanos dieron a conocer sus obras por diversas razones que no se han estudiado con detenimiento y que permitirían comprender qué era un autor en la Lima de entonces. Los trámites para imprimir los manuscritos eran tediosos, largos y debían acogerse a los procedimientos legales establecidos por la Corona en la pragmática de 1558, la cual, con el fin de combatir el protestantismo, instauró medidas para evitar fraudes en el proceso de impresión y centralizó en el Consejo de Castilla la concesión de licencias. El primer paso era someter la obra al control de la censura. Los virreyes y las reales audiencias, representantes de la autoridad real en América, tenían la prerrogativa de conceder las licencias de publicación, pero a menudo estas se otorgaron según los intereses personales de los funcionarios o las intrigas políticas. Un autor laico tenía que remitir su manuscrito al virrey o a la Audiencia, quienes ordenaban su examen usualmente a teólogos, juristas, clérigos, frailes o catedráticos universitarios. Un autor religioso debía pedir autorización a sus superiores de las jerarquías eclesiásticas. Para eludir la censura, algunos libros se publicaron en Europa y, por la misma razón, otras obras solo circularon de forma manuscrita, nunca fueron impresas o se editaron en épocas posteriores a la Colonia. Esos documentos hechos a mano, que ponían en entredicho a ciertos personajes o a instituciones virreinales, se leyeron de manera secreta; algunos de ellos fueron copiados para evitar su pérdida, otros fueron prohibidos o se reprodujeron para que llegaran a un mayor número de lectores.



¿Quiénes eran los censores? ¿Por qué razones se los convocaba para que ejercieran ese oficio? ¿Qué nexos hubo entre autores y censores? Son temas sobre los cuales hay muchos vacíos, sostiene Pérez Guibovich. Tras pasar la censura, era preciso conseguir el financiamiento para publicar. En Lima, los libros fueron costeados por el autor o un pariente suyo, un mecenas, una autoridad, una institución o un editor. Era indispensable escoger el editor adecuado, quien conseguía el privilegio, es decir, los derechos de exclusividad de la edición y, por lo tanto, de su explotación comercial y circulación. El editor, interesado más que nada en el beneficio económico de su negocio, debía saber cuáles eran los gustos de los lectores para adecuar sus publicaciones a tales preferencias. Otra de las funciones del editor era conseguir el taller de impresión. Conocemos los nombres de treinta y un impresores que trabajaron en la ciudad entre 1584 y 1750, reunidos en unos cuadros estadísticos por Rubén Vargas Ugarte y Carlos Romero, e incorporados por Pérez Guibovich a su trabajo. El autor, el editor y el impresor se ponían de acuerdo para elaborar un contrato legalizado ante notario que estipulaba los detalles de la edición: el número de ejemplares, el tipo de letra, la provisión del papel, la diagramación, el plazo de impresión de la obra y los privilegios.

Seguidamente, se hacía la corrección de pruebas, el cotejo, la fe de erratas y se fijaba la tasa o precio comercial de venta del libro. En ese momento el impresor daba a la prensa las páginas iniciales de la publicación, que incluían la licencia del Virrey, el privilegio, la dedicatoria, el prólogo del autor, los escritos en verso y prosa para elogiar su persona y su obra, y los índices de materias. Los volúmenes salían en pliego de manera que para leerlos se debían organizar en forma de códices y empastarlos. Casi siempre las encuadernaciones se hicieron en pergamino, pero no todos los libros tuvieron cubiertas: coser y pegar los pliegos era un servicio aparte, de tal suerte que a menudo circularon obras con las hojas sueltas. Hecha la encuadernación, si la había, el ejemplar estaba listo para su venta.

Para cumplir con este proceso el autor había tenido que cumplir con normas legales y extralegales: interpretaciones, críticas, anotaciones, censuras, formalidades burocráticas y contratos que muestran las coerciones del aparato colonial y de la Iglesia católica sobre la producción intelectual. No obstante, con frecuencia esa vigilancia estricta dejaba de serlo para favorecer o sacar del camino a alguno o algunos de los involucrados en la cadena de

fabricación de los impresos, como he mencionado. Son esos resquicios que contradicen el poder los que hay que investigar con más ahínco.

*Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750* termina con un anexo de cincuenta y nueve escrituras que reposan en el Archivo General del Perú sobre asuntos relacionados con impresores, encuadernadores, libreros y autores.

La obra de Pérez Guibovich se constituye en una guía para analizar los impresos coloniales que, lejos ser nombrados en catálogos y listas puestas al margen o como curiosidades en las historias de la historia y la literatura, son documentos y objetos que dan forma material al conocimiento y los relatos del Virreinato del Perú. *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750* es también un aliciente para que las instituciones educativas, y en particular la academia colombiana, creen cursos y programas curriculares dedicados a la historia del libro.

**Ángela Inés Robledo**

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*



# LITERATURA

## *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura  
de la Universidad Nacional de Colombia*

**“Literaturas indígenas contemporáneas  
en América Latina y el Caribe”**

**NÚMERO MONOGRÁFICO**

vol. 24, n.º 2 (2022)

**Fecha límite para envío de artículos:  
30 de noviembre del 2021**

**Lanzamiento de la publicación: 1.º de julio del 2022**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Propósito y tema del número**

Las narraciones, poesías, rogativas y conjuros, tanto de las tradiciones verbales ancestrales como de las creaciones individuales más recientes de los pueblos indígenas, son sobrevivientes de inveteradas y sistemáticas prácticas de exterminio. La violencia ejercida contra estas comunidades, en duración, intensidad y extensión territorial, otorga especificidades culturales particulares a los pueblos más antiguos del Nuevo Mundo y al arte indígena producido en la actualidad en América Latina y el Caribe.

Desde la invasión europea hasta nuestros días se han obliterado múltiples culturas indígenas incluyendo el medio de expresión verbal de sus integrantes: las lenguas. En el territorio de lo que hoy es Colombia, han desaparecido muchas más lenguas que las que continúan siendo habladas; hasta hace cincuenta años, los niños indígenas eran reclutados para ser “civilizados” en los internados religiosos auspiciados por el Estado, y eran castigados si hablaban en sus lenguas maternas. Con particularidades regionales, esta historia de persecución se ha repetido a lo largo y ancho de América Latina y el Caribe. Sin embargo, a pesar de lo que significa un proceso de casi aniquilamiento de las culturas y pueblos de los habitantes originarios y sus descendientes, podemos verificar una capacidad de resistencia de estas poblaciones, de lo cual es prueba la supervivencia en Colombia de al menos sesenta y cinco lenguas indígenas.

Lo anterior nos permite celebrar la resiliencia de los pueblos y lenguas originarios. Actualmente las lenguas indígenas son minoritarias o “minorizadas” respecto de las lenguas mayoritarias, de modo que la producción literaria indígena es realizada, en

ocasiones, en lengua europea (español, portugués y otras lenguas en el Caribe, por ejemplo) por integrantes de las comunidades ancestrales. Dado que en América Latina perduran cientos de lenguas vernáculas, en distintos niveles de riesgo de extinción, las obras literarias se publican tanto en las lenguas nativas como en las europeas oficiales de los Estados y, en algunos casos, en ediciones bilingües.

Este número monográfico de la revista busca contribuir al conocimiento de las oralidades y literaturas actuales reconocidas como indígenas, en Colombia y América Latina y el Caribe; y al debate de la apropiación crítica y de la formulación de teorías de la literatura que parten del reconocimiento y la valoración de estas literaturas y oralidades del subcontinente.

**Se consideran textos sobre:**

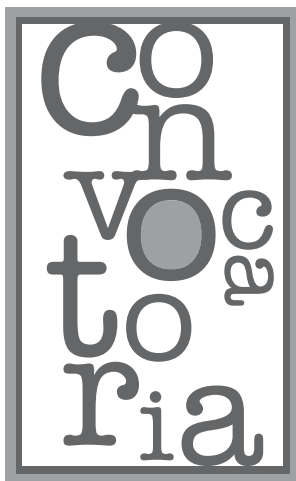
- Oralidades y literaturas de los pueblos originarios.
- De la etnología a la etnoliteratura. Estudio de casos, propuestas teóricas y metodológicas.
- Arqueología de las escrituras no alfabéticas. Pictogramas del tejido, pinturas faciales y corporales, diseños de cestería y cerámica.
- Trasvasar la oralidad a una escritura alfabética, y viceversa. Del arte verbal al paradigma editorial y computacional.
- Traducción de textos literarios en lenguas vernáculas a lenguas mayoritarias.
- Palabra, rezo y diálogo con la naturaleza en las prácticas rituales indígenas. El equilibrio social mediado por el relato.
- El problema del sujeto en las oralidades y literaturas indígenas: autorías y protagonismos del relato.
- La crítica literaria de la literatura indígena.

**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, ejemplos de trabajo académico en el área, estudios de obras indígenas inéditas, así como notas y entrevistas 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 de 2021. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) o a través de la plataforma *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)).



# LITERATURA

## *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature Department  
of the Universidad Nacional de Colombia*

**“Contemporary indigenous literatures  
in Latin America and the Caribbean”**

**SPECIAL ISSUE**

vol. 24, n.º 2 (2022)

**Deadline for submission: November 30, 2021**

**Publication date: July 1, 2022**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Objective and Topic of the Issue**

The stories, poetry, public prayers and incantations belonging to ancestral oral traditions as well as to more recent individual creations of the indigenous peoples are survivors of inveterate and systematic extermination practices. The violence exercised against these communities, in its duration, its intensity and territorial scope, confers specific cultural traits to the oldest peoples of the new world and to the art indigenous which they produce today in Latin America and the Caribbean.

From the European invasion up until today many indigenous cultures have been wiped out, including their members' means of verbal expression: their languages. In the territory of present-day Colombia many more languages have disappeared, during the period we speak of, than those which continue to be spoken, and up until fifty years ago, the indigenous children recruited for “civilizing” in state-promoted religious boarding schools were punished if they spoke their native languages. With some regional variations, this story of persecution has happened over and over again throughout Latin America and the Caribbean. And yet, in spite of what it means to have undergone a process of near-annihilation of the cultures and peoples of the first inhabitants and their descendants, we can find proofs of these populations' ability to resist, among which is the survival in Colombia of at least sixty-five indigenous languages.

This allows us to celebrate the resilience of the first peoples and languages. Currently, indigenous languages are in the minority, are “made minor”, in relation to the majority languages, with the result that indigenous literary works are sometimes produced in

European languages (Spanish, Portuguese, and other languages in the Caribbean, for example) by members of the ancestral communities. Given that hundreds of vernacular languages persist in Latin America, in greater or lesser danger of extinction, the literary works are published either in the native languages or in the official European languages of the different countries, and sometimes in bilingual editions.

This monographic issue of the journal aims to contribute to better knowledge of the present-day oral literatures and literatures identified as indigenous, in Colombia, Latin America and the Caribbean; and to the debate concerning the critical writings and the construction of literary theories which start from the recognition and celebration of these literatures and oral literatures of the subcontinent.

**The following types of texts will be considered:**

- Oral literatures and literatures of the first peoples.
- From ethnology to ethno literature. Case studies, theoretical and methodological approaches.
- Archeology of non-alphabetical writing systems. Pictographs on cloth, facial and body painting, basket and pottery design.
- Translating orality to alphabetic writing and vice-versa. From verbal art to the editorial and computer paradigm.
- Translation of literary texts written in vernacular indigenous languages to majority languages.
- Speech, invocation and dialogue with nature in indigenous ritual practices. Social balance through story-telling.
- The problem of the subject in indigenous oral literatures and literatures: authors and protagonists of story-telling.
- Literary criticism on indigenous literature.

**Guidelines for Submission**

We welcome only unpublished original papers in one of the journal's official languages (Spanish, English, Portuguese, or French), as well as translations of outstanding articles on the topic. The acceptable length of the articles is between 8,000 and 12,000 words, including the list of works cited. Articles can be the result of research projects, personal reflection, examples of academic work or studies of unpublished indigenous works, as well as notes and interviews regarding the topic selected for this issue. The journal uses the MLA citation system. We kindly request that before submitting their article for evaluation, authors consult the journal's complete policies and guidelines, found on its SciELO webpage: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

**Deadline for Submission**

The call for papers closes on 30 November 2021. Texts should be sent to the journal's e-mail address ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) or through the *Open Journal System* platform ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)).



# LITERATURA

## *teoría, historia, crítica*

EDITAL

*Revista do Departamento de Literatura  
da Universidad Nacional de Colombia*

**“Literatura indígena contemporânea  
na América Latina e no Caribe”**

**EDIÇÃO ESPECIAL**

vol. 24, n.º 2 (2022)

**Data limite para envio de artigos 30  
de novembro de 2021**

**Lançamento da publicação: 1º de julho de 2022**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Propósito e tema do número**

As narrativas, poesias, rogativas e conjuros das tradições verbais ancestrais e das criações individuais mais recentes dos povos indígenas são sobreviventes de práticas de extermínio sistemáticas e de longa data. A violência exercida contra essas comunidades, em duração, intensidade e extensão territorial confere especificidades culturais aos povos mais antigos do Novo Mundo e à arte indígena produzido atualmente na América Latina e no Caribe.

Desde a invasão européia até hoje, múltiplas culturas indígenas foram obliteradas, incluindo os meios de expressão verbal de seus membros: as línguas. No território do que hoje é a Colômbia, desapareceram muito mais línguas do aquelas que continuam a ser faladas e, até cinquenta anos atrás, as crianças indígenas eram recrutadas para ser “civilizadas” em internatos religiosos patrocinados pelo Estado, eles foram punidos se falassem em suas línguas maternas. Com peculiaridades regionais, essa história de perseguições se repetiu em toda a América Latina e Caribe. No entanto, apesar do que significa um processo de quase aniquilação das culturas e povos dos habitantes originais e seus descendentes, podemos verificar uma capacidade de resistência dessas populações, prova disso é a sobrevivência na Colômbia de pelo menos sessenta e cinco línguas indígenas.

Isso nos permite celebrar a resiliência dos povos e línguas indígenas. Atualmente, as línguas indígenas são uma minoria ou são “minimizadas” em relação às línguas majoritárias, de modo que a produção literária indígena às vezes é realizada na língua

européia (espanhol, português e outras línguas do Caribe, por exemplo) por membros da comunidades ancestrais. Dado que centenas de línguas vernáculas persistem na América Latina, em diferentes níveis de risco de extinção, as obras literárias são publicadas tanto nas línguas nativas quanto nas línguas europeias oficiais dos estados e, em alguns casos, em edições bilíngues.

Este número monográfico da revista busca contribuir para o conhecimento da literatura e oralidades indígenas atuais na Colômbia e na América Latina e Caribe; e o debate sobre a apropriação crítica e a formulação de teorias da literatura a partir do reconhecimento e da valorização dessas literaturas e dessas oralidades do subcontinente.

#### **Serão considerados textos sobre:**

- Oralidade e literatura dos povos nativos.
- Da etnologia à etno-literatura. Estudos de caso, propostas teóricas e metodológicas.
- Arqueologia de escritos não alfabéticos. Pictogramas de tecidos, pinturas faciais e corporais, cestaria e desenhos em cerâmica.
- Transferir a oralidade para a escrita alfabética e vice-versa. Da arte verbal ao paradigma editorial e computacional.
- Tradução de textos literários em línguas vernáculas para línguas majoritárias.
- Palavra, oração e diálogo com a natureza nas práticas rituais indígenas. O equilíbrio social mediado pelo relato.
- A problemática do sujeito na oralidade e na literatura indígena: autorias e protagonismos do relato.
- A crítica literária da literatura indígena.

#### **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, exemplos de trabalho acadêmico na área, estudos de obras indígenas inéditas, bem como notas e entrevistas a partir da problemática apresentada. A revista utiliza o sistema de citação por autor do MLA. Pedese 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 2021. Os textos devem ser enviados ao e-mail da revista ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou pela plataforma *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)).





# LITERATURA

## *teoría, historia, crítica*

APPEL Á CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de Littérature  
de l'Université Nationale de Colombie*

**“Littératures indigènes contemporaines  
en Amérique Latine et dans les  
Caraïbes”**

**NUMÉRO MONOGRAPHIQUE**

vol. 24, n.º 2 (2022)

**Date limite d'envoi des contributions :**  
**le 30 novembre 2021**

**Lancement de la revue : le 1er juillet 2022**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Objectifs et thème du numéro**

Les récits, la poésie, les prières publiques et les incantations qui relèvent des traditions verbales ancestrales ainsi que des créations individuelles plus récentes des peuples indigènes sont les survivants de pratiques d'extermination invétérées et systématiques. La violence exercée contre ces communautés, par sa durée, son intensité et son ampleur territoriale, confère des particularités culturelles spécifiques aux peuples les plus anciens du nouveau monde, et à l'art indigène qu'ils produisent aujourd'hui en Amérique latine et dans les Caraïbes.

Depuis l'invasion européenne et jusqu'à nos jours, de multiples cultures indigènes ont été anéanties, et avec elles, le mode d'expression verbale de leurs membres: leurs langues. Sur le territoire de la Colombie actuelle, beaucoup plus de langues ont disparu, pendant cette période, que celles qui sont encore parlées, et il y a encore cinquante ans, les enfants indigènes recrutés pour être “civilisés” dans les pensionnats religieux promus par l'Etat étaient punis s'ils parlaient leurs langues maternelles. Avec certaines variantes régionales, cette histoire de persécution s'est répétée à travers toute l'Amérique latine et la zone des Caraïbes. Et pourtant, malgré ce que signifie un processus de quasi extermination des cultures et des peuples des premiers habitants et de leurs descendants, nous constatons la capacité de résistance de ces populations, une capacité qu'illustre la survie en Colombie d'au moins soixante-cinq langues indigènes.

Tout cela nous permet de célébrer la résilience des peuples et des langues originaires. Actuellement, les langues indigènes sont minoritaires ou “minorisées” par rapport aux langues majoritaires, de sorte que la production littéraire indigène est parfois

réalisée dans les langues européennes (espagnol, portugais et d'autres langues dans les Caraïbes, par exemple) par les membres des communautés ancestrales. Étant donné que des centaines de langues vernaculaires indigènes persistent en Amérique latine, soumises à divers degrés de danger d'extinction, les œuvres littéraires se publient autant dans les langues indigènes que dans les langues européennes officielles des États, et dans certains cas dans des éditions bilingues.

Ce numéro monographique de la revue cherche à contribuer à la connaissance des oralités et des littératures actuelles reconnues comme indigènes, en Colombie, en Amérique latine et dans les Caraïbes ; et au débat concernant la production critique et la formulation de théories littéraires qui partent de la reconnaissance et la valorisation de ces littératures et oralités du sous-continent.

#### **Seront pris en considération des textes sur :**

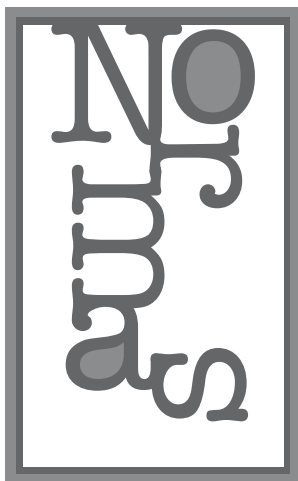
- Oralités et littératures des peuples originaires.
- De l'ethnologie à l'ethnolittérature. Études de cas, approches théoriques et méthodologiques.
- Archéologie des écritures non-alphabétiques. Pictodégrammes sur tissu, peintures faciales et corporelles, design de paniers et poteries.
- Traduire l'oralité à une écriture alphabétique, et vice-versa. De l'art verbal au paradigme éditorial et informatique.
- Traduction de textes littéraires en langues vernaculaires aux langues majoritaires.
- Parole, incantation et dialogue avec la nature dans les pratiques rituelles indigènes. L'équilibre social par l'intermédiaire du récit.
- Le problème du sujet dans les oralités et les littératures indigènes: auteurs et protagonistes du récit.
- Critique littéraire sur la littérature indigène.

#### **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 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, peuvent illustrer une pratique pédagogique dans ce domaine, ou être des études d'œuvres indigènes non publiées, ainsi que des notes et des entretiens 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 2021. Les textes seront envoyés à l'adresse de la revue ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou par l'intermédiaire de la web Open Journal System ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://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](mailto: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 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](http://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.

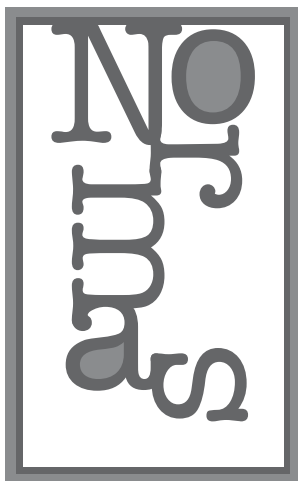
**Enfoque de los conceptos.** Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor 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](mailto: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](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)).

**Retractions, corrections and withdrawal of published texts.** If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

**Ethics.** The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

## Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

**Articles.** The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

**Notes.** These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

**Bibliographical reviews.** These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).



**Translations.** The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

**Interviews.** These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

**Originality.** The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

**Languages.** The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

**Format.** Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

**Submissions.** Authors must submit their work by email (revliter\_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

**Information on the authors.** Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

### *Example*

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co.

**Title of the work.** The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

**Abstracts and key words.** Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

**Body of the text.** The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

**Tables and figures.** The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

**Footnotes.** The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

**Acknowledgements.** If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

**Citation and reference style.** The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

### **In-Text citations**

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)  
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

## Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

### **Book**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

### **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.

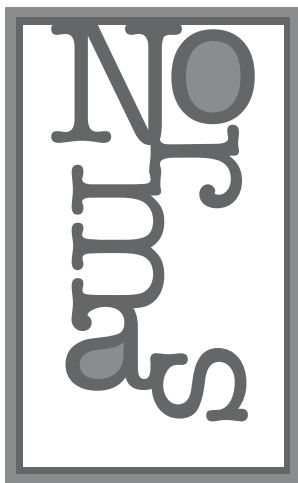
**Content of the evaluations.** Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Escopo e política**

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

**Serviço à disciplina.** A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

**Estrutura editorial.** A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

**Gestão e edição.** A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.



**Proceso de arbitragem.** Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

**Conflito de interesses.** A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

**Confidencialidade.** Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

**Financiamento e custos de publicação.** A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

**Acesso aos conteúdos.** Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://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.

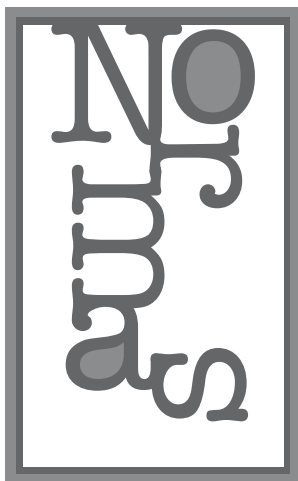
**Diligência.** Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

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](mailto: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](http://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](http://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<sup>e</sup> siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: [psimonson@unal.edu.co](mailto: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*.

**Autoplégat.** 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 JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

# Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la  
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,  
SCIELO, MLA, entre otros.

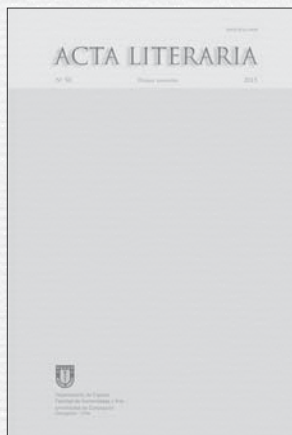
Contiene secciones de estudios, notas,  
documentos y reseñas.

[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)

Para su suscripción y envío de contribuciones:  
[rchilite@gmail.com](mailto: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/>





# ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

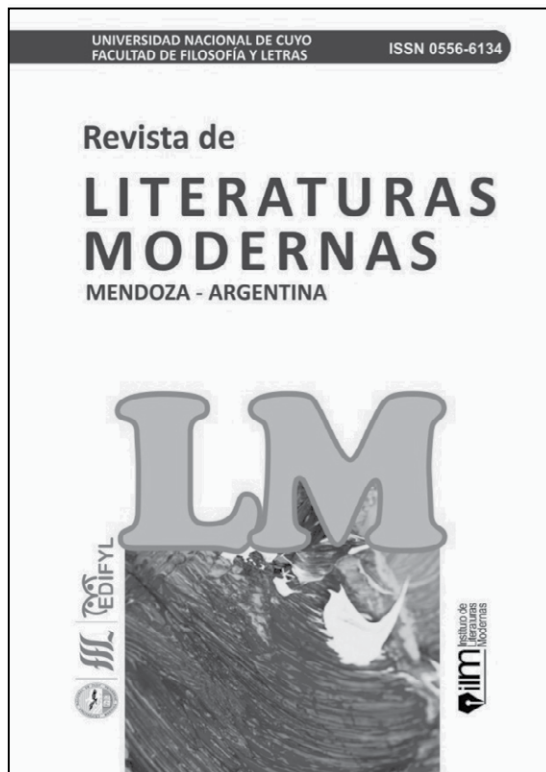
**ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.**

---

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](http://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](http://revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar)

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)

### PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 23, N.º 1 • January-June 2021

Departamento de Lenguas Extranjeras

[www.profile.unal.edu.co](http://www.profile.unal.edu.co) | [rprofile\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rprofile_fchbog@unal.edu.co)

### Revista Colombiana de Psicología

Vol. 30, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Psicología

[www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co)

[revpsico\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revpsico_fchbog@unal.edu.co)

### Forma y Función

Vol. 34, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Lingüística

[www.formayfuncion.unal.edu.co](http://www.formayfuncion.unal.edu.co) | [fyf\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:fyf_fchbog@unal.edu.co)

### Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 30, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Geografía

[www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co](http://www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co) | [rcgeogra\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rcgeogra_fchbog@unal.edu.co)

### Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 48, n.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Historia

[www.anuariodehistoria.unal.edu.co](http://www.anuariodehistoria.unal.edu.co) | [anuhisto\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:anuhisto_fchbog@unal.edu.co)

### Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 23, n.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Literatura

[www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co) | [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

### Ideas y Valores

Vol. LXX, N.º 175 • enero-junio 2021

Departamento de Filosofía

[www.ideasyvalores.unal.edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.edu.co) | [revideva\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.edu.co)

### Revista Maguaré

Vol. 33, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Antropología

[www.revistamaguare.unal.edu.co](http://www.revistamaguare.unal.edu.co) | [revmag\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revmag_fchbog@unal.edu.co)

### Revista Colombiana de Sociología

Vol. 44, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Sociología

[www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co)

[revcolso\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revcolso_fchbog@unal.edu.co)

### Trabajo Social

Vol. 23, N.º 1 • enero-junio 2021

Departamento de Trabajo Social

[www.revtrabajosocial.unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.unal.edu.co) | [revtrasoc\\_bog@unal.edu.co](mailto:revtrasoc_bog@unal.edu.co)

### Desde el Jardín de Freud

N.º 20 • enero-diciembre 2020

Revista de Psicoanálisis

[www.jardindefreud.unal.edu.co](http://www.jardindefreud.unal.edu.co) | [rpsifreud\\_bog@unal.edu.co](mailto:rpsifreud_bog@unal.edu.co)

### Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 13 • enero-diciembre 2019

Departamento de Lenguas Extranjeras

[www.revistas.unal.edu.co/index.php/male](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/male) |

[revlenex\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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 Salmons (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

[www.unlalibreria.unal.edu.co](http://www.unlalibreria.unal.edu.co)

[libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto: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](mailto:editorial_fch@unal.edu.co)

[www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)

*Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 23, n.º 1 / 2021



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL SAS