

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 24, N.º 1, ENERO-JUNIO 2022

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

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturath.unal.edu.co
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diacuon, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor Viviescas, Diogenes 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*), Cristó Figueiroa (*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 Noguerol (*Universidad de Salamanca, España*), Susana Seguin (*Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia*), Pablo Valdivia (*Europa-Universität Viadrina, Alemania*).

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*), Beatriz Ferrús Antón (*Universitat Autònoma de Barcelona, 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 (*Cillá-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 Cara 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 Cuellar (*Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia*), Camilo Bogoya (*Université d'Artois, Francia*), Byron Vélez (*Universidade Federal de Santa María, Brasil*).

Asistentes editoriales

Tatiana Bedoya (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Natalia Molina (*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

Víctor Viviescas Monsalve

Vicedecana de Investigación y Extensión

Nubia Ruiz Ruiz

Directora del Departamento de Literatura

Laura Victoria Almandós Mora



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 Marquínez C.
Coordinación editorial: Catalina Arias y Julián Morales
Coordinación gráfica: Juan Carlos Villamil N.
Diagramación: Yully P. Cortés H.
Corrección de estilo: Pablo Castro e Ikaro Valderrama
Corrección de estilo al inglés: Julián Morales
Corrección de estilo al portugués: Catalina Arias
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital SAS

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices

Scopus®



Scopus

WEB OF SCIENCE®



Emerging Sources
Citation Index

SciELO Citation Index
(Scientific Electronic Library
Online)

SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library
Online)

Bases bibliográficas

UAEM reDyAlyc.org



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

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS JOURNALS

Directory of Open Access Journals
DOAJ

Dialnet

DIALNET
(Universidad de la Rioja)

ROAD DIRECTORY
OF OPEN ACCESS
SCHOLARLY RESOURCES

ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)

latindex

Latindex

Google
scholar

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 Ancízar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Distribución y venta

UN La Librería, Bogotá
Plazuela de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639

Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
[www.unlalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co](http://www.unlalibreria.unal.edu.co/libreriaun_bog@unal.edu.co)
Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

La Librería de la U
www.lalibreriadela.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 · Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas
y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021)**

Translating Dante Again: Recent Argentine and Russian

Translations of the Commedia (2015-2021)

*Traduzindo a Dante novamente: traduções argentinas
e russas recentes da Commedia (2015-2021)*

ANASTASIA BELOUSOVA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

**49 · De *Las patas en las fuentes* al *Responso*:
la ilegibilidad como alegoría**

From Las patas en las fuentes to Responso: Unreadability as Allegory

De Las patas en las fuentes al Responso: ilegibilidad como alegoria

MALENA PASTORIZA

Universidad Nacional La Plata, La Plata, Argentina

**75 · La perversión generalizada. Alain Robbe-Grillet
reconsiderado desde el punto de vista del mal**

Widespread Perversion. Alain Robbe-Grillet

Reconsidered from the Point of View of Evil

Perversão generalizada. Alain Robbe-Grillet

reconsiderado do ponto de vista do mal

BRUNO GROSSI

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

109 · El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia.

Un ejercicio metacrítico de “El artificio, la locura, la obra”, de Jacques Rancière

The Impasse Between Necessity and Indifference. A Metacritic Exercise of “El Artificio, la Locura, la Obra” of Jacques Rancière
O impasse entre a necessidade e a indiferença. Um exercício metacrítico de “El artificio, la locura, la obra” de Jacques Rancière

MARIANO ERNESTO MOSQUERA

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

131 · A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee

Williams a partir da obra de Yukio Mishima

La (des)figuración de la dramaturgia de Tennessee Williams a partir de la obra de Yukio Mishima
The (Des)figuration of Tennessee Williams’ Dramaturgy from Yukio Mishima’s Works

LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

165 · “Lázaro: eu sou a tua morte”: imagens de

Lázaro em Sylvia Plath e Hilda Hilst

“Lázaro: eu sou a tua morte”: imágenes de Lázaro en Sylvia Plath y Hilda Hilst
“Lázaro: eu sou a tua morte”: Images of Lazarus in Sylvia Plath and Hilda Hilst

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL

Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil

WILLIAN ANDRÉ

Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, Brasil

187 · Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado

Sobre el realismo socialista brasileño de Jorge Amado

On Jorge Amado’s Brazilian Socialist Realism

FABIO AKCELERUD DURÃO

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

CAMILA PERUCHI

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

**209· La mitificación de Santa María en *La vida breve*
de Juan Carlos Onetti**

*The mythification of Santa María in La vida
breve, by Juan Carlos Onetti*

A mitificação de Santa María em La vida breve, de Juan Carlos Onetti
ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México

**237· Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en
las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington**

*Violence in Confinement: Obsessive Metaphors in the
Works of Amparo Dávila and Leonora Carrington*

*Violência em confinamento: metáforas obsessivas nas
obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington*

MARISOL LUNA CHÁVEZ

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, México

**265· Formalismo cuantitativo “viejo” y “nuevo” (El Círculo
Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)**

*“Old” and “New” Quantitative Formalism (The Moscow
Linguistic Circle and the Stanford Literary Lab)*

*Formalismo quantitativo “velho” e “novo” (O Círculo Lingüístico
de Moscou e o Laboratório Literário de Stanford)*

IGOR PILSHCHIKOV

UCLA, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidad de Tallinn, Tallinn, Estonia

**297· La muerte como elemento catalizador
de la novela de Miguel Delibes**

*Death Acting as the Catalyst for Miguel Delibes’ Novel
A morte como catalisador do romance de Miguel Delibes*

ÍÑIGO SALINAS MORAGA

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

Notas *Notes* Notas

321· Ficciones conspirativas actuales. Tres cuentos de *La música interior de los leones*

Contemporary Conspiracy Fictions. Three Short Stories From La música interior de los leones

Ficções de conspiração atuais. Três contos de

La música interior de los leones

LUCÍA FEUILLET

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, Córdoba, Argentina

Entrevistas *Interviews* Entrevistas

341· Escribir el presente: entrevista a Ricardo Silva Romero

MARTÍN RUIZ MENDOZA

University of Michigan, Ann Arbor, Estados Unidos

Traducciones *Translations* Traduções

357· Tzvetan Todorov, el observador comprometido

HENK DE BERG

University of Sheffield

365· Una nueva definición de humanismo: centro y periferia

KENZABURO OÉ

381· “Reconstruyendo un debate”. *Teoría (literaria) americana. Una introducción crítica*

FABIO DURÃO

Universidade Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil

409 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 25, n.º 2

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica *vol. 25, n.º 2*

Edital Literatura: teoría, historia, crítica *vol. 25, n.º 2*

Appel à contributions Literatura: teoría, historia, crítica *vol. 25, n.º 2*

417 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

460 · Anuncios



Artículos

Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021)

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonóssov de Moscú, Moscú, Rusia

abelousova@unal.edu.co

El artículo discute las traducciones de la *Commedia* (completas y parciales), publicadas en Argentina y Rusia entre 2015 y 2021. En ambos casos se trata de retraducciones: la *Commedia* no solo había sido traducida varias veces en cada contexto nacional, sino que algunas de estas traducciones contaban con un estatus canónico. El artículo parte de las propuestas teóricas de la traductología moderna, de los estudios de la *Weltliteratur* y de las transferencias culturales, para proponer una reflexión sobre las razones que determinaron el interés renovado por Dante en los dos países. Después de una reseña de los panoramas dantescos nacionales, se identifican semejanzas y diferencias en la fortuna contemporánea del poema y se discuten las tendencias más importantes en su traducción y recepción. Se toman en consideración las versiones de Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Román Dubrovkin y Kristina Landa.

Palabras clave: Claudia Fernández Speier; Dante; *Divina comedia*; Olga Sedakova; recepción; traducción poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Belousova, Anastasia. “Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 13-47.

Artículo original. Recibido: 15/06/21; aceptado: 02/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



Translating Dante Again: Recent Argentine and Russian Translations of the *Commedia* (2015-2021)

The article discusses the translations of the *Commedia* (complete and partial), published in Argentina and Russia between 2015 and 2021. In both cases we deal with re-translations: not only the *Commedia* was translated several times in each national context, but some of these translations had a canonical status. The article starts from the theoretical proposals of modern traductology, *Weltliteratur*, and cultural transfers studies to propose a reflection on the reasons that determined the renewed interest in Dante in the two countries. After a review of the national Dantean panoramas, we identified similarities and differences in the contemporary fortunes of the poem, and the most important trends in its translation and reception are discussed. The versions of Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Roman Dubrovkin, and Kristina Landa are considered.

Keywords: Claudia Fernández Speier; Dante; *Divine comedy*; Olga Sedakova; reception; poetic translation.

Traduzindo a Dante novamente: traduções argentinas e russas recentes da *Commedia* (2015-2021)

O artigo discute as traduções da *Commedia* (completas e parciais), publicadas na Argentina e na Rússia entre 2015 e 2021. Em ambos os casos se trata de retraduções: não apenas a *Commedia* foi traduzida várias vezes em cada contexto nacional, mas algumas dessas traduções tinham um status canônico. O artigo parte das propostas teóricas da traductologia moderna, estudos de *Weltliteratur* e transferências culturais, e propõe uma reflexão sobre os motivos que determinaram o renovado interesse por Dante nos dois países. Após uma visão geral das paisagens nacionais dantescas, são identificadas semelhanças e diferenças na fortuna contemporâneas do poema, e são discutidas as tendências mais importantes em sua tradução e recepção. São consideradas as versões de Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Román Dubrovkin e Kristina Landa.

Palavras-chave: Claudia Fernández Speier; Dante; *Divina Comédia*; Olga Sedakova; recepção; tradução poética.

Dante liberó a los poetas del siglo xx del pesado “realismo” del siglo xix:
su imaginación es más rica que la de cualquier vanguardia.
Ahora Dante nos libera de la cobardía de lo posmoderno.

Olga Sedakova, *Entrevista a Olga Balla-Gertman*

Introducción

EN EL MARCO DE LA traductología moderna, las traducciones ya no son concebidas como parte de un diálogo cerrado y unilateral entre el original y la traducción, juzgada a partir de los criterios de fidelidad y equivalencia. La traducción se piensa, más bien, como parte de un proceso cultural multidimensional, en el que los mecanismos de la interacción social y la figura del traductor juegan un papel central. En palabras de Susan Bassnett:

La traducción ocurre siempre en un continuo, nunca en un vacío, y existen todo tipo de restricciones textuales y extratextuales sobre el traductor. Estas restricciones, o procesos manipulátórios implicados en la transferencia de textos, se han convertido en el foco principal del trabajo en los estudios de traducción, y para estudiar esos procesos, los estudios de traducción han cambiado su curso y se han vuelto tanto más amplios como profundos.¹ (123-124)

En vez de limitarse a cotejar el original y la traducción para encontrar soluciones que parezcan afortunadas o desafortunadas, la traductología cuestiona cómo se selecciona un texto para traducir, qué papel juegan el traductor, el editor u otros actores en este proceso, cuáles criterios determinan las estrategias empleadas por el traductor y cómo se relaciona el texto con el sistema cultural meta (Bassnett 123). La figura del traductor, antes “invisible”,² pasa a primer plano, igual que las estrategias artísticas (extranjerización/ domesticación³) empleadas por él en el proceso de traducción. A través del análisis de estas estrategias se llega a describir la relación de la obra traducida con la cultura meta (*target-culture*). Precisamente la cultura meta,

1 Todas las traducciones del inglés son propias.

2 Véase Venuti.

3 Véase Venuti 1-20.

con su sistema literario y sus dinámicas culturales, y no la obra original, se vuelve objeto central del interés y del análisis de la traductología (Toury 29). Así se puede comprender la posición que ocupa la literatura traducida en el “polisistema literario”, como lo llamó el teórico de la traducción israelí Itamar Even-Zohar (45-51).

Esta mirada sistémica de la traducción coincide con el marco teórico propuesto por los estudiosos de la literatura mundial (*world literature*, *Weltliteratur*), conscientes de la función central que desempeñan las traducciones en su configuración. David Damrosch describe el proceso a través del cual un libro entra a hacer parte de la literatura mundial, y hace énfasis en la importancia de las dinámicas de la cultura meta. Según Damrosch, las obras “entran” y “salen” del repertorio de la *world literature*, y estos movimientos “no reflejan el despliegue de alguna lógica interior de la obra misma, sino que surgen a través de dinámicas, a menudo complejas, de cambio y contestación culturales” (6). Además, la obra literaria en traducción se manifiesta de manera diferente que en su cultura de origen.

Para describir las dinámicas de la literatura mundial, este complejo sistema de sistemas, a nivel más global se han propuesto analogías socioeconómicas. Por ejemplo, a partir de sus amplias investigaciones empíricas sobre la fortuna del género de la novela en diferentes literaturas del mundo, Franco Moretti teoriza un sistema-mundo literario-cultural, con su centro, periferia y semiperiferia, sostenido en una profunda desigualdad de capitales económicos y simbólicos, en el que el centro produce nuevas formas y las “exporta” a las periferias (46).

En las últimas décadas, la idea de centro y periferia (y de semiperiferia, en muchos casos más difícil de definir) también se emplea insistente para describir las relaciones de poder entre distintas lenguas. Así, en 2001, Abram de Swaan describió lo que él llamó “the global language system”, es decir, las relaciones jerárquicas entre distintos grupos de lenguas habladas que permiten una comunicación a nivel mundial. Johan Heilbron, a su vez, describió la jerarquía de las lenguas en el sistema mundial de traducciones (que incluye una lengua hipercentral —el inglés—, lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas) (434). Desde esta perspectiva, que define la posición de una lengua en el sistema mundial a partir del número de traducciones hechas desde esa lengua, el español, el italiano y el ruso hacen parte del mismo grupo: el de la semiperiferia.

A partir de esta constelación de ideas (*translation studies*, *Weltliteratur*), y nutriéndose también de las propuestas metodológicas de Franco Moretti sobre la “lectura distante”,⁴ Jacob Blakesley ideó hace unos años un proyecto sobre las traducciones mundiales de Dante: a través del análisis cuantitativo y sociológico de las traducciones de la *Commedia* a 100 lenguas, el autor se proponía, entre otras cosas, “determinar las variaciones en el capital simbólico de la *Commedia* de Dante y, a través de eso, el prestigio de la poesía italiana en lenguas extranjeras durante los siglos” (“Distantly Reading”, 67-68). Blakesley se interesó por las traducciones a lenguas menos populares, menos centrales (por ejemplo, el albanés o el armenio⁵), consciente de que la desigualdad existe no solo en el campo de las traducciones mismas, sino también en el campo de los estudios académicos dedicados a ellas. Como observa Cecilia Schwartz, “las literaturas semiperiféricas tienden a ser ignoradas cuando se llega a estudiar las dinámicas de la literatura mundial” (489). La estudiosa sospecha que este desinterés es producto de las dinámicas idiosincráticas que se dan entre las literaturas semiperiféricas:

Ellas simplemente no confirman la dicotomía, en cierta medida, demasiado explícita entre la literatura central y la periférica (o dominante y dominada), a la que se refieren a menudo las teorías y los estudios de casos de la literatura mundial. Entonces, ¿qué caracteriza la relación entre estas literaturas intermedias? ¿Son irrelevantes los conceptos como centralidad y periferia para describir sus dinámicas? (489)

El punto de partida de mi artículo es similar al de Blakesley, aunque no comparte su planteamiento cuantitativo. Las preguntas que quiero iluminar con mi análisis también están en sintonía con las formuladas por Cecilia Schwartz. Así, las consideraciones que siguen aspiran, por un lado, a nutrir un futuro estudio, más completo, de la recepción dantesca mundial en el siglo XXI, y, por otro lado, a enriquecer nuestra visión de las dinámicas de la

⁴ Una propuesta metodológica que ha sido tendencia en las humanidades digitales de la última década: el estudio de la literatura “a macroescala”, que con frecuencia utiliza métodos computacionales y privilegia la búsqueda de los patrones, redes y tendencias cuantificables; en muchos casos el estudio se construye a partir de metadatos. El libro *Distant Reading* (2013), de Franco Moretti, es el manifiesto de este enfoque.

⁵ Véase la ponencia de Blakesley (“Global Translations”). La monografía derivada de esta investigación no estaba publicada en el momento de la elaboración de este trabajo.

interacción cultural que se dan entre las así llamadas literaturas semiperiféricas. Además, vale la pena mencionar que el problema de la recepción dantesca a nivel mundial ha sido uno de los temas centrales durante la conmemoración de los 700 años de la muerte del poeta en 2021.⁶ El presente ensayo es una contribución a esta conmemoración.

Se van a discutir seis traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (completas y parciales), con el fin de contestar una serie de preguntas: ¿quiénes son los traductores modernos de la *Commedia* y por qué deciden retraducirla?, ¿cuáles son las estrategias empleadas por los traductores?, ¿cómo presentan ellos mismos sus trabajos y métodos?, ¿qué papel juegan los editores en el proceso de la traducción y publicación?, y ¿se pueden identificar semejanzas de la recepción dantesca actual en las dos culturas? Estas preguntas se van a contestar a partir de la revisión de las traducciones mismas y de los elementos que las acompañan —el paratexto, las declaraciones de los traductores en entrevistas, etc.—. Se van a tomar en consideración las versiones propuestas por Jorge Aulicino (2015), Alejandro Crotto (2020), Claudia Fernández Speier (2021), Román Dubrovkin (2020), Olga Sedakova (2020) y Kristina Landa (2021).

Pero antes de analizar las traducciones recientes, vamos a presentar y contextualizar brevemente la recepción dantesca en los dos países.

La recepción dantesca: dos estudios sobre las traducciones de Dante en Argentina y en Rusia

El lugar que ocupa Dante en las culturas argentina y rusa no es secundario. Según Román Dubrovkin: “Ninguna otra obra de los clásicos de la poesía mundial ha sido traducida en Rusia con la misma intensidad con la que se tradujo la *Divina Comedia*” (214).⁷ Claudia Fernández Speier afirma que la *Commedia* es “un ejemplo paradigmático, y en algunos aspectos excepcional, de la historia de la traducción poética” en Argentina (*Las traducciones 1*), y que, en el país, “Dante es el clásico más leído y amado” (citada en Gianera, s. p.). Tal vez no fue un simple accidente que fuera un investigador argentino, Pablo Maurette, el que propusiera, en los últimos días de 2017, una lectura

⁶ Véase el congreso “Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell’opera di Dante” que tuvo lugar en la Universidad de Bérgamo entre 13 y 15 de mayo de 2021 (Traduzioni, tradizioni).

⁷ En todos los casos las traducciones del ruso son propias.

colectiva de la *Commedia* (un canto por día durante cien días, con el *hashtag* #Dante2018) desde su cuenta de Twitter (@maurette79), una iniciativa que rápidamente se convirtió en tendencia y que contó con la participación de más de cinco mil personas.

Tanto en Rusia como en Argentina la historia de la recepción dantesca se remonta al siglo XIX, incluye muchos episodios y deja lecturas originales y mundialmente reconocidas (es suficiente nombrar *Coloquio sobre Dante*, de Ósip Mandelstam, y *Nueve ensayos dantescos*, de Jorge Luis Borges). No se trata, entonces, solamente de lecturas e interpretaciones “importadas”, ideadas por otras culturas —la italiana o, por ejemplo, la anglosajona—: ambos países llegan a establecer una relación idiosincrática con Dante y su obra. Curiosamente, tanto en Argentina como en Rusia, esta relación, vista a través del espejo de las traducciones, fue analizada a profundidad hace poco: se trata de dos estudios monográficos sobre la historia de las traducciones de la *Commedia*, escritos respectivamente por Claudia Fernández Speier y Kristina Landa. De forma aún más curiosa, el trabajo de investigación llevó a las dantólogas argentina y rusa a convertirse en traductoras de la *Commedia*.

En su tesis doctoral, *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia*,⁸ Fernández Speier analiza e interpreta, desde una perspectiva histórico-cultural, las traducciones argentinas de la *Commedia* entre los siglos XIX y XXI. La autora logra describir el lugar de ellas en el sistema cultural argentino, centrándose en el uso ideológico que se les daba en cada momento histórico. El estudio de la investigadora parte de las premisas teóricas y metodológicas de la traductología moderna expuestas en la introducción de este ensayo.

En el siglo XIX, como indica Fernández Speier, la interpretación de la obra dantesca en Argentina estaba determinada por la visión romántica italiana, que subrayaba en la figura del exiliado florentino la búsqueda de la unidad política y de la libertad. La traducción de Bartolomé Mitre, que conservaba los endecasílabos y tercetos encadenados del original, fue publicada en 1897 y resultó fundacional en la historia de la recepción dantesca en el país: se trata de un *a priori* “histórico”, “es decir[,] un texto que determina y condiciona una serie más vasta” y que “ha funcionado como disparador de una verdadera tradición” (Fernández, *Las traducciones* 337). La traducción de

⁸ Después de una adaptación, en 2019 fue publicada esta tesis en forma de libro por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, bajo el título de *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia. De Mitre a Borges*.

Mitre es emblemática también porque defiende el derecho a una autonomía cultural argentina en su relación con la gran cultura europea (de este modo Argentina “rechaza” el papel intermediario de España).

La segunda traducción analizada de manera detallada por Claudia Fernández es la de Ángel Battistessa, concluida a principios de la década de 1970. Según la investigadora, esta versión se destaca por su notable literalidad, que le permite “una mayor adherencia semántica” al original (Fernández, *Las traducciones* 145). Esta literalidad es lograda, en parte, gracias al rechazo de la rima (aunque el traductor conserva el endecasílabo). Otra característica importante de la traducción de Battistessa es la presencia significativa del paratexto (prólogo y notas) que, por un lado, le comunica al lector argentino resultados de la crítica dantesca (sobre todo, pero no únicamente, italiana) del siglo xx, y, por otro lado, propone una interpretación de la obra.

De manera en parte velada, Fernández Speier entra en discusión con las dos traducciones más famosas. La autora considera, tanto en el caso de Mitre como en el de Battistessa, que la

traducción de la *Comedia* [...] se ha caracterizado por la construcción de la figura del traductor-intérprete, que es específica de la relación entre Dante y sus lectores argentinos, y que excede la figura de comentador de las ediciones anotadas italianas, ya que no solo glosa el texto sino que lo reescribe en función de su propia poética. (Fernández, *Las traducciones* 337)

Los traductores-intérpretes no solo presentan las distintas posibilidades interpretativas de los versos en cuestión, sino que toman partido por una de ellas, “desestimando u olvidando las posiciones contrarias” (339).

El tercer personaje central del estudio de Fernández es Jorge Luis Borges. Se describe cómo leyó, alabó y comentó Borges la *Commedia*, sin convertirse, sin embargo, en su traductor oficial (el escritor rechazó el encargo de traducción que le propuso la Universidad de Puerto Rico en 1952):

Para apropiarse de la *Comedia* y volverla funcional a su propia poética, Borges desiste de la traducción y elige el ensayo en el que conviven brevísimas traducciones con citas y paráfrasis: allí se expresa su particular interpretación del poema. Así, con una nueva conciencia de la riqueza del texto dantesco, asociándolo a los libros inspirados en que todo elemento está justificado,

Borges representa un punto de arribo en la tradición argentina de domesticar a Dante [...]. (Fernández, *Las traducciones* 339)

Así, los tres personajes centrales de la recepción argentina de Dante, por encima de notables diferencias, comparten la misma estrategia interpretativa: la domesticación. En los tres casos se tiende a adaptar a Dante a los contextos de la cultura meta en vez de conservar su “extrañeza”, lo que es propio de la estrategia opuesta —la extranjerización—.⁹

Otro aspecto importante de la recepción argentina que Fernández pone en evidencia es el interés desproporcionado en una cántica sobre las demás: el desconocimiento de la dimensión religiosa de la obra y la influencia de las posiciones estéticas de Francesco De Sanctis y de Benedetto Croce (ambos críticos privilegiaban el “Inferno”) determinaron “la escasa fortuna” del “Purgatorio” y, en mayor medida, del “Paradiso” en el país (*Las traducciones* 5). Esta desproporción es acompañada, sobre todo, por una lectura literal de la obra, que ignora los niveles alegórico y simbólico. La ausencia de las dimensiones religiosa y alegórica es muy notable en Borges, que se centra prevalentemente en aspectos estéticos y poéticos de la obra de Dante:

Borges se muestra más atento a los procedimientos poéticos y narrativos que a los aspectos histórico-culturales, teológicos o dogmáticos: explícitamente lee la *Comedia* como “el viaje hacia Beatriz” y no hacia la visión de Dios, desatendiendo voluntariamente al aspecto teológico del poema. (Fernández, *Las traducciones* 303)

Ahora bien, la historia detallada de la recepción dantesca en la cultura rusa, escrita desde la perspectiva de la traducción, se encuentra en la monografía reciente de Kristina Landa, *La Divina Comedia en los espejos de las traducciones rusas: hacia la historia de la recepción de la obra de Dante en Rusia* (2020, en ruso). Este trabajo, sin ser el primero en investigar las relaciones prolíficas de Dante con el país de Pushkin, examina la historia de las traducciones de la *Commedia* entre los siglos xix y xxi desde una perspectiva nueva. Como vimos también en el caso de Claudia Fernández, Landa presta especial atención al amplio contexto literario y cultural en el

9 Véase Venuti 1-20.

cual surgen las diferentes versiones, pone en duda los conceptos de fidelidad y equivalencia, y analiza las traducciones en su correspondencia dinámica (semántica y pragmática) con el original.

Las etapas principales de la recepción de la *Commedia* en Rusia se sincronizan, en parte, con las argentinas. Así, al principio del siglo XIX, Dante es interpretado como una figura romántica, caracterizada por una imaginación y una fuerza poéticas sobrehumanas. Más tarde, Dante es visto, sobre todo, como un exponente del espíritu nacional de Italia, manifestación del genio de la nación. Entre los siglos XIX y XX, con la llegada del modernismo, el centro de atención se desplaza hacia la cuestión de la transferencia de las formas del verso de Dante en tierra rusa, lo que corresponde a las tendencias generales del simbolismo, que buscaba nuevos modelos para la literatura rusa en autores extranjeros. Otra tendencia propia de la era simbolista fue la lectura de la *Commedia* en clave místico-esotérica.

En un artículo aparte, Landa analiza también la lectura dantesca de Ósip Mandelshtam, influyente y única en el ámbito ruso. En su famoso ensayo *Coloquio sobre Dante* (1933), el poeta subvierte la imagen de Alighieri consolidada por la cultura simbolista prerrevolucionaria, sin suscribir tampoco las posiciones de la crítica literaria erudita de la época soviética, e intenta proponer una imagen “verdadera” del exiliado florentino. De todas formas, esta imagen está creada en función del mito personal de Mandelshtam y de su concepción del lenguaje poético (Landa, “Negativnye modeli” 146).

La traducción de Mijaíl Lozinski, poeta acmeísta que se convirtió después en el traductor soviético más importante de la época, realizada en los años 1936-1942 y considerada por muchos canónica hasta hoy, marca un antes y un después en la historia de las traducciones rusas. La versión de Lozinski, galardonada con el premio Stalin (1946), es un verdadero *tour de force* de la traducción poética rusa: el traductor no solo conserva la forma del original con sus tres rimas, sino que logra además una traducción equilínea (los contenidos de cada estrofa se corresponden en el original y en la traducción) y, según la opinión común, estilísticamente impecable. En consonancia con las tendencias culturales de la época estaliniana, la traducción de Lozinski subraya el significado cultural e histórico de Dante como monumento literario de una época pasada:

El propio trabajo de traducción de Dante en la época soviética se hizo posible [...] gracias a un cambio de rumbo político, reflejado también en la conformación de un arte de la traducción durante los años de Stalin: si en los años veinte la *Comedia*, bajo la mano ligera de los simbolistas y de los críticos prerrevolucionarios, era todavía percibida como un poema religioso y estaba prohibida en la joven sociedad socialista, en los años treinta, cuando la cultura soviética se proclamó heredera de todos los tesoros de la literatura mundial, los trabajos sobre Dante [...] encajaron perfectamente en el nuevo programa ideológico. (Landa, *Bozhestvennaia Komedija* 555)

En los años del estancamiento, traducir a Dante en Rusia sirvió para experimentar con nuevas formas métricas y estilísticas, pues el campo de la traducción era casi el único libre de la censura estética soviética, que condenaba cualquier tipo de formalismo y vanguardismo. Esta tendencia se manifiesta claramente en la traducción de Aleksandr Iliushin (1940-2016), poeta, versólogo, filólogo eslavo y profesor de la Universidad de Moscú, quien tradujo la *Commedia* en versos silábicos (tipo de verso muy poco usado después del siglo XVIII en Rusia) y en una lengua altamente desautomatizada.

Los valores cristianos de la *Commedia* prácticamente desaparecieron en la lectura soviética. Solo en el siglo XXI esta situación empieza a cambiar, en gran parte gracias a la labor de la poeta, filóloga eslava y traductora Olga Sedakova.

Al leer las monografías de Claudia Fernández y Kristina Landa vemos cómo la especificidad de las traducciones, su recepción crítica y académica fueron determinadas por las diferentes concepciones poéticas y filosóficas de los traductores de cada época, y, por supuesto, por diferentes ideologías características de cada momento histórico. En el siglo XXI el ritmo de la traducción no parece disminuir: en los últimos años, tanto en Argentina como en Rusia, han aparecido nuevos proyectos dantescos, no obstante la presencia de versiones relativamente recientes y prestigiosas.

Las traducciones argentinas (2015-2021)

En los últimos años en Argentina se publicaron tres nuevas traducciones de la *Commedia*. En 2015, la editorial Edhsa publicó el “poema sacro” en la

versión completa del poeta,¹⁰ periodista y traductor Jorge Aulicino (n. 1949).¹¹ La siguiente traducción apareció en noviembre de 2020: es la versión del “Inferno” hecha por Alejandro Crotto, poeta y miembro del equipo de dirección de la revista *Hablar de poesía*. Finalmente, la traducción completa más reciente, realizada por la especialista en la obra dantesca e historia de su traducción en Argentina Claudia Fernández Speier, vio la luz en marzo de 2021, año del aniversario dantesco, como parte de la serie Colihue Clásica de la editorial Colihue.

Las tres versiones pueden dividirse en dos categorías: por un lado, las traducciones de Aulicino y de Crotto son “traducciones poéticas de autor”; por el otro, la traducción de Fernández es una “traducción de estudio”. De hecho, la investigadora subraya que ella es una estudiosa de Dante, no una poeta:

La Editorial Colihue con su Colección Clásica me propuso hacer un texto de estudio y a mí me pareció que yo podía llegar a hacerlo. Si me hubiera propuesto hacer una traducción poética de autor hubiera dicho que no. Yo no soy poeta, yo soy estudiosa de Dante y lo que puedo aportar es eso. (Piro, Ricardo y Zabaljáuregui, s. p.)

Las tres traducciones son bilingües e invitan a sus lectores a acercarse al original italiano sin la intención de sustituirlo por completo. Las tres insisten en proponerle al lector argentino un Dante más auténtico. Las estrategias para lograrlo son diferentes en los tres casos.

Como demostró en su estudio Claudia Fernández, y como comentamos en el apartado anterior, en la tradición argentina la lectura e interpretación de Dante fue con frecuencia influida por sus traductores. A partir de la traducción de Aulicino, esta tendencia se rompe:

Aulicino presenta un modelo de lectura opuesto al que suponen los trabajos de Mitre y Battistessa: ya no se trata de guiar al lector hacia la interpretación

¹⁰ El *Infierno* ya se había publicado en 2011 por la editorial Gog y Magog, con ilustraciones de Carlos Alonso.

¹¹ Aulicino ha publicado más de una decena de libros de poesía. Ha traducido a varios poetas italianos, entre ellos: Guido Cavalcanti, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini y Eugenio Montale. En 2015 fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía de Argentina. La versión revisada de su traducción de la *Comedia* fue publicada en 2018 por la editorial chilena LOM.

correcta, sino de ponerlo en contacto directo con el texto de Dante, dejándolo librado a sus posibilidades de comprensión. (Fernández Speier, *Las traducciones* 225)

Esto mismo se podría decir tanto de la versión de Crotto como del trabajo de Fernández. Pero si Aulicino y Crotto logran “el contacto directo con el texto”, al reducir al mínimo el papel del paratexto, Fernández busca una posición crítica precisamente a través del manejo específico del aparato crítico: en la edición de Colihue, en “los pasajes de interpretación controvertida, las notas presentan las opciones descartadas —inevitablemente— en la traducción, en la medida en que resulten plausibles y comúnmente aceptadas” (Fernández, “Introducción” LXVIII). Fernández escribe en la introducción a su traducción: “Me propuse interrumpir la lectura lo menos posible, dejando que los lectores accedan al sentido del texto con un esfuerzo análogo al que la lectura requiere en italiano por parte de lectores italianos” (LXVIII).

Los tres traductores argentinos muestran una notable adherencia al sentido del texto original. Aulicino y Fernández manifiestan abiertamente que privilegian el aspecto semántico sobre el métrico. Crotto busca un camino intermedio, que le permita equilibrar los dos polos y conservar la tensión entre el hilo narrativo y la sonoridad. Esto lleva a que en los tres casos se rechacen las soluciones formales usadas en traducciones anteriores al castellano (Mitre, Crespo, Battistessa...), como la transmisión estricta de los tercetos encadenados rimados e incluso el uso del endecasílabo. La rima solo es conservada (con grandes libertades) por Crotto y aparece ocasionalmente en la traducción de Aulicino; Fernández, a su vez, opta por versos blancos.

Al mismo tiempo, los tres traductores proponen soluciones experimentales para compensar la pérdida de la regularidad métrica. Aulicino no sigue una medida silábica fija y crea un verso libre en el que, sin embargo, se puede discernir la silueta del verso original (es un verso que fluctúa alrededor de las 11 sílabas, sin presentar versos demasiado largos ni demasiado cortos).¹² Es una decisión meditada y consciente. Así, Aulicino señala que, en su opinión, las traducciones del siglo xx en España y en Argentina que conservaron el endecasílabo no se acercan más al original, sino que

¹² El traductor llama también al verso de su traducción “verso rítmico” (Aulicino, “La travesía de Dante”).

han caído en el engaño de que el endecasílabo acerca al original, cuando en realidad aleja, en primer lugar porque el endecasílabo español suena absolutamente distinto al italiano, marcial uno, dulce el otro, y, en segundo lugar, porque el verso métrico solo consigue que se elijan las palabras en función de la medida, no del ajuste al sentido y la profundidad, incluso popular, de los términos originales.¹³ (Citado en “La ‘Divina Comedia’”, s. p.)

La propuesta formal de Fernández se acerca, en parte, a la de Aulicino, pero no comparte su escepticismo frente al ritmo del endecasílabo. Así, en la versión de Fernández se conserva el endecasílabo cuando puede hacerse sin traicionar el sentido del original, pero también se permiten versos un poco más breves y un poco más largos (10, 11, 12, 13 sílabas), así que el endecasílabo se transforma en un “eje de fluctuación métrica” (Fernández, “Introducción” LXII).

Crotto se centra en el *efecto* que produce el texto poético de Dante y busca procedimientos propios, capaces de crear este mismo efecto. En vez de reproducir las rimas y los endecasílabos del original, intenta proponer una forma experimental, tal como fue experimental la forma de Dante en su época. Si Aulicino y Fernández rechazan la rima para acercarse más a la sintaxis y al sentido dantescos, Crotto, convencido de su importancia para el desarrollo narrativo, propone una rima novedosa y lo suficientemente flexible para no subyugar el aspecto semántico. En vez de buscar una equivalencia formal, se opta, entonces, por una equivalencia funcional dentro del campo poético actual. Así, se acerca a una de las estrategias tradicionales de la traducción poética (por ejemplo, el uso de endecasílabos para traducir hexámetros griegos y latinos¹⁴). Crotto es perfectamente consciente del carácter experimental de su propuesta: “Yo me inventé un sistema un poco raro que básicamente consiste en traducir con metro y rima, pero estirar la definición de metro y de rima para darme mucha libertad”, dijo en la presentación del libro (“Presentación del Infierno”). Crotto explica mejor su método en la nota introductoria que acompaña la edición:

¹³ Véase también la entrevista a Aulicino, “La divina comedia traducida por Jorge Aulicino”.

¹⁴ Sobre los tipos de equivalencia en traducción en verso véanse: Fedorov; Polilova, “Perevod stijja”.

El desafío era traducir esa fascinación, traducir el latido que anima el viaje, e imaginé entonces una forma que recreara la dimensión generadora del ritmo rimado y a la vez me permitiera ser fiel al hilo narrativo: traduje los endecasílabos italianos en diferentes versos (en su mayor parte se trata de endecasílabos, pero también hay eneasílabos, versos de pies acentuales —sobre todo anapestos—, tridecasílabos, alejandrinos y heptasílabos, ya sea solos o combinados con pentasílabos) y mantuve la rima encadenada usando, además de rimas consonantes, rimas asonantes y rimas oblicuas. (“Este libro” s. p.)

El experimento formal de Crotto se inspira no solo en Dante o en las traducciones anteriores al castellano. Entre sus ejemplos, Crotto señala también la versión de “Inferno” de Robert Pinsky, poeta norteamericano que usó en su traducción rimas oblicuas (*slant rhymes*). La importancia de la rima en la versión de Crotto se subraya adicionalmente a través de la disposición tipográfica. Los versos de medidas silábicas variadas (polimetría) son centrados al lado derecho de esta manera (reproducimos el ejemplo que usa Crotto para explicar su método al lector):

Estaba ya dispuesto y preparado endecasílabo A
 para mirar el descubierto fondo endecasílabo B
 que se bañaba de angustioso llanto, endecasílabo A asonante
 y sombras vi en lo hondo heptasílabo B consonante
 que iban llorando y en silencio, lentas, endecasílabo C
 como las procesiones de este mundo. endecasílabo B oblicua
 Y cuando me incliné a mirar más cerca, endecasílabo C asonante
 retorcidas las vi monstruosamente endecasílabo D
 entre el pecho y la pera: heptasílabo C asonante
 hacia la espalda apuntaba la frente, endecasílabo D consonante
 y entonces caminaban para atrás endecasílabo E
 por no poder mirar hacia adelante. endecasílabo D oblicua
 A alguien la parálisis tal vez endecasílabo E oblicua
 haya dejado así torcido todo, endecasílabo F
 pero no creo, ni lo vi jamás. endecasílabo E consonante

(Crotto, “Este libro” s. p.)

Como se puede ver, Crotto, único entre los tres traductores, no conserva la división en tercetos y agrupa los versos en párrafos según la lógica de la narración.

Por otro lado, además de las soluciones métricas, otro tema que surge con insistencia en las metarreflexiones de los traductores argentinos es el del lenguaje. Aulicino dice en una entrevista:

Yo necesito que la *Comedia* me hable a mí, en mi lenguaje, entonces ¿cómo lo hago? Veo a Ángel Crespo y a Martínez de Merlo como los más cercanos, y digo “sigue siendo español, no es mi lenguaje”. Ni Battistessa siquiera, porque si bien escribe en un castellano más neutro, no llega a ser argentino, es muy académico en la elección de los términos, elige siempre “el más difícil”, por decirlo así. [...] Es cierto que [Dante] utilizaba palabras complejas también, hay muchos latinismos, sobre todo cuando se refiere a problemas escolásticos, de la filosofía. Pero en general habla en un lenguaje familiar. Entonces para mí lo equivalente es escribir en el lenguaje familiar nuestro, como cuando hablás con un amigo o te encontrás con gente en la calle. Eso es lo que es atractivo ... [...] Si vos ponés las palabras que usa Mitre, o incluso las que usa Battistessa, en el lugar de las que tenés que imaginarte que Dante usó, estás llevándolo a un lenguaje más elevado, es un error filológico. (Aulicino, “Jorge Aulicino” s. p.)

Para Aulicino es crucial romper con la tendencia del ennoblecimiento del texto original que encuentra en las traducciones anteriores. La traducción de Aulicino, como él mismo dijo en la entrevista a Claudia Fernández, está pensada para que “llene un casillero experimental”:

Traté de hacerla, no podía de otro modo, en el lenguaje de mi tiempo, pero imitando o reproduciendo en ese lenguaje actual la amalgama de invención, de libertad, de lo nuevo con lo viejo, que me parece es el texto de Dante. Mitre, como Crespo, en algún sentido cerraron el texto. Battistessa lo abrió un poco. (Fernández, *Las traducciones* 235)

Crotto usa esta misma metáfora de la apertura: “lo que hace que Dante sea Dante empieza cuando la forma se desvanece en su cumplimiento, abriéndonos su poesía. Nada me importó más, como dije, que traducir esa apertura” (“Este libro” s. p.).

En su traducción, Fernández Speier también intenta ir en contra de la clarificación y el ennoblecimiento típicos en la tradición argentina. La autora rechaza la elevación del registro lexical e intenta reproducir la variedad de

los estilos (el famoso “plurilingüismo” dantesco): “los dialectismos suelen traducirse por términos marcados, los neologismos son traducidos por palabras inexistentes en castellano [...]” (Fernández, “Introducción” LXI).

Tanto Aulicino como Crotto buscan fascinar y atrapar a su lector. Aulicino quiere presentarle un Dante poeta, un Dante narrador, liberándolo de las interminables lecturas anteriores y del aburrimiento que ellas producen. Los aspectos históricos y alegóricos de la *Commedia* pasan a ser menos relevantes, y se busca reencontrar el placer de la lectura en cuanto obra literaria, no en cuanto monumento histórico y filosófico-religioso. En la nota introductoria de su traducción, Crotto toma, frente a la *Commedia*, una posición cercana a la de Aulicino (aunque menos radical), contraponiendo la fama del libro al placer genuino que produce su lectura:

Sobre el *Infierno* de Dante Alighieri nada tengo para decir más importante que el sabido consejo de animarse a entrar. Lo que esta versión quiere es redescubrir y recordarnos que el *Infierno* (que tantas veces está como sepultado debajo de su fama) es, antes que nada, un poema. O sea, un texto que se dirige a la inteligencia y la imaginación, sí, pero para trascenderlas despertando en quienes lo recorren un punto de íntimo gozo y verdad. (“Este libro” s. p.)

Esta visión de Dante y de su obra que comparten los dos traductores se remonta, con mucha probabilidad, a la de T. S. Eliot, autor de un influyente ensayo sobre el *Sommo poeta* (ambos traductores mencionan tanto a Eliot como a Pound cuando hablan de su interés por Dante). Es famoso el pasaje en el que Eliot invita a leer a Dante primero para disfrutarlo, no para entenderlo:

Con Dante, la discrepancia entre el disfrute y la comprensión era aún mayor. No aconsejo a nadie que posponga el estudio de la gramática italiana hasta que haya leído a Dante, pero ciertamente hay una inmensa cantidad de conocimiento que, hasta que uno ha leído algo de su poesía con intenso placer, es decir, con un placer tan agudo como el que uno es capaz de obtener de alguna poesía – es positivamente indeseable. (237)

El papel de las editoriales en cada proyecto es diferente. En el caso de Aulicino, la traducción nace como un proyecto propio del traductor, que

trabajó en su versión de la *Commedia* durante muchos años. En el caso de Fernández, la idea de traducir viene desde afuera, desde la editorial, y claramente está vinculada con la conmemoración de los 700 años de la muerte de Dante. Estamos frente a un proyecto editorial ambicioso, que pone a los lectores argentinos al tanto del estado del arte de los estudios dantescos: se trata de una edición de estudio ejemplar, con una extensa introducción y con un sólido aparato crítico, realizada por una de las más importantes especialistas en Dante del país. La colección “Colihue Clásica” “ofrece al lector culto obras clásicas traducidas y comentadas por destacados especialistas”, figuras importantes “del ambiente intelectual argentino” (“Quiénes somos”).

En el caso de Crotto podemos ver una situación intermedia: la traducción surge como proyecto personal del traductor, pero pronto se convierte en un proyecto colectivo, desarrollado conjuntamente con la editorial independiente Audisea —especializada en poesía— y su editor Lucas Brockenshire, y también con Julián de la Mota, ilustrador del libro. La existencia de un robusto proyecto editorial se percibe en la forma en la cual fue llevada a cabo la presentación del libro y es subrayada por el traductor mismo (“Presentación del Infierno”).

Las traducciones de Aulicino y de Crotto no tienen análogos directos entre las últimas traducciones de Dante en Rusia que vamos a presentar en el siguiente apartado. Sin embargo, es sorprendente la semejanza de la ideología de estos dos proyectos con la traducción de Aleksandr Iliushin, terminada en 1980. Así como Aulicino se compara con Mitre, Crespo y Battistessa, y busca una traducción más abierta que subvierta el canon, Iliushin se comparaba con Mijaíl Lozinski:

La palabra poética de Lozinski está afinada, segura de sí misma, de su infalible compatibilidad orgánica con el contexto, de su irresistible encanto, de su adecuación estilística, etc. Este efecto tiene éxito cuando un maestro de la palabra puede apoyarse en las normas fiables y verificadas del lenguaje literario y del gusto poético, algo en lo que el propio Dante no podía apoyarse, al ser no tanto el heredero como el descubridor de los tesoros lingüísticos y poéticos. Lo de Lozinski está formado, mientras que lo de Dante se está formando. Y esto último es mucho más incomprensible, desacostumbrado, incómodo que lo primero. (214)

Iliushin, décadas atrás, como Aulicino y Crotto en nuestra época, vio en su traducción un espacio de experimentación formal. No solo intentó revivir el verso silábico dentro de la poesía rusa, casi exclusivamente silabotónica desde el siglo XVIII, sino que también experimentó con la rima y con los registros estilísticos. El modernismo vio en Dante un genio de la poesía y del lenguaje, el primer poeta europeo: los poetas de diferentes partes del mundo y en distintas décadas se acercan a la *Commedia* buscando en ella una fuente inagotable de Poesía.

Las traducciones rusas (2020-2021)

Las traducciones rusas que aparecieron en los últimos años son, al menos en un aspecto, muy diferentes de las argentinas. En los tres casos se trata de traducciones parciales: ni siquiera de una cántica, sino de uno o unos cantos apenas. Parece que los traductores rusos actuales están trazando caminos para las nuevas versiones, superando con gran esfuerzo la autoridad, anteriormente indiscutible, de la traducción canónica de Lozinski, que durante décadas fue considerada prácticamente ideal, capaz de sustituir por completo el texto original dentro de la cultura rusa. Los primeros intentos en esta dirección se realizaron ya a finales del siglo XX con las traducciones completas de Aleksandr Iliushin y Vladimir Marantsman. Sin embargo, la reacción general del público lector y de la crítica frente a estas no fue del todo favorable: fueron criticadas justamente por no alcanzar la supuesta perfección de la traducción de Lozinski. Ahora, Olga Sedakova,¹⁵ Román Dubrovkin¹⁶ y

¹⁵ Olga Aleksándrovna Sedakova es poeta, traductora, filóloga eslava, pensadora religiosa e investigadora principal del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Sedakova ha dedicado varios ensayos a la obra de Dante. En 2017 publicó su traducción del primer canto del “Purgatorio”, que fue el inicio de un proyecto más amplio. En 2020 se publica su libro *Traducir a Dante*, ahora con tres cantos traducidos y detalladamente comentados —dos del “Purgatorio” (I y XXVII) y uno del “Paraíso” (XIV)—. El libro se convirtió en todo un acontecimiento y suscitó mucho interés, que en parte se explica por el gran prestigio que Sedakova tiene como poeta. Es reconocida también internacionalmente: en 2020 fue galardonada con el premio italiano Lerici Pea.

¹⁶ Román Mijáilovich Dubrovkin es traductor y estudioso de la literatura de origen ruso, radicado en Suiza. De 1996 a 2018 enseñó traducción en la Universidad de Ginebra. Ha traducido a poetas como Ronsard, Longfellow, Mallarmé, Valéry, Shelley, Heine y muchos otros. Es autor de una reciente traducción del poema *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso (2020), todo un acontecimiento en el campo de la traducción poética en Rusia. En 2020 publicó su traducción del primer canto del “Inferno” en la revista *Inostrannaya Literatura*.

Kristina Landa¹⁷ ponen en tela de juicio la superioridad incontestable de la traducción de Lozinski, revisitan el texto de Dante y proponen sus lecturas e interpretaciones.

En este contexto, la metarreflexión de los traductores empieza a importar tanto como la traducción misma. Román Dubrovkin acompaña su versión del primer canto del “Inferno” con un ensayo-manifiesto, “Leer a Dante”. Olga Sedakova publica sus traducciones en un libro titulado *Traducir a Dante*, una especie de ensayo que incluye las traducciones y que se abre con un capítulo con este mismo título, un manifiesto de la traductora. Kristina Landa publica sus ejercicios de traducción como un apéndice a la monografía sobre la poética de la alegría en la *Commedia*: en el capítulo final, “En lugar de la conclusión: sobre la traducción y los traductores”, Landa reflexiona sobre la traducción de Dante, sobre la labor del traductor y presenta su propio *credo*. (*Nota bene*: Claudia Fernández incluye en la introducción a su traducción un apartado titulado “Traducir a Dante” [LVIII-LIX]).

Cada traductor toma posición frente a la traducción de Mijaíl Lozinski. Sedakova no discute su estatus canónico en cuanto traducción en verso:

Al pensar en la *Comedia*, el lector ruso tiene en mente la traducción de M. L. Lozinski. No quiero que mis observaciones posteriores se entiendan como una polémica con esta traducción. La traducción de M. L. Lozinski es una proeza cultural. Aun imaginar la multitud de tareas variadas y arduas a las que ha hecho frente es difícil. Para ello tuvo que crear esencialmente un nuevo idiolecto, en el que está escrita su *Comedia*: un lenguaje poético que tiene sus raíces en la Edad de Plata y en su cultura de la palabra, y, al mismo tiempo, uno que la poesía rusa aún no ha tenido. Quien ahora quiera competir con Lozinski, siguiendo el mismo camino —conservando la estructura rítmica y de rima del original—, está condenado a la derrota. (*Perevesti Dante* 7)

Muy distinta es la posición de Román Dubrovkin, quien emprende una traducción métrica y rimada. Dubrovkin no se siente satisfecho con el efecto

¹⁷ Kristina Semiónovna Landa es investigadora y especialista en traducciones rusas de Dante. Se formó como intérprete y traductora italiano-ruso en la Universidad Estatal de San Petersburgo en Rusia. Se trasladó después a Italia, donde realizó sus estudios doctorales (concluidos en 2018) y donde enseña actualmente en la Universidad de Boloña. Es autora de dos monografías dedicadas a la recepción de Dante en Rusia. Tradujo en pentámetros yámbicos blancos tres cantos del “Paraíso” (I, x, xxI).

estético que suscita la versión de Lozinski y considera que en ella se pierde la “sencillez expresiva” de Dante, que la traducción ennoblecía y oscurecía el original (218). Landa, tras analizar detalladamente cómo traduce Lozinski varios elementos vinculados con la poética de la alegría en la *Commedia*, llega a la conclusión de que “la poética de la alegría en Lozinski tiene varios rasgos definitorios que la distinguen de la de Dante” (*Poetika* 452). Entre las diferencias, la investigadora señala “la gravitación hacia las abstracciones”, “el cambio de perspectiva de lo subjetivo a lo objetivo”, “el refuerzo de la semántica de la sensualidad terrenal y de la soberbia” y, finalmente, “la sustitución de términos y conceptos teológicos y filosóficos por una serie de clichés e imágenes poéticos, a veces contrarios a los principios teológicos y filosóficos de Dante” (452). A partir de este análisis, Landa concluye que la traducción de Lozinski no puede considerarse un doble ideal del texto de Dante y despeja el camino para su propia propuesta artística.

Si en el caso de las traducciones argentinas se podían identificar con nitidez distintas tipologías a las que pertenecían (traducción de estudio *vs.* traducción poética de autor), en el caso ruso no es tan fácil. Aunque Olga Sedakova es poeta, su traducción no es un experimento en el campo formal. Sedakova ya había traducido a algunos autores italianos, y a Dante también, en verso, e incluso había imitado el ritmo del endecasílabo original. Sin embargo, en esta ocasión la poeta descarta la traducción en verso. Lo que le importa a Sedakova ahora es el aspecto ético, metafísico y cristiano de la *Commedia*, por eso escoge una traducción sin metro ni rima. Al mismo tiempo, *Traducir a Dante* tampoco termina siendo una edición de estudio. Es un gesto profundamente individual, en el cual la voz de la traductora suena plenamente —no solo en los dos capítulos introductorios y en las notas, sino en la misma decisión compositacional de publicar como libro la traducción de solamente tres cantos, dos del “Purgatorio” y uno del “Paradiso”, y ponerle un título propio—. Estamos frente a una obra de género híbrido en el cruce entre traducción, ensayo, comentario y estudio filológico y teológico.

La propuesta de Román Dubrovkin, que se encuentra todavía en estado inicial, tampoco parece ser una traducción de estudio ni una traducción poética experimental. Es más bien la búsqueda de una nueva versión “ideal” de la *Commedia*, dirigida en primera instancia al lector general. En este sentido, pertenece a una tipología idiosincrática para la cultura rusa que se formó durante el periodo soviético.

Las decisiones composicionales de los traductores revelan orientaciones hermenéuticas y estéticas diferentes. Dubrovkin, que publica el primer canto del “Infierno”, sigue la tendencia histórica rusa y mundial de privilegiar la primera cántica. Landa y Sedakova se resisten a esta predilección y escogen cantos del “Paraíso” y del “Purgatorio”. En ambos casos se trata de decisiones programáticas, que pueden ser entendidas en el marco del “giro metafísico” en la crítica dantesca de las últimas décadas.¹⁸ Landa hace parte del contexto académico italiano y le transmite al público rusohablante el interés renovado hacia los elementos filosóficos de la *Commedia*, propio de los investigadores italianos (Anna Maria Chiavacci Leonardi, Giuseppe Ledda). Sedakova también tiene vínculos con el mundo académico italiano, pero las raíces más profundas de su lectura ética y metafísica son rusas, y se encuentran en las ideas del filólogo y filósofo Serguéi Avérintsev y del padre Georgui Chistiakov (*Perevesti Dante*, 17-18). Vale la pena señalar que el trabajo de Fernández Speier en Argentina también se encuentra conectado con esta nueva tendencia de la crítica dantesca: en una ocasión la traductora señaló que una de sus “cruzadas dantescas” fue exactamente la de “intentar que la gente lea más el Paraíso” (“Entrevista a Claudia Fernández”). Además, en agosto de 2020, en la revista *Hablar de Poesía*, Fernández publicó un artículo titulado “La felicidad polifónica – Música y justicia en el Paraíso dantesco”, dedicado específicamente a la poética del “Paraíso”. Kristina Landa, que antes había traducido al ruso dos artículos de Giuseppe Ledda sobre la poética del “Paraíso”, dedica su segunda monografía al tema de la alegría y la felicidad (*letizia*). Sedakova llama a Dante poeta de la esperanza y de la felicidad:

Dante es un poeta de la esperanza [...]. Entretanto, el Dante de la leyenda universal es el poeta de la rabia y del sufrimiento, un hurano severo, un maestro de la imaginería de pesadilla, que precede el surrealismo y el expresionismo, un exiliado orgulloso y doliente. En una palabra, Dante para el “lector general” sigue siendo el autor del “Infierno”. En contra de la concepción de la *Comedia* [...], el Dante conocido comúnmente no está en absoluto relacionado con la esperanza, y mucho menos con la felicidad. (“Mudrost nadezhdy” 314)

¹⁸ Véanse: Ariani; Chiavacci Leonardi; Ghisalberti; Honess y Traherne; Ledda (*La Bibbia di Dante*, *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica* y *Le teologie di Dante*).

Las soluciones formales de los traductores son variadas. Dubrovkin opta por el pentámetro yámbico rimado, canonizado en la tradición rusa como el equivalente formal de la *terza rima* en endecasílabos de Dante. Sedakova rechaza el metro y la rima, en busca de una adherencia perfecta al sentido dantesco. En su opinión, la necesidad de una nueva traducción sin rima es evidente, por el hecho de que la perífrasis, inevitable en una traducción en verso, incluso la más hábil, aleja de los significados puntuales de la expresión dantesca:

Sin sugerir una literalidad total, sigo siendo partidaria de una traducción lo más cercana posible a la literalidad. Repito, lo más cercana posible. Lo que queda por determinar es el alcance de este “lo más cercana posible”. Corresponde a las capacidades del traductor concreto que se encarga de ello. En su capacidad para confiar en su lengua y en el lector, sin reparar demasiado en el hecho de que “así no se dice en ruso” y que “el lector no lo entenderá”. (Sedakova, *Perevesti Dante* 13)

La poeta sugiere también un camino para rescatar el aspecto propiamente poético del original, pero no lo toma:

A modo de compensación de algún tipo, se podría sugerir una relación diferente y polar con el cuerpo de versos de la *Comedia*: una especie de variaciones libres. Por un lado, una traducción literal, palabra por palabra, y, por otro lado, una variación en verso, que imite la fuerza y la velocidad de Dante (posiblemente sobre un tema muy diferente): de estas dos resonancias disímiles del “poema sacro en que han puesto sus manos cielo y tierra” se formaría el Dante ruso. (Sedakova, *Perevesti Dante* 13-14)

Landa, a su vez, rescata una opción formal que se ha utilizado solo marginalmente en la tradición rusa: la de traducir en pentámetros yámbicos blancos, de modo que se conserve el aspecto rítmico del original, pero se tenga más libertad para transmitir con fidelidad el sentido. Landa señala como uno de sus modelos la traducción de José María Micó, que recientemente tradujo la *Commedia* al español en endecasílabos no rimados (*Poetika* 455).

Dubrovkin no comparte el enfoque de Sedakova y de Landa. En su traducción busca transmitir la sencillez narrativa de Dante: “Un lector

familiarizado con el poema exclusivamente a través de las traducciones se sorprenderá, sin duda, de que la sencillez de la presentación sea un rasgo distintivo del estilo de Dante, su ‘sello de fábrica’” (Dubrovkin 216). La transmisión de esta sencillez, en opinión de Dubrovkin,

ha sido un escollo para todos los traductores del pasado, no solo rusos sino también de Europa occidental. La muy comprensible narración del original italiano fue ampliamente sustituida (“compensada”) por un patetismo solemne reforzado mediante “efectos especiales” con los que los traductores pretendían transmitir el color de una época remota. (218)

La retórica de Dubrovkin se acerca a la de Jorge Aulicino y probablemente se remonta a la lectura modernista de Dante. Sin embargo, las soluciones formales de Dubrovkin son bien distintas de las de Aulicino: el traductor ruso decide conservar la equivalencia formal, agudamente criticada por el poeta argentino.

Finalmente, a diferencia de lo que sucede en Argentina, en Rusia el papel de las editoriales es poco notable. La excepción es la editorial petersburguesa Ivan Limbaj, especializada en humanidades, en la que vio la luz el libro de Olga Sedakova. Esta editorial se caracteriza por tener un catálogo de textos intelectuales, dirigidos al público culto, y colabora con la poeta desde hace unos años. En cualquier caso, parece que en Rusia los proyectos de traducción surgen como propuestas individuales de los traductores,¹⁹ sin ser impulsados desde el mundo editorial (como es el caso de la traducción de Fernández Speier y, en parte, de Alejandro Crotto en Argentina).

Conclusiones

Después de haber recorrido el panorama de las traducciones más recientes de la *Divina Comedia* en Argentina y Rusia, podemos identificar una serie de puntos de intersección y de diferencias. Los primeros, con cierta probabilidad, describen las tendencias generales en la recepción global de Dante en el siglo XXI. En vista de que Argentina y Rusia casi no tienen contactos directos,

¹⁹ Olga Sedakova cuenta que fue Franco Nembrini, pedagogo, ensayista y divulgador italiano de Dante, quien le propuso la idea de traducir la *Commedia*.

las semejanzas deben ser producto de las influencias compartidas o de las dinámicas culturales cercanas tipológicamente.

Gran interés por Dante. En primera instancia, podemos constatar que el interés por Dante es grande en ambos países, como también lo es el ritmo de formulación de nuevos proyectos de traducción de la *Commedia*. Es tentador vincular este interés con el aniversario dantesco del 2021, evento que ha sido ampliamente conmemorado en el mundo con congresos, proyectos artísticos y de divulgación, y nuevas traducciones. Al mismo tiempo, hay que notar que el jubileo dio solo un estímulo adicional: el interés de todos los traductores por Dante se remonta a años atrás. La fecha especial se volvió punto de cristalización para los proyectos que brotaban en los contextos culturales argentino y ruso. Podemos afirmar también que la *Divina Comedia* pertenece a un grupo privilegiado de textos de la literatura mundial: los textos hipertraducidos. Al estudiar cuantitativamente las traducciones rusas de la poesía europea, Vera Polilova identificó una serie de textos que se traducen no solo alrededor de dos veces (la norma dentro de la cultura rusa para un texto poético extranjero), sino hasta 7, 8, 9 o más veces (“Sistema de información CPCL”). Por ejemplo, a este grupo pertenecen los sonetos 35, 61 y 134 del *Cancionero de Petrarca*, y “Le Revenant” y “Une charogne” de Baudelaire. En estos casos, con toda probabilidad, se ponen en marcha mecanismos de competición entre los traductores: el traductor no solo presenta un texto extranjero al lector de su país, sino que quiere superar en algún aspecto a los traductores anteriores.

La presencia de mujeres traductoras. Llama la atención la aparición de traductoras mujeres por primera vez en el contexto ruso, argentino y, probablemente, mundial.²⁰ Fernández, Sedakova y Landa son herederas, además, de la lectura académica dantesca realizada por otra mujer, Anna Maria Chiavacci Leonardi, dantista italiana a la que las tres traductoras señalan como una de sus guías principales. Vale la pena recordar que en el ámbito anglosajón de la crítica dantesca de las últimas décadas se destaca otra mujer, Teodolinda Barolini, profesora de la Universidad de Columbia que dirige el famoso proyecto *Digital Dante*.²¹

²⁰ En octubre de 2021 en Rusia fue publicada una traducción femenina más: se trata de la versión del “Infierno” realizada por Galina Danílovna Muravióva, renombrada italianista rusa. Es una traducción literal y equilínea.

²¹ Cfr. el conversatorio “Appropriating Dante: female voices re-reading and re-thinking the

Rechazo de la equivalencia métrica formal. El único traductor que conserva el metro y la rima del original es Román Dubrovkin. Todos los demás traductores buscan opciones alternativas: rimas ausentes o experimentales, verso blanco, endecasílabo irregular, polimetría, verso libre. Estas soluciones son legitimadas, en parte, por la presencia de traducciones anteriores que reproducen de manera más fiel la estructura poética del original.

La experimentación poética. La traducción de Dante no deja de ser un espacio de experimentación poética, sobre todo en el contexto argentino (Aulicino, Crotto). En el contexto ruso, “el casillero experimental”, en palabras de Aulicino, fue completado —es probable— por la traducción de Aleksandr Iliushin. Sin embargo, Olga Sedakova señala un posible camino en esta dirección: transferir a tierra rusa la poética de Dante sin traducirlo, proponiendo más bien variaciones libres, incluso con temas diferentes.

Desproporción de interés con respecto a las distintas cánticas. El “Inferno” sigue siendo el punto de referencia en ambas culturas, lo que se nota en las traducciones de Crotto y de Dubrovkin. Al mismo tiempo, se percibe un notable aumento de interés hacia las otras dos cánticas. La expresión de esta tendencia es más clara en el contexto ruso, pero es manifiesto también en la propuesta de Fernández.

Leer a Dante en el original, ediciones bilingües. La relación de la cultura argentina con Dante tiene un aspecto peculiar, prácticamente ausente en el caso ruso. Dante, en un país caracterizado por una inmigración italiana de masa, es en muchos casos leído en el original. Como dice Alejandro Crotto,

Buenos Aires no es un lugar periférico respecto a Dante: semanalmente se juntan en el Instituto Italiano de Cultura cien personas por semana para escuchar la lectura dantis en italiano [...] Conozco varios grupos de personas que a lo largo de los últimos años se organizaron para leer conjuntamente la obra, y no creo que haya muchas ciudades del mundo donde se lo quiera tanto a Dante, y no solo como materia académica, sino sobre todo como cosa viva. (Nosotti 19)

En Rusia, por el simple hecho de la distancia lingüística, hay menos personas capaces de leer a Dante en el original.²² La peculiaridad argentina se

language of men in Contemporary European Literature”, organizado por el Centre for Dante Studies in Ireland en noviembre de 2021.

²² A modo de excepción, entre los años 2018 y 2019, se realizó en Rusia —bajo la dirección

refleja en el hecho de que las traducciones argentinas son bilingües, mientras que en Rusia solo Kristina Landa presenta su traducción al lado del texto original, mientras que Dubrovkin y Sedakova optan por una presentación monolingüe (aunque Sedakova cita constantemente a Dante en italiano en sus notas y comentarios).

Las estrategias de los traductores: rescatar la “sencillez” narrativa. La tendencia de rescatar la simplicidad narrativa de Dante, volverlo disfrutable e inteligible, se percibe en las traducciones de Aulicino, Crotto y Dubrovkin. Los tres traductores, aunque muy distantes en sus soluciones formales, buscan presentarle al lector un Dante narrador, autor capaz de encantar con su historia, y, al mismo tiempo, un Dante renovador del lenguaje poético. Probablemente esta estrategia es heredera de la lectura modernista de Dante, expresada magistralmente en el ensayo de T. S. Eliot. En Rusia, una interpretación en muchos aspectos cercana fue formulada de manera independiente por Ósip Mandelshtam: Eliot y Mandelshtam comparten una visión vanguardista de Dante, como señaló Viacheslán Vsévolodovich Ivanov (430). A la lectura de Mandelshtam se remontan, hasta cierto punto, el interés por Dante y las estrategias artísticas de Aleksandr Iliushin y de Olga Sedakova.²³ Sedakova, además, tradujo a Pound y a Eliot al ruso: su interés por Dante tiene raíces occidentales y rusas.²⁴

Las estrategias de los traductores: privilegiar lo semántico. Otra tendencia fácilmente identificable en las nuevas traducciones es la de proponer a los lectores rusos y argentinos un Dante actualizado, leído con las herramientas hermenéuticas de la crítica dantesca actual, sobre todo italiana. Esta tendencia no acentúa la sencillez narrativa ni la maestría poética, sino la complejidad semántica y filosófica de Dante: se subraya la distancia cultural que nos separa del poeta y de su visión del mundo. Además, se rompe con la tendencia de siglos de privilegiar el “Infierno”: el interés renovado por el proyecto ético y la arquitectura general de la *Commedia* obligan a dirigir

de Sedakova— un seminario dedicado a la traducción de Dante. Se hizo en la plataforma “Laboratorio de cosas inútiles”, proyecto académico independiente creado por notables expertos en humanidades (<https://7seminarov.com/about>). Kristina Landa participó en las actividades de este proyecto.

²³ Véase Landa (“Ósip Mandelshtam”).

²⁴ Román Dubrovkin tradujo al ruso a William Butler Yeats, poeta que tiene una importante relación con Dante, y a Henry Wadsworth Longfellow, autor de una famosa versión inglesa de la *Commedia*. Probablemente el interés del traductor por Dante es, en parte, a causa de estas influencias intermedias.

la atención hacia el “Purgatorio” y el “Paraíso”, sin los cuales el “Infierno” no tiene sentido. Claudia Fernández Speier y Kristina Landa, conectadas directamente con el mundo académico italiano a nivel biográfico, actúan como agentes principales de este tipo de lectura.²⁵ Landa intenta actualizar la lectura rusa de Dante en sus dos monografías y en varios artículos de investigación, pero en el campo de la traducción está en una fase inicial. Fernández, que escribió una monografía sobre las traducciones argentinas de Dante y que se desempeña como profesora de *Lectura dantis* en el Istituto Italiano di Cultura de Buenos Aires, pasó de ser estudiosa de Dante a ser su traductora, como ella misma señala, en gran medida gracias a una propuesta editorial concreta, lo que no sucedió en el caso de Kristina Landa. La lectura de Olga Sedakova se acerca notablemente a esta estrategia de “actualización crítica”, pero al mismo tiempo conserva independencia frente a la tradición italiana.

En los tres casos, la intención central, entonces, es la de acercar al lector a un Dante verdadero, leído de una manera más cuidadosa en cuanto a su filosofía e ideología. Esta tendencia no solo es rusa o argentina, puede ser identificada en otros proyectos de traducción de la *Commedia* en el mundo. Recientemente, la Sociedad Húngara Dantesca publicó una traducción colectiva que pretende transmitir, de manera más precisa posible, el sentido y la sintaxis del original. Otro proyecto de traducción parecido, con amplio aparato crítico, se desarrolla actualmente en España: en 2021 la editorial Akal publica la primera cántica traducida por Raffaele Pinto, con detallados comentarios de un grupo de expertos dantistas españoles.

Si las lecturas modernistas de Dante (Eliot, Pound, Mandelstam, Borges) pueden ser vistas como una especie de búsqueda de autoridad para la creación poética vanguardista, la tendencia actual orientada hacia una interpretación que privilegia el sentido puede, a su vez, ser vista como una respuesta a la tendencia anterior que vio en Dante, en primera instancia, a un creador del lenguaje poético. Desde esta perspectiva, el eco de la visión modernista convive en las traducciones actuales con las tendencias nuevas,

²⁵ Fernández estudió el pregrado y la maestría en Italia (en Roma y en Venecia). Su director de tesis doctoral fue Alejandro Patat, profesor argentino que trabaja también en la Universidad de Siena. Landa, como dijimos más arriba, estudió (y enseña actualmente) en la Universidad de Bolonia (Giuseppe Ledda, un renombrado especialista en Dante, fue codirector de su tesis).

más “literales”²⁶ (Aulicino, Crotto, Dubrovkin *vs.* Fernández, Sedakova, Landa). En una entrevista reciente, Olga Sedakova formuló esta misma idea de forma aforística: “Dante liberó a los poetas del siglo xx del pesado ‘realismo’ del siglo xix: su imaginación es más rica que la de cualquier vanguardia. Ahora Dante nos libera de la cobardía de lo posmoderno” (Sedakova, “Olga Sedakova”).

Ahora bien, llegó el momento de volver a las preguntas formuladas al principio de este ensayo: ¿cuáles son los rasgos que caracterizan las relaciones entre las literaturas semiperiféricas?, ¿son válidos o no los conceptos de centro y periferia para describir sus dinámicas?

Parece que, hasta cierto punto, sí. Si asumimos que el centro de la interpretación dantesca se encuentra en Italia, podemos ver cómo el cambio interpretativo se da primero en el centro y después llega a través de los “agentes de traducción” a Argentina y Rusia. La reinterpretación producida en el centro lleva a la necesidad de una actualización en la periferia y, por ende, de una nueva traducción. Por otro lado, si pensamos que el centro global cultural se encuentra hoy en la cultura anglosajona, podemos ver que la lectura de Dante propuesta por los poetas modernistas de habla inglesa (o por Robert Pinsky recientemente) es vigente en las culturas rusa y argentina, y estimula el interés por Dante en nuevas generaciones de poetas.

Al mismo tiempo, las influencias externas, presentes en ambos países, no agotan el repertorio de las interpretaciones vigentes. Ósip Mandelshtam, Jorge Luis Borges, Mitre y Battistessa, Lozinski y Iliushin están presentes en la discusión dantesca y determinan los horizontes de interpretación, incluso cuando se trata de superar el canon y de rechazar las lecturas anteriores. El proceso intercultural que vemos no es lineal ni geográficamente (centro-periferia) ni cronológicamente. La cultura meta está bajo influencias exteriores, pero revisita constantemente las lecturas que ella misma produjo anteriormente.

Como intentamos demostrar, las dinámicas de interacción entre la literatura italiana y argentina, e italiana y rusa son muy complejas. Probablemente, el entramado de ideas más adecuado para describirlas no haya que buscarlo en las propuestas desarrolladas en el contexto de la teoría colonial (*centro vs.*

²⁶ Sobre las tendencias generales en la lectura e interpretación de Dante en los siglos xx y xxi, véanse los trabajos de Alberto Casadei: “Dante nel Ventesimo secolo” y *Dante oltre l'allegoria*.

periferia, culturas dominantes *vs.* culturas dominadas), sino en el estudio de las relaciones culturales que no están determinadas solo por el poder. Estoy hablando de los *Transfer studies* (*Transfergeschichte*), corriente metodológica que surgió inicialmente para describir las dinámicas culturales franco-alemanas²⁷ y que después fue desarrollada en el programa teórico de las historias cruzadas (*histoire croisée, entangled history*). En sus planteamientos, Michel Espagne cuestiona el concepto del centro y la visión unilateral de las relaciones entre el centro y la periferia: “La historiografía de las transferencias culturales relativiza particularmente la noción de centro. [...] La relatividad radical del centro de perspectiva resulta en hacer coincidir lo global y lo particular, atribuyéndole a cada particularidad su propio acceso a lo global” (6-7). Werner y Zimmermann subrayan la existencia de flujos dinámicos y dialógicos entre las culturas, que suscitan cambios mutuos e implican la interacción entre múltiples objetos. En el campo de la cultura no se trata de relaciones unidireccionales y fijadas en un punto temporal preciso: en muchos casos

la situación es más compleja que esto, y pone en juego movimientos entre varios puntos en al menos dos y, a veces, varias direcciones. Estas actividades pueden seguirse en una secuencia temporal [...], pero también pueden superponerse, parcial o totalmente. También pueden entrecruzarse y engendrar una serie de dinámicas específicas a través de varios tipos de interrelaciones. Todos estos casos se resisten a cualquier análisis que se limite a establecer una relación entre un punto de partida y un punto de llegada. (Werner y Zimmermann 37)

En este artículo, al proponer una visión sincrónica y diacrónica de los procesos de recepción, y al considerar varios contextos nacionales, hicimos un ejercicio que está en consonancia con lo que propone la *histoire croisée*. Para hablar de Dante en Argentina y en Rusia, tuvimos que hablar no solamente de literatura italiana y de su influencia o su prestigio mundial, sino también del romanticismo europeo, de los nacionalismos de la segunda mitad del siglo XIX, de la recepción de Dante en la cultura simbolista y en las vanguardias del siglo XX, y de la lectura de los poetas modernistas en

²⁷ Véanse Espagne y Werner.

el siglo XXI. Tuvimos que recordar las traducciones anteriores producidas por cada cultura con sus contextos históricos respectivos y los caminos de recepción que cerraron y abrieron, como también revisar el papel de los académicos, de los escritores y de las editoriales. Solo así, pasando por varios espacios y momentos históricos y mirando desde diferentes perspectivas, nos pudimos acercar a una reconstrucción del panorama complejo y dinámico del diálogo intercultural.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. “Bozhestvennaia komedia. Chast pervaia ‘Ad’. Pesn pervaia”. Traducción del italiano e introducción de Roman Dubrovkin. *Inostrannaia literatura*, núm. 12, 2020, págs. 214-222.
- . *Divina Comedia*. Traducción, introducción y notas de Claudia Fernández Speier. Buenos Aires, Colihue, 2021.
- . *Infierno*. Traducción y notas de Alejandro Crotto, ilustraciones de Julián de la Mota. Buenos Aires, Audisea, 2020.
- . *La divina comedia*. Traducción de Jorge Aulicino. Barcelona, Edhasa, 2015.
- Ariani, Marco. *Lux inaccessibilis: Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*. Roma, Aracne, 2010.
- Aulicino, Jorge. “Jorge Aulicino: ‘Yo necesito que la Comedia me hablé a mí, en mi lenguaje’”. Entrevista por Lali Destéfanis. *Sonámbula*, octubre de 2017. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.sonambula.com.ar/jorge-aulicino-yo-necesito-que-la-comedia-me-hable-a-mi-en-mi-lenguaje/>.
- . “La travesía de Dante y la travesía de un traductor: Apuntes para una charla en el Club de Traductores Literarios, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 1.º de marzo de 2010”. 31 de marzo de 2012. Web. 14 de junio de 2021. <https://jaulicino.blogspot.com/2012/03/la-travesia-de-dante-y-la-travesia-de.html>.
- . “La divina comedia traducida por Jorge Aulicino”. *Youtube*, subido por Universidad Nacional de Entre Ríos–Canal 20, 1.º de octubre de 2015. Web. 26 de septiembre de 2021. www.youtube.com/watch?v=uEDyq7rK_FA&t=181s.
- Bassnett, Susan. “The Translation Turn in Culture Studies”. Bassnett, Susan, y André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multiingual Matters, 1998, págs. 123-140.
- Blakesley, Jacob. “Distantly Reading Dante Translations”. *Vertimo studijos*, núm. 10, 2017, págs. 65-75. DOI: <https://doi.org/10.15388/vertstud.2017.10.11282>.

- . “Global Translations of Dante’s Divine Comedy: From the Renaissance until Today”. *Youtube*, subido por British Centre for Literary Translation, 22 de octubre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. www.youtube.com/watch?v=RvBFq2ZUEoc.
- Casadei, Alberto. “Dante nel Ventesimo secolo (e oggi)”. *L’Alighieri*, núm. 35, 2010, págs. 45-74.
- . *Dante oltre l’allegoria*. Ravenna, Longo Angelo, 2021.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria. *Le bianche stole. Saggi sul “Paradiso” di Dante*. Florencia, Sismel, 2010.
- Crotto, Alejandro. “Este libro”. “El Infierno de Dante Alighieri”. *Hablar de poesía*, 25 de noviembre de 2021. Web. 14 de junio de 2021. <https://hablardepoesia.com.ar/2020/11/25/el-infierno-de-dante-alighieri/>.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Dubrovkin, Roman. “Prochitat Dante”. *Inostrannaia literatura*, núm. 12, 2020, págs. 214-218.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber, 1934.
- “Entrevista a Claudia Fernández. Lanzamiento de libro La Divina Comedia en Español”. *Youtube*, subido por claudia bianco, la professoressa, 24 de abril de 2021. Web. 14 de junio de 2021. www.youtube.com/watch?v=HGm6DNMmvGo.
- Espagne, Michel. “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. Web. 14 de junio de 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.219>
- Espagne, Michel, y Michael Werner, editores. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. París, Éditions Recherches sur les Civilisations, 1988.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, vol. 11, núm. 1, 1990, págs. 1-268.
- Fedorov, Andrei. “Zvukovaia forma stijotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)”. *Poetika: Vremennik Otdela slovesnyj iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, vol. 4. Leningrado, Academia, 1928, págs. 45-69.
- Fernández Speier, Claudia. “La felicidad polifónica – Música y justicia en el Paraíso dantesco”. *Hablar de Poesía* n.º 41, agosto de 2021, págs. 7-16. <https://hablardepoesia.com.ar/2021/01/23/la-felicidad-polifonica-musica-y-justicia-en-el-paraiso-dantesco/>

- _____. *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2013.
- _____. “Introducción”. Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Traducción, introducción y notas de Claudia Fernández Speier. Buenos Aires, Colihue, 2021, págs. I-LXIX.
- Ghisalberti, Alessandro. *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*. Milán, Vita e pensiero, 2001.
- Gianera, Pablo. “Dante y sus traductores: una conjunción bien argentina”. *La Nación*, 24 de marzo de 2021. Web. 13 de junio de 2021. www.lanacion.com.ar/cultura/dante-y-sus-traductores-una-conjuncion-bien-argentina-nid24032021/
- Heilbron, Johan. “Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System”. *European Journal of Social Theory*, vol. 2, núm. 4, 1999, págs. 429-444. DOI: <https://doi.org/10.1177/136843199002004002>
- Honess, Claire E., y Matthew Traherne. *Reviewing Dante's Theology*. 2 volúmenes. Berna, Peter Lang, 2013.
- Iliushin, Aleksandr A. “Pesni Zemnogo Raia (Sillabicheski perevod i nabliudenia nad tekstom)”. *Dantovskie chtenia*. Editado por I. Belza. Moscú, Nauka, 1979.
- Ivanov, Viacheslav V. “Vy pomnите, как beguny...?: Dante, Mandelshtam y Eliot”. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury*, t. 2. Moscú, Yazyki russkoi kultury, 2000, págs. 423-434.
- “La ‘Divina Comedia’: traducciones y homenajes de un libro que ‘no es de este mundo’”, *Télam*. 10 de Septiembre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.telam.com.ar/notas/202009/512556-traducciones-divina-comedia.html>
- Landa, Kristina. “Bozhestvennaia Komedija” v zerkalaj russkij perevodov. *K istorii retseptsii dantovskogo tvorchestva v Rossii*. San Petersburgo, RHGA, 2020.
- _____. “Negativnye modeli florentiiskogo poeta v ‘Razgovore o Dante’ Osipa Mandelshtama”. *Mundo Eslavo*, núm. 18, 2019, págs. 136-148.
- _____. “Osip Mandelshtam i novye perevodchiki ‘Bozhestvennoi Komedii’ Dante v Rossii”. *Europa Orientalis*, vol. 39, 2020, págs. 345-372.
- _____. *Poetika radosti v “Komedii” Dante. Originalny tekst i kanonicheski perevod*. San Petersburgo, Aletheia, 2021.
- Ledda, Giuseppe. *La Bibbia di Dante*. Turín, Claudiana, 2015.
- _____, editor. *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*. Rávena, Centro Dantesco Onlus, 2011.

- , editor. *Le teologie di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013)*. Rávena, Centro Dantesco dei Frati Minor Conventuali, 2015.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Londres, Verso, 2013.
- Nosotti, Mario. “Infierno bien dicho y dibujado”. *Revista N*, 26 de diciembre de 2020. Web. 14 de junio 2021. www.pressreader.com/argentina/revista-n/20201226/281767041834747
- Piro, Guillermo, Carlos Ricardo y Horacio Zabaljáuregui. “Dante revisitado”. *Perfil*, 16 de mayo de 2021. Web. 14 de junio de 2021. www.perfil.com/noticias/cultura/dante-revisitado.phtml
- Polilova, Vera S. “Perevod stija: Mezhdu funktsionalnym i formalnym ekvivalentom (na materiale balmontovskij perevodov ispanskij poetov)”. *Poezia filologii. Filologia poezii: sbornik konferentsii, posviashchennoi A. A. Iliushinu*. Tver, Kondratiev, 2018, págs. 134-149.
- “Sistema de información CPCL: ¿Cómo recoger y analizar los datos para estudiar la poesía traducida rusa?”, 10 de febrero de 2021, seminario “Transferencia cultural. Canon literario” (Escuela Superior de Economía, Moscú). Ponencia no publicada.
- “Presentación del Infierno de Dante Alighieri: Audisea Editora”. *Facebook*, subido por Audisea, 1.º de diciembre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. www.facebook.com/audisea/videos/2882007272018827
- “Quiénes somos”. *Ediciones Colihue*. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.colihue.com.ar/quienesSomos/>
- Schwartz, Cecilia. “Semi-Peripheral Dynamics. Inclusion Modalities of Italian Literature in Sweden”. *Journal of World Literature*, vol. 2, núm. 4, 2017, págs. 488-511. DOI: <https://doi.org/10.1163/24056480-00204006>
- Sedakova, Olga A. “Mudrost nadezhdy: Dante”. *Stiji. Perevody. Poetica. Moralia*, t. 4, Moralia. Moscú, Universidad Dmitri Pozharski, 2010, págs. 310-322.
- . “Olga Sedakova: ‘Dante — trud sovesti dlia stijotvortsev’”. Entrevista por Olga Balla-Gertman. *Literratura*, 11 de mayo de 2017. Web. 14 de junio de 2021. <https://literratura.org/non-fiction/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovesti-dlya-stihotvorcev.html>
- . *Perevesti Dante*. San Petersburgo, Izdatelstvo Ivana Limbaja, 2020.
- Swaan, Abram de. *Words of the World: The Global Language System*. Malden, Polity, 2001.

- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 1995.
- “Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell’opera di Dante”. *Youtube*, subido por UniBg per Dante 2021, 13-15 de mayo de 2021. Web. 26 de septiembre de 2021. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4Gns35vvK7Ja2l6qiBwya4EtJi-JoNTb>
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility*. Londres, Routledge, 1995.
- Werner, Michael, y Bénédicte Zimmermann. “Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity”. *History and Theory*, vol. 45, núm. 1, 2006, págs. 30-50. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x>

Sobre la autora

Anastasia Belousova es magíster en Italianística de la Universidad de Bolonia y doctora en Literatura Rusa de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades. Actualmente es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Sus intereses de investigación giran alrededor de la teoría del verso, la métrica y la poética comparadas, y los métodos cuantitativos y digitales en los estudios literarios. Hace parte del equipo que desarrolla CPCL, el Sistema de Información sobre la Poética Comparada y Literatura Comparada (<http://es.cpcl.feb-web.ru/>). Algunas de sus publicaciones recientes son: “Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica” (RUS (São Paulo), 2021), “Las técnicas del ‘skaz’ en traducción: problemas de transmisión estilística (“Un episodio desgradable” de Dostoievski, traducido por Alejandro Ariel González)” (*Mundo eslavo*, 2020), “Macroanalysis of the Strophic Syntax and the History of the Italian *Ottava Rima*” (en coautoría con Juan Sebastián Páramo Rueda, *Quantitative Approaches to Versification*, Praga, 2019).

Sobre el artículo

El presente artículo hace parte del proyecto de investigación “Propio y/o extranjero: el problema de los préstamos métricos y rítmicos en la historia y el desarrollo del verso ruso”, que se desarrolla en el Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Estatal de Moscú con el apoyo del Fondo Científico Ruso (beca 19-78-10132). La autora agradece a Vera Polilova y a Santiago Méndez por sus valiosos comentarios, y a Alejandro Ariel González por la ayuda bibliográfica.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98436>

De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: la ilegibilidad como alegoría

Malena Pastoriza

Universidad Nacional La Plata, La Plata, Argentina

mpastoriza@fahce.unlp.edu.ar

En este artículo realizamos una lectura conjunta de *Responso* (1964), la primera novela de Juan José Saer, y *Las patas en las fuentes* (1965), uno de los primeros poemas publicados por Leónidas Lamborghini. Nos proponemos indagar en las razones por las cuales ambas obras fueron calificadas de ilegibles en el contexto de los años sesenta en Argentina. Partimos de la identificación de una consonancia: sus protagonistas, Alfredo Barrios y el Solicitante Descolocado, son sujetos marginados luego del golpe de Estado y la proscripción del peronismo en 1955. Recurrimos a la categoría de alegoría de la ilegibilidad de Paul de Man para explorar el modo en que se figuran la compleja experiencia de la falta de representación política y los límites de la representación poética.

Palabras clave: alegoría de la ilegibilidad; ironía; Juan José Saer; Leónidas Lamborghini; política.

Cómo citar este artículo (MLA): Pastoriza, Malena. “De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: la ilegibilidad como alegoría”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 49-73.

Artículo original. Recibido: 24/05/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022.



From *Las Patas en las Fuentes* to *Responso*: Unreadability as Allegory

In this article we perform a comparative reading of *Responso* (1964), the first novel of Juan José Saer, and *Las patas en las fuentes* (1965), one of the first poems published by Leónidas Lamborghini. Our intention is to analyze why these two works were described as “unreadable” in Argentina during the 60s. As a starting point, we will take into account a common trait: their protagonists, Alfredo Barrios and the Solicitante Descolocado, are subjects that were marginalized after the *coup d'état* and the Peronism's proscription in 1955. Methodologically, we use Paul de Man's category of “allegory of unreadability” to explore the way in which these works articulate the complex experience of lack of political and linguistic representation.

Keywords: allegory of unreadability; irony; Juan José Saer; Leónidas Lamborghini; politics.

De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: ilegibilidade como alegoria

Neste artigo fazemos uma leitura conjunta de *Responso* (1964), o primeiro romance de Juan José Saer, e *Las patas en las fuentes* (1965), um dos primeiros poemas publicados por Leónidas Lamborghini. Pretendemos investigar as razões pelas quais ambas as obras foram classificadas como ilegíveis no contexto da década de 1960 na Argentina. Partimos da identificação de uma consonância: seus protagonistas, Alfredo Barrios e o Solicitante Descolocado, são sujeitos marginalizados após o Golpe de Estado e a proscrição do peronismo em 1955. Com a categoria de alegoria da ilegibilidade de Paul de Man, propomos percorrer nestas obras a complexa experiência de falta de representação política e os limites da representação poética.

Palavras-chave: alegoria de ilegibilidade; ironia; Juan José Saer; Leonidas Lamborghini; política.

Introducción

LOS AÑOS QUE SIGUIERON AL golpe de Estado de 1955 en Argentina, que destituyó al presidente Juan Domingo Perón y dio inicio al gobierno de la autoproclamada Revolución Libertadora, se caracterizaron, por un lado, por un clima de modernización cultural y, por otro, por una inestabilidad política y social signada por la redefinición de las posiciones del conjunto de actores políticos e intelectuales hasta el momento nucleados en la oposición al peronismo. En el campo intelectual, proliferaron las publicaciones periódicas y las polémicas, en la búsqueda de una interpretación de la realidad que se ajustara a las demandas ideológicas de la época. Nos referimos, primordialmente, a la doctrina del compromiso —formulada en términos sartreanos—, que funcionó como marco de referencia obligada para la práctica intelectual progresista en esos años en Latinoamérica, y que enfatizó la necesidad de problematizar el vínculo de la intelectualidad con los sectores populares y su grado de intervención en los acontecimientos histórico-políticos.

En *Nuestros años sesentas*, de Oscar Terán, y en *Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman, se describe como “clima de época” la función que ocupó la política en esos años como legitimadora de la producción textual. Terán señala la alta sensibilidad de la producción intelectual respecto a los golpes de Estado de 1955 y 1966 como síntoma del impacto que la política ejerció sobre las diversas esferas, tornándose en la región dadora de sentido de las prácticas culturales e intelectuales. Por su parte, Gilman sostiene la relevancia de adoptar una mirada continental del fenómeno que, sin dejar de lado las particularidades de las escenas nacionales, permita distinguir una actitud común en las culturas de izquierda de todo el continente, e, incluso, consonancias y repercusiones en lo que por esos años a nivel mundial se fue configurando como el tercer mundo: un proceso de creciente politización de los intelectuales, en el cual tuvo un lugar central la Revolución cubana de 1959. En este marco, la obra de Sartre proveyó algunos de los principales argumentos ideológicos para definir la tarea de los escritores e intelectuales como eminentemente política; toda la producción dentro del propio campo —literario, artístico— se leyó como intervención sociopolítica y, así, se legitimó el papel transformador asignado al escritor-intelectual. Como propone

Gilman, la noción de compromiso funcionó como un concepto-paraguas (143) que, hasta fines de los sesenta, permitió en su plasticidad albergar otros atributos: “ya fuera como crítico, ideólogo, buen escritor o militante, a comienzos de los años sesenta el escritor podía vestirse con cualquiera de esas figuras para mirarse en el espejo y descubrir en el reflejo el perfil del intelectual comprometido” (96). Se delineaba de este modo el predominio del “todo es política”. Para la literatura, el compromiso se convirtió en su función de ser (146), y así se postuló a la obra literaria como la puesta en discurso de una experiencia de lo social y lo político (87-88).

En Argentina particularmente, Terán analiza el surgimiento de una nueva generación de izquierda, crítica o contestataria, que se halló ante una encrucijada: la exigencia ideológica de compromiso por un lado y la evidencia de una masa obrera peronista por el otro. Las respuestas a este dilema fueron diversas, pero a grandes rasgos permiten sostener el carácter ineludible, inabarcable e irresoluble del fenómeno peronista luego del cincuenta y cinco, traducido en una ilegibilidad plasmada en las intervenciones intelectuales del período. En este sentido, en *Peronismo y cultura de izquierda*, Carlos Altamirano señala que “tras el derrocamiento del régimen justicialista comenzó a resultar evidente la consistencia y el arraigo popular de una identidad que, [...] creían, se disgregaría más o menos rápidamente tras el desmantelamiento del mismo” (62), pero que, al no disgregarse, continuó desafiando ideológicamente los límites y la capacidad de análisis político de los sectores de izquierda principalmente, pero también de las fracciones más conservadoras. El peronismo “había puesto en escena algo sustutivo de la realidad nacional” (67).

De lo desarrollado hasta aquí, nos interesa subrayar dos proposiciones: el imperativo del compromiso con la causa revolucionaria y la búsqueda de una explicación del fenómeno peronista por parte de la intelectualidad a partir de 1955, en la medida en que permiten formular la pregunta por la relación que la crítica literaria del período estableció con la literatura: ¿Qué literatura resultó legible y por qué?

En este artículo, nos detenemos en dos textos literarios publicados a mediados de los sesenta por dos jóvenes autores cuyas obras resultaron históricamente ilegibles en sus inicios, pero que hacia los ochenta se volverían nombres ineludibles del canon literario argentino del siglo xx: Juan José Saer y Leónidas Lamborghini. Saer, quien había comenzado publicando poemas

y relatos breves en el diario *El litoral* de Santa Fe, publicó, en 1960, su primer libro de cuentos, *En la zona*, en la editorial santafesina Castellví. De 1964 es su primera novela, *Responso*, publicada bajo el sello editorial Jorge Álvarez. En el marco de un primer escenario de *silencio* de la obra de Saer en el campo literario argentino de los sesenta y setenta, Miguel Dalmaroni (“El largo camino”) señala la recepción negativa de su primera novela, de la que da muestra una breve reseña en el semanario *Primera plana* en 1965: entre el realismo y lo obvio, la novela es descalificada por su escritura atrasada o, al menos, inmune a los avances y novedades de la narrativa de esos años; una novela que llegaba demasiado tarde, como sugería el título de la reseña.¹ Por su parte, Leónidas Lamborghini irrumpió en la escena literaria porteña con una plaqueta titulada *Saboteador arrepentido* en 1955, a la que siguió la publicación de *Al público* en 1957, en el sello de Poesía Buenos Aires, y *Al público, diálogos 1.º y 2.º* (New Book Editions, 1960). *Las patas en las fuentes*, poema que recupera y amplía la edición de *Al público*, apareció en 1965 en la editorial Perspectivas. Lamborghini recuerda una crítica del libro, publicada en el diario *Clarín*, que finalizaba con un rotundo “NO LO COMPREN” (*Mezcolanza* 43). Es que, como afirma Freidemberg, “la poesía de Lamborghini nace como [...] una radical falta de pertenencia al cuerpo de la poesía argentina existente” (“Herencias y cortes” 201-202), de lo que también es testimonio la contratapa de la primera edición, firmada por Leopoldo Marechal, quien señalaba: “¡Qué lírico extraño es Usted!” (*Las patas*, s/n). La reseña es amable en muchos aspectos —se cierra con la frase cariñosa y paternalista: “Lo felicito de todo corazón” (*Las patas*, s/n)—, pero nos interesa llamar la atención sobre el calificativo *extraño* que da cuenta de una limitación para abordar la propuesta estética de Lamborghini, incluso por parte de un poeta reconocido como modelo.

En este sentido, la ilegibilidad histórica de *Responso* y *Las patas en las fuentes* parecería explicarse por su falta de adecuación a los imperativos estético-formales de una época signada por la primacía de lo político: la novela de Saer no podía ser leída dentro de los mismos códigos de lectura que las novelas de David Viñas o de Rodolfo Walsh;² y la propuesta de

1 No debe perderse de vista que la lectura de *Responso* plasmada en esta primera reseña es coherente con el perfil del semanario *Primera plana*, propuesto como espacio de modernización del campo cultural.

2 Recuperamos, puntualmente, la referencia al artículo “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil” que Beatriz Sarlo Sabajanes firma en el número 25 de *Los Libros* (marzo de 1972). Allí, el foco de discusión es el afán totalizador de la noción de verosimilitud,

Lamborghini no parecía encajar ni en los modelos de la poesía social ni en los derivados de líneas vanguardistas. Sin embargo, la inadecuación señalada de estos textos no se encuentra motivada en una falta de compromiso con la complejidad del contexto político-social. Antes bien, se trata de dos obras en las que los acontecimientos políticos aparecen inscriptos de manera singular e insoslayable, en los cuerpos de personajes cuyas vidas se debaten entre el recuerdo de un pasado irrecuperable y un presente de marginación. *Responso* es protagonizada por Alfredo Barrios, un sindicalista peronista expulsado de su trabajo luego del Golpe; en *Las patas en las fuentes*, la voz principal del poema, el Solicitante Descolocado, es un personaje urbano marginal, desclasado, que busca con desesperación un empleo en un mundo que ya no es el mismo.

Partiendo del señalamiento de la literatura como un afuera de los discursos sociales, estas obras posibilitarían una indagación compleja sobre la masa peronista sin Perón que significó, podríamos decir, la gran incógnita y a la vez la obsesión del campo intelectual a partir de 1955. Si la dominante pareciera haber oscilado entre los optimismos revolucionarios y ciertas morales edificantes procedentes de los humanismos, encontramos en estos textos huellas de otra cosa: sujetos poco ejemplares que transitan su entorno descolocados; con cierta angustia frente a una experiencia que no termina de asumirse como inevitable: la persistencia en una búsqueda que perpetúa la pérdida, la ruina y el sinsentido.

“[...] quien / pedirá por mí / cuando esté en el” (*Las patas en las fuentes*, Leónidas Lamborghini)

Las patas en las fuentes es un extenso poema que Lamborghini publica en 1965 y que recoge, con agregados, todo el material de publicaciones precedentes. A su vez, *Las patas en las fuentes*, junto con otros dos extensos poemas, *La estatua de la libertad* y *Diez escenas del paciente*, compondrán,

en cuanto reproductora acrítica de un orden establecido. El artículo aborda una lectura de algunas novelas de la época: *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, *Hombres de a caballo*, de David Viñas, *Los judíos del Mar Dulce*, de Mario Szichman, y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. Esta última es la única que recibe una calificación positiva, como la propuesta de la década. Sarlo, una de las lectoras críticas más fieles y militantes de la obra de Saer, recién comienza a escribir sobre su obra a partir de *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca* (1980).

en 1971, el libro *El solicitante descolocado*. Este proyecto de largo aliento —por la extensión del poema, pero también, por los más de quince años que el autor dedica a su escritura— fue recibido con desconcierto: a pesar de sus sucesivas ediciones y reescrituras, y de haber contado con algunos dispersos lectores (Juan José Sebrelí, Leopoldo Marechal, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros), la propuesta lamborghiniana resultó ilegible. En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa refiere la recepción casi nula de este primer poema, que osciló entre la indiferencia y la reprobación, valiéndose de calificativos como “bestia disonante” o “este monstruoso en el que el yo lírico no aparecía” (18). Porrúa señala que, para 1955, la poesía era una palabra autosuficiente y, en ese escenario, los textos lamborghinianos desentonaban, pues “no tener ‘voz propia’ deb[ía] ser entendido en estos términos como una impertinencia” (23).

Según lo ha desarrollado en diversas entrevistas, Lamborghini se propuso escribir poesía dramática, antilírica, “antilagrimita”;³ en *Las patas en las fuentes*, esto se ve plasmado desde su estructura: un extenso texto de noventa y cuatro páginas en verso libre, en el que se alternan las voces del Solicitante Descolocado, el Saboteador Arrepentido, el Letrista Proscripto, con las que se va tejiendo una trama narrativa, un recorrido. El Solicitante, voz principal del texto, se traslada hacia Buenos Aires y, a su paso, interactúa con otras voces, presenciando e involucrándose en diversas escenas callejeras con todo tipo de personajes urbanos marginales: el buen idiota, el partido de fútbol, la casita del buen tiempo, los pasajeros del colectivo y del tren —el viejito del peso, el tipo de los harapos, la anciana de pelo platinado, el vendedor ambulante—, la pareja que pelea, los adictos perseguidos —que se mezclan con las voces de los fusilados en José León Suárez—,⁴ entre otros. En palabras de Lamborghini, el Solicitante fue planteado como un antihéroe, un *clown*, un bufón, un personaje enteramente marginal, que sirviera como punto de apoyo del poema:

³ Ver Dalmaroni (“Entrevista”).

⁴ El 9 de junio de 1956, bajo el gobierno de facto de la autodenominada Revolución Libertadora, fueron fusilados de manera clandestina doce civiles en los basurales de José León Suárez (Partido de San Martín, Buenos Aires, Argentina). El escritor y periodista Rodolfo Walsh plasmó su investigación sobre los hechos en *Operación masacre* (1957). El poema de Leónidas Lamborghini toma como intertexto la obra de Walsh, principalmente la voz de Livraga, uno de los sobrevivientes de la masacre.

La idea de *Las patas en las fuentes* fue decirle al sistema: “Esto es lo que ustedes hacen con un hombre: lo vuelven loco, lo hacen un solicitante descolocado perpetuo”. Pero, en suma, ¿todo hombre no lo es? ¿No lo ha sido y será siempre? (Freidemberg, “Las pretensiones son enormes” 5)

El Solicitante recorre la ciudad “[b]uscando algo/ no sé bien/ en un país/ que no se sabe” (*Las patas* 44). Lo que el Solicitante pide con desesperación es un trabajo: “Desempleado / buscando ese mango hasta más no poder / me faltó la energía la pata ancha / aburrido hace meses, la miseria / busco ahora trabajo en la era atómica / dentro o fuera del ramo / si es posible” (23). Pero la realidad le expone a cada paso su condición de descolocado: “–no insista en su pedido presentando / nuevas solicitudes” (25).

La situación de miseria presente del personaje se intensifica en el contraste con la idealización del pasado en el que estos sujetos eran reconocidos y legitimados: podían mojar las patas en las fuentes: “y también / cuando metimos las patas el poder / en las fuentes de la Gran Plaza” (86). En el artículo “Una lógica de la distorsión”, incluido en el Dossier Leónidas Lamborghini de *Diario de Poesía* 38, Susana Cella afirma que en la poesía de Lamborghini se construye una utopía del pasado, como un momento homogéneo y participativo, cuya pérdida provoca distorsión y descolonización. De esta utopía, “sólo quedan los restos de la fiesta y el ‘no lugar’ presente, con ellos se arma una irrespetuosa vidriera donde resplandece la miseria común y, sobre todo, el carácter fragmentario y desquiciado de los protagonistas” (Cella 19).

Ese lugar perdido era también una identidad definida a partir del trabajo: “el trabajo es salud, es factor / dignifica” (*Las patas* 24). La esperanza de recuperar la dignidad del empleado —“Todos los días abro el mundo / un jardín de esperanzas / en la sección empleados / voy clasificándome / atento / este aviso me pide” (23) — se frustra en cada intento, pues esa identidad no puede restituirse con Perón exiliado y el partido proscripto. El país ya no es el mismo:

Me detengo un momento
en el país de los países
de las maravillas
la izquierda es la derecha

lo blanco es negro
-Es este el país
equívoco del equívoco
de los equívocos
pregunté [...]. (31)

La marcha peronista se canta en pasado —“qué grande eras / cuánto valías / mi general” (29) —, y se asume como irrecuperable el esplendor que la marcha celebraba —“y el corazón / trabajador / que ayer vibró / feliz / hoy es la sombra” (29) —. Lo perdido no puede recuperarse y, por lo tanto, la perpetuación del pedido no hace más que perpetuar la pérdida. De hecho, la descolocación del Solicitante no solo implica únicamente una imposibilidad de restituir una identidad en el presente, sino que la nostalgia por un tiempo pasado se tiñe de parodia cuando el Solicitante admite que, en la época en la que el trabajo abundaba, él no trabajaba —“entonces recordé / cuando / en este país / se trabajó en un tiempo / cobrando puntualmente // y fué el tiempo / que yo no trabajaba” (56) —. Lo que lo lleva a afirmar que:

y nada sé
sólo
existo
sólo quizás
que haré reir
un poco
con la historia de mi vida
¿me he inmolado? (69)

Así, lo que el poema pareciera dramatizar es la crisis identitaria de un desempleado, devenido perpetuo solicitante descolocado. Al respecto, Porrúa sostiene que el Solicitante y el Saboteador (su contrapunto) alegorizan la situación político-económica posterior al golpe de Estado de la autodenominada Revolución Libertadora: representan las fisuras que se producen en la identidad del peronismo y en el poema “el obrero se cuestiona plenamente su identidad” (*Variaciones* 174). La búsqueda del Solicitante no es solamente laboral, sino, y más rotundamente, de una voz y de una identidad que le den sentido a su existencia:

En vez
tú no tienes voz propia
ni virtud dijo
y escribes solo para;
[...]
y esta es mi
vida
y yo qué estoy
haciendo aquí
[...]
pero es que aún
estaré a tiempo
a tiempo
de conocer el sentido [...]. (*Las patas* 13, 70, 72)

Pero resulta necesario resaltar algo más: la desorientación y el desamparo sufridos por el Solicitante, factibles de ser leídos en relación con el quiebre que significó el golpe de Estado, tal como sugiere Porrúa, se figuran también en la desorientación y el desamparo al que nos vemos arrojados los lectores del texto. El poema no solo dramatiza esta angustia en el balbuceo del personaje, sino que por medio de una escritura irreverente, plagada de cortes, interrupciones, anacolutos y cambios de tono, de intensidad y de ritmo —que hacen que nunca podamos asegurar en qué medida aquello que se dice es afirmación, interrogación o burla, palabra propia o ajena—,⁵ el texto logra que los lectores nos sintamos descolocados ante un sentido que no parece estabilizarse por más que insistamos en sucesivas relecturas.⁶

Como expresión del *shock* que produce una experiencia urbana hostil y abrumadora, en el poema se yuxtaponen textualidades, discursos y voces que

5 María del Carmen Colombo, en *La danza del ratón*, afirma: “Está y no está dicha la palabra: jadeo, suspensión de frases, cortes abruptos, reescritura y repetición en la desesperada, exasperada voz que se desliza forzando el lenguaje hasta el desencanto. [...] al descubierto quedan las grietas del tramposo terreno de las palabras que un verso punzante y despojado encarnará en su movimiento de vaivén” (8).

6 Puede pensarse en línea con lo que Miguel Dalmaroni, en *La palabra justa*, formuló para la poesía de Lamborghini, como “descalabro de la sintaxis cultural”: “formas de intervención que hacen sonar de un modo imprevisto el interior de las tradiciones que, molidas y recomuestas por el poema, ya no podemos meramente reconocer tras la perturbación que se efectúa cuando leemos” (49).

se plasman en un texto fragmentario, cambiante, imprevisible, en el que se van identificando series o momentos pero que se presentan encadenados sin distinción, como parte de un discurrir incesante.⁷ Solo a modo de ejemplo:

y en la hermosa mañana
el excellentísimo de turno
tocó
su solo de solamente solo
creando y
recreando
en armonía
Vomito.
Todos los días vomito
en este culo
infectado del mundo
y canto
desde un puntito llamado Llavallol
era el año en que Boca Juniors
ganó
su 16.^a Estrella [...]. (50)

El poema, entonces, no solo resultó ilegible por la ausencia del yo lírico, tal como sugieren los primeros episodios de recepción recuperados por Porrúa, sino por su ambigüedad, por la constante amenaza de la estabilización de un sentido referencial. Aquellos lectores que busquen anclar en las páginas de este poema un relato fluido y transparente sobre la experiencia de un sujeto desempleado luego del golpe del cincuenta y cinco se sentirán expulsados por el texto, del mismo modo que el Solicitante es expulsado de todos los ámbitos en los que aspira a encontrar un empleo, una voz y un sentido.

Ahora bien, en el momento mismo en que se reconoce y asume esta lectura alegórica —el poema denuncia desde la forma la descolocación de las

⁷ Un detalle que podría parecer superfluo cobra relevancia como testificación de este rasgo del poema: en la edición consultada en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires) del texto, un ejemplar de la segunda edición, el trazo de un lector anónimo fue inscribiendo líneas de corte que separan, a su criterio, zonas o momentos del poema, como cuadros relativamente autónomos.

subjetividades peronistas luego del golpe de Estado de 1955—, se estabiliza una explicación que otorgaría al poema la legibilidad de la que parecía carecer en un primer momento. Pero, cabe preguntarse, ¿se vuelve efectivamente legible el poema lamborghiniano? Formulada la hipótesis tranquilizadora, volvemos al extenso poema y nos vemos impulsados a admitir que *Las patas en las fuentes* desborda cualquier intento de lectura que lo abarque en su totalidad, incluso la interpretación alegórica que pretendiera dar cuenta de la desorientación que genera el poema.⁸ La pulsión por sostener un sentido generalizable más allá de ciertos fragmentos o zonas significativas se ve a cada paso frustrada; el texto nos condena a leer fragmentariamente, a citar fragmentos. Así, los efectos del juego de la voz en el poema de Lamborghini resultan más severos y corroen la propia posibilidad de una lectura alegórico-figurativa que parecía imponerse.

Proponemos pensar esta ambigüedad radical —inquietante, desestabilizadora— del poema a partir del modo en que Paul de Man caracteriza la ironía, sus alcances y sus efectos. En “The concept of irony”, luego de referir el interrogante del que parte el libro *Rhetoric of irony*, de Wayne Booth —¿cómo sabemos si un texto que vamos a leer es o no irónico?—, de Man se pregunta:

8 Entendemos la categoría de alegoría a partir de los postulados de Walter Benjamin y Paul de Man en torno al lenguaje alegórico. Walter Benjamin, en sus descripciones del París de Baudelaire, en la identificación en su poesía de la técnica alegórica sin solemnidad que involucra la yuxtaposición imprevisible de lo banal y lo poético, sugiere que la técnica alegórica habilita en el lenguaje un espacio para la articulación de la experiencia de lo disímil, a partir de la prevalencia de lo metafórico por sobre lo simbólico; la metáfora es la expresión de la experiencia que no se convierte en vivencia: la exposición de las fisuras, las hendiduras entre lo visible y lo invisible, la expresión de lo ambiguo. Por su parte, en “Rhetoric of temporality”, Paul de Man reconstruye y pone en cuestión la deriva histórica de la prevalencia del símbolo por sobre la alegoría en los estudios literarios. En la oposición entre símbolo y alegoría, la alegoría contiene una dimensión temporal constitutiva: el signo alegórico refiere a otro signo que lo precede (así, el significado del signo alegórico solo puede consistir en la iteración de un signo anterior con el que nunca coincide, porque es pura anterioridad). Desde esta perspectiva, el lenguaje alegórico ofrece un espacio propicio para la articulación de lo discontinuo: sujeto y objeto, lenguaje y mundo, ya no se conciben como órdenes reconciliables, sino que su relación —necesaria a la vez que imposible— se manifiesta como pura heterogeneidad. Una explicación histórica de la deriva del significado de alegoría y de la pertinencia de la perspectiva benjaminiana para pensar ciertas zonas de la literatura latinoamericana, puede consultarse en el libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* de Idelber Avelar.

La manera de detener la ironía es por medio de la comprensión, la comprensión del proceso irónico. La comprensión nos permitiría controlar la ironía. ¿Pero qué si la ironía es siempre de la comprensión, ironía de la comprensión, si lo que está en juego en la ironía es siempre la pregunta por la posibilidad de comprender o no? (166, la traducción es nuestra)

De Man postula, entonces, que no hay manera de controlar la ironía, de anular la posibilidad de que siempre que se diga algo se esté diciendo otra cosa y, por lo tanto, no pueda sino dudarse sobre lo que se dice, lo que se escribe, lo que se lee. En otras palabras, la ironía amenaza incesantemente con exponer el poder desestabilizador de la dimensión retórica del lenguaje. Es en este sentido que la ironía se caracteriza por su negatividad absoluta y por su incesancia; “[l]ejos de ser un retorno al mundo, [...] la ironía de la ironía que toda verdadera ironía tiene que engendrar, afirma y sostiene su carácter ficcional, declarando la continua imposibilidad de reconciliación del mundo de ficción con el mundo real” (de Man, “Rhetoric of temporality” 218, la traducción es nuestra).

Adoptar una perspectiva que piense el carácter irrenunciablemente irónico del uso del lenguaje posibilita pensar un poema como el de Lamborghini como un texto que estresa —enfatiza, tensiona— la discontinuidad entre palabra y mundo, entre signo y referencia, y, siguiendo la serie, la distancia irreductible entre discurso —político, cultural— y realidad. Así, concebir la ambigüedad de *Las patas en las fuentes* como un uso particular del lenguaje irónico permite postular que en él se asiste a una permanente interrupción de la inteligibilidad de la representación —en palabras de Paul de Man, a una “permanente parábasis de la alegoría de los tropos” (“The Concept of Irony” 179)—. La ambigüedad, la imposibilidad de fijar una voz enunciativa, son manifestaciones de un lenguaje literario que expone el poder impugnatorio de la dimensión retórica como cuestionadora de la univocidad del sentido.⁹

9 Es pertinente recuperar aquí la idea de poder de impugnación que Maurice Blanchot le atribuye a la literatura: “impugnación del poder establecido [...], impugnación de ella misma como poder. Sin cesar, trabaja contra los límites que contribuye a fijar” (*Lamitié* 59, la traducción es nuestra). Allí donde creemos alcanzar la comprensión conceptual, sostiene Blanchot en “Los grandes reductores” (*Lamitié*), la experiencia literaria nos expone a lo absolutamente diferente. Dado que la cultura, como discurso de lo legible, es esencialmente reductora, la experiencia literaria desafía constantemente los intentos de la cultura por aprehenderla. Todo discurso (teórico o crítico) sobre la literatura estaría atado al vaivén relato cultural-experiencia literaria, sometido simultáneamente al carácter reductor de la cultura y al poder de impugnación de la literatura.

En este sentido, sostenemos que el poema de Lamborghini desafía tanto los imperativos literario-formales dominantes en los años sesenta como también la formalidad del discurso político y, particularmente, la organicidad convencional comunicativa del relato peronista que nada tiene que ver con esa habla balbuceante y tartamuda que inventa Lamborghini.¹⁰ *Las patas en las fuentes* es un poema político no solamente por lo que en él pueda leerse como tema, imagen, figura o alegoría, sino por ser un poema que logra exhibir los límites y las fisuras de la política como discurso.¹¹

Y sin embargo, a pesar de la amenaza constante de la ironía de la comprensión, el poema formula una promesa como salida posible; entre tanta incertidumbre, el Solicitante encuentra en la promesa de futuro una tranquilidad, una esperanza: “pero es que aún / estaré a tiempo / de conocer el sentido” (72). Su fe en el porvenir está guiada por el anhelo de que su pedido se perpetúe más allá de él; su preocupación final será saber quién continuará solicitando cuando él ya no esté.¹² Y la respuesta, demorada, pero que emerge como única evidencia irrefutable en medio del caos de

-
- 10 Una de las hipótesis iniciales de Avelar en *Alegorías de la derrota*, formulada para leer un corpus de novelas latinoamericanas posdictatoriales de la década del ochenta, es que la alegoría es cifra de la derrota ante la constatación de que el objeto de representación literario no es otra cosa que un objeto perdido, en la medida en que la alegoría conduce a la petrificación de la historia. Es en términos consonantes que proponemos leer *Las patas en las fuentes*: la ilegibilidad del poema, su ironía más severa, corroe la ilusión sobre la que se sostiene la confianza en la utilidad de la representación.
 - 11 En la *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto afirma que “el protagonista de la épica lamborghiniana no va a tener características heroicas sino más bien bufonescas, singular elección que desestima cualquier tipo de acercamiento al peronismo como gesta memorable encarnada en sus líderes o en los obreros” (385), lo que lo impulsa, a su vez, a ser concebido como “el paradójico caso del poeta peronista y, sin embargo, no popular” (386).
 - 12 Esta resistencia por renunciar a una utopía futura puede ser leída en los términos en que, en “Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos”, Dardo Scavino describe la poesía de Juan Gelman posterior a la recuperación democrática de 1983. Frente al discurso alfonsinista que sostenía la incompatibilidad de la política revolucionaria con el proyecto de una Argentina democrática, en algunos poemas de *País que fue será y Mundar* —principalmente— se vislumbra cierta nostalgia por el proyecto ideológico que sostuvo la militancia de los años sesenta y setenta. Aunque publicado más de una década antes de que la Dictadura cívico-militar iniciada en 1976 hiciera de las más extremas formas de la violencia una política de Estado, el poema de Lamborghini aquí analizado parecía estar dando cuenta del anhelo por la construcción colectiva de una salida posible que Scavino percibe en la poesía de Gelman. Visión utópica que contrasta con la poética de Saer, quien “prefería menos la resistencia política colectiva, inspirada en una ilusión, que la deserción estética individual, inspirada en un desilusión” (Scavino 678). Así, la contraposición propuesta por Scavino resulta relevante para nuestra lectura de las obras de Lamborghini y Saer.

la ciudad, le permite dar por concluido su recorrido y, con él, el poema: “y quien / quien / pedirá por mí / cuando esté en el // mi hija / mi hija / pequeña” (88).¹³

“[...] mejor que realizar, es prometer”
(*Responso*, Juan José Saer)

El año en que Saer publica su primera novela, 1964, es también el año en que Perón intenta infructuosamente volver a la Argentina, por medio del llamado Operativo Retorno. En las últimas páginas de la novela, un diálogo entre los personajes alude a la vuelta del líder exiliado:

—Aquí dice que el líder va a volver, así que habrá que prepararse —dijo el Colorao.
—Qué va a volver —dijo Barrios, pensando en otra cosa, mirando fijamente el vacío.
—De veras, dice que va a volver —dijo el Colorao—. Dice que le van a dar permiso, siempre que no se meta en política. Pero si viene se va a meter, seguro.
—Ese no vuelve más —dijo Barrios, sin dejar de mirar el vacío.
—Me acuerdo de las manifestaciones que se hacían en la Plaza Mayo —dijo el Colorao—. Millones de trabajadores iban. Ahora ya no es como antes, viejo, no hay nada que hacerle. Si vuelve no va a encontrar a nadie. Para qué va a volver. Si todos lo han abandonado. Se pelean por el queso, ahora.
—Él es el que los ha abandonado —dijo Hermosura—. Cuando las papas quemaban, se las tomó.¹⁴ (*Responso* 183)

13 En la puesta en escena del texto, protagonizada por Osmar Núñez y dirigida por Analía Fedra García, que estuvo en cartelera durante los años 2016, 2017 y 2018 en diversos teatros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires —ver <http://www.alternativateatral.com/obra36023-las-patas-en-las-fuentes>—, la fuerza de este final se acentúa con recursos audiovisuales —música de fondo, oscurecimiento del escenario y luz puntual sobre el actor—, así como con un cambio de tono de voz del protagonista, más suave y dulce que durante el resto de la obra.

14 El tópico del abandono estructura la voz del Letrista Proscripto en el poema de Lamborghini aquí trabajado. El Letrista Proscripto canta en clave tanguera su abandono, que es el de una mujer, pero también el de Perón: “Amigo, por qué somos / así: / somos de una mujer / y su abandono / nos requebranta / nos derrota // ‘qué grande eras / cuánto valías / mi general’ // quedamos sin su amor / que nos juró / temblequeando y sin / fe / la vida rota // ‘Gran Conductor / eras primer’” (*Las patas* 29).

Responso narra un día en la vida de Alfredo Barrios, secretario general del Sindicato de Prensa de 1948 a 1955, entre las ocho de la noche de un día de diciembre de 1962 y el amanecer del siguiente. Así, desde las primeras reseñas de la novela, se señaló su referencialidad política: en la vida de Barrios se leían las consecuencias de la caída del peronismo en 1955.¹⁵ Sin embargo, el modo en que esta novela elegía tratar el tema subvertía los códigos de verosimilitud de la narrativa política de la época. Lejos todavía de la prosa antinarrativa y fragmentaria de *El limonero real*, *Responso* resultó ilegible por su tono. Como afirma Miguel Dalmaroni en “Política y primeras lecturas”, incluido en el Dossier Saer de la revista *Zama*:

[se puede] advertir [...] toda la distancia que separaba a Saer y su poética de las morales del intelectual predominantes en la crítica literaria argentina durante los años sesenta: los momentos políticos de las historias narradas en sus libros parecían oponerse diametralmente a cualquier imperativo histórico edificante, a cualquier forma de optimismo político o revolucionario, y hasta a una subjetividad narradora que insinuara u orientara un sentido. Es un hecho que muy pocos lectores podían [...] advertir el efecto *crítico* que perseguía la representación sórdida de esos personajes que, tras el derrocamiento del peronismo, se diluyen derrotados, locos o perdidos en la pulsión del juego, del crimen, del suicidio. Contados actores del debate crítico eran capaces [...] de desechar del todo la sospecha de pesimismo ideológico o ético tras leer esas narraciones “gratuitas” en las que ni la forma del relato ni las conciencias de los personajes pueden “juntar los pedazos” para otorgar un sentido fiable a la experiencia, menos aún a la experiencia colectiva. (151)

15 En relación con esta idea, pueden señalarse al menos dos supuestos que ya cuentan con amplia aceptación crítica y que son de referencia ineludible en cualquier indagación de la relación de las novelas de Saer con la política. Una, que en sus novelas, la política es lo que ya sucedió, lo que dejó marcas en los sujetos; no es el presente, sino lo pasado. La segunda, que más que la política, en los textos se puede leer lo político: no el impacto social de los acontecimientos políticos, sino el individual, los efectos en el cotidiano de ciertos sujetos cuyas vidas se ven alteradas por la política. En novelas como *Responso*, la política aparece despojada de anécdota, y, en cambio, aparece como una fuerza causal insoslayable, marcando un antes y un después en la vida de los personajes. Ver Beatriz Sarlo, “Vidas rotas”, “La política, la devastación” (770 y ss.) y *Zona Saer* (pp. 59 y ss.); y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa, “Un azar convertido en don” (pp. 338 y ss.).

En las novelas de Saer nos encontramos con personajes irresponsables e irreverentes, es decir, personajes cuyas acciones y decisiones resultan gratuitas. Sus comportamientos aparentemente descolocados conducen inútilmente a otros personajes dentro de la ficción (así como a los lectores durante la lectura) a buscar una explicación lógica o una justificación. La pregunta por los motivos siempre emerge como interrogante, pero la respuesta nunca se termina de explicitar. ¿Qué le pasa? ¿Por qué actúa de ese modo?

En *Responso*, esto se evidencia en el accionar de Barrios.¹⁶ Su irresponsabilidad lo lleva a pedirle a Concepción, su (ex)mujer, una máquina de escribir que había recibido del Ministerio de Educación, con la excusa de necesitarla para redactar unas notas para el diario *La Nación* sobre la agricultura de la zona que, sabemos los lectores, no existen ni existirán. Conscientes de que basa su pedido en una mentira, intentamos creer en su buena intención, aunque algunas páginas más tarde se vuelva inevitable y predecible su decisión de empeñar la máquina en un juego clandestino, en el que, por su puesto, perderá. En este sentido, Barrios queda por fuera de los horizontes de expectativas organizados por los mandatos del compromiso —es decir, la demanda de cierta coherencia y continuidad entre palabras, acciones e ideología—, y, en cambio, su accionar expone una discontinuidad materializada en la falta de motivo o explicación; así, no hay cadena de sentidos reconstruible, “se hace esto porque...”, “este comportamiento responde a...”, y esa ausencia, ese vacío, produce irritación, angustia, rechazo, decepción.¹⁷ En “Vidas rotas”, artículo publicado en *Zona de prólogos*, Beatriz Sarlo afirma que:

16 En la novela *Cicatrices*, esto resulta más complejo, porque la narración misma escatima en explicaciones y, así, todos los personajes principales (Ángel, Escalante, Garay, Fiore) parecen fantasmas que deambulan por la ciudad sin un control consciente sobre sus acciones y decisiones. Al respecto, basta citar la temprana reseña que Félix Luna publicó en *Clarín Literario* en 1969: “Personajes que se mueven como fantasmagorías, en el marco lluvioso de la ciudad provinciana, [...] rozándose apenas, con una constancia sonambúlica. En ellos todo es gratuito: de alguna manera todos se están inmolando, sin ningún motivo y ante ningún altar particular” (*Clarín literario*, Cuarta sección, jueves 21 de agosto de 1969, pág. 2, citado en Dalmaroni, “Política y primeras lecturas”, pág. 153).

17 En consonancia con esta idea, Valeria Sager, en *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*, afirma que “lo que pasa en la obra de Saer nunca sucede como si hubiera tenido que pasar, nunca responde exactamente a un encadenamiento causal que se produzca en una sola línea, ni a una resolución de los conflictos, ni a un desenlace” (157).

Barrios oscila. La oscilación también es un modo de la subjetividad en el filo de la navaja. [...] la oscilación es inevitable. Y por eso mismo, es inevitable la mentira. [...] Durante el tiempo en que transcurre su enunciado, la repetición ampliada de la mentira lo extrae de la humillación para depositarlo en la promesa. (42)

Barrios desea que sus palabras, convertidas en promesa por efecto de la repetición, se vuelvan realidad: “–Sí –[le] dijo Barrios [a Concepción], tan orgullosamente como si se hubiese olvidado de que semejante acontecimiento era pura fábula–. Me ofrecieron tres mil pesos por nota. Saben que soy el mejor periodista de la ciudad” (*Responso* 28). No obstante, oscila entre la fe en su propia promesa y la evidencia de su falta de sustento en el mundo. Unas páginas más adelante, invadido por la desazón, Barrios reflexiona: “hasta qué punto la vehemencia con que expresaba su despecho no era una prueba de que su mentira no sólo implicaba una estafa a Concepción, sino también a sí mismo” (33).¹⁸

En el libro *Allegories of reading*, Paul de Man dedica un capítulo a su lectura del *Contrato social*. Al analizar la estructura retórica de los textos de Rousseau, de Man reconoce que, en ellos, la autoridad referencial es a la vez reafirmada y cuestionada por su lógica figurada. De Man lee en el *Contrato social* una alegoría de la ilegibilidad, es decir, una narración que tiene la forma de una aporía: la incompatibilidad entre la formulación y la aplicación de la ley (acción política *vs.* prescripción política) se traduce en la imposibilidad de distinguir entre las funciones constatativa y performativa del lenguaje, que resultan, por lo tanto, irreductibles:

Un texto se define por la necesidad de considerar un enunciado, al mismo tiempo, como performativo y constatativo, y la tensión lógica entre figura y

18 Cita completa: “Mientras hablaba, Barrios hizo una observación aguda; no era que la mentira fuese más natural que la verdad, sino que para ser creída, la mentira empleaba siempre lo más verosímil, y eso la volvía más familiar que la verdad, la que por expresar la realidad verdadera resultaba a veces demasiado singular como para ser creída. Esta observación, produjo en Barrios, simultáneamente, alegría y desazón. Alegría por lo positivo de la observación misma, que revelaba en él un porcentaje de lucidez, y desazón porque ese porcentaje no alcanzaba a permitirle vislumbrar por qué mentía, qué fin concreto perseguía al hacerlo, y hasta qué punto la vehemencia con que expresaba su despecho no era una prueba de que su mentira no sólo implicaba una estafa a Concepción, sino también a sí mismo” (*Responso* 33).

gramática se repite en la imposibilidad de distinguir entre las dos funciones lingüísticas que no son necesariamente compatibles. Parece que, tan pronto como un texto sabe lo que afirma, solo puede actuar engañosamente, igual que el legislador trámoso en *El contrato social*, y, si un texto no actúa, no puede afirmar lo que sabe. (de Man, *Allegories* 270, la traducción es nuestra)

Así, desafiando todas las interpretaciones políticas del emblemático texto, de Man sostiene que, al igual que los textos ficcionales de Rousseau, el *Contrato* se estructura como “una alegoría de la deconstrucción y la reintroducción de un modelo metafórico” (*Allegories*, 257; la traducción es nuestra).¹⁹ De Man afirma entonces que el lenguaje —contractual, legal — se orienta siempre hacia un futuro y, por ende, asume el modo de la promesa. Cada texto promete su sentido, promete que tiene un sentido determinable que se pondrá de manifiesto en la lectura; pero en su origen solo está la promesa de su propia verdad. Esa es la paradoja: la promesa es imposible, pero inevitable. En el *Contrato*, “[se reintroduce] la promesa, pese al hecho de que ha sido establecida su imposibilidad. [...] El *Contrato social* está estructurado como una aporía: persiste en llevar a cabo lo que es imposible de hacer. Como tal, podemos llamarlo alegoría” (de Man, *Allegories* 275; la traducción es nuestra).

Si se lee la novela saeriana desde esta perspectiva, es posible postular que en *Responso* resulta ilegible la exhibición misma de la imposibilidad de acción —a eso nos referíamos con el tono—. En *Responso*, el habla de Barrios siempre es promesa, promesa de nada, pues desde siempre sabemos que no se realizará. Pero, aun así, por momentos, Barrios se sostiene en esa promesa, vive y descansa en la tranquilidad que su promesa le ofrece a su decadencia presente. Del mismo modo, de Man afirma que el propio Rousseau está destinado a leer mal su texto (el *Contrato social*), a creer en la promesa de cambio político. Esa es la aporía: Barrios promete y sabemos que está imposibilitado de cumplir.

19 De este modo, descalifica como ingenua la distinción genérica en el análisis de la obra de Rousseau y, por lo tanto, la separación entre Rousseau escritor y Rousseau teórico político. Esta será su apuesta de lectura desde la deconstrucción: la clasificación genérica no solo es retóricamente imposible, sino también irrelevante. No hay diferencia retórica entre un texto de ficción —una novela, por ejemplo— y un tratado de derecho —o cualquier otro discurso no ficcional—; todo texto contiene la potencia de su deconstrucción.

En *Responso*, entonces, Barrios expone la falta de consecución entre habla (promesa) y acto como constitutiva de cualquier enunciación, pero, sobre todo, del discurso político. El fin repentino de la ilusión de representación política que significó el golpe de Estado de la autodenominada Revolución Libertadora se cifra en la novela en la exposición reiterada que Barrios hace de la aporía del lenguaje, de la imposibilidad de representación poética. Si no hay habla que no prometa y toda promesa significa un compromiso hacia un futuro que no puede cumplirse, porque en el origen no hay más que una promesa de verdad,²⁰ el habla de Barrios puede leerse como una alegoría de la ilegibilidad; siempre que habla, Barrios promete y se compromete a producir un cambio que lo devuelva a su pasado idílico —la vida con su mujer, en la casa con patio en las afueras de la ciudad—,²¹ pero ese compromiso es frustrado desde su postulación por la discontinuidad irreductible entre lenguaje y mundo. Barrios no miente, sino que promete, y se frustra ante la constatación de que el acto mismo de prometer no conduce a la efectuación de su promesa.²² Si la promesa peronista, el sueño de una patria donde los verdaderos protagonistas fueran los trabajadores,²³ se convirtió de la noche a

-
- 20 Paul de Man sostiene una concepción tropológica del lenguaje, es decir, que está estructurado como una cadena infinita de tropos; desde esta perspectiva, es posible cuestionar el carácter de verdad de los enfoques que pretendan asegurar la capacidad del lenguaje de producir enunciados verdaderos, verificables, sobre los fenómenos del mundo, pues un tropo siempre remite a otro tropo anterior y su relación con el mundo es de discontinuidad irreductible. El olvido de este origen siempre difiriente posibilita la comunicación, la cultura, la ciencia. A este respecto, en “Allegories of Reference”, introducción a *Aesthetic Ideology*, de Paul de Man, Andrzej Warminski señala que “la retórica, los tropos, la dimensión retórica del lenguaje convierten todo discurso desmitificante en una alegoría de la imposibilidad de leer —y más precisamente [...] una alegoría de la ilegibilidad de la ‘narración previa’, es decir, la narrativa de ‘un tropo y su deconstrucción’” (17).
- 21 Como un guiño inesperado, en el poema de Lamborghini aparece “la casita del buen tiempo” que Barrios imagina con Concepción: “y hay un jardín / con una hamaca donde / el hombrecillo y la mujer / por las noches / se mecen suavemente // y dice la mujer / allá va / allá va / un satélite en el cielo”. Pero, como en *Responso*, en esa imagen se vuelve palpable lo irrecuperable del pasado: “y también hay / una vieja escoba / que ya no barre nada // y una hermosa / quinta / que ya no dá / nada” (*Las patas* 46-47).
- 22 Sarlo describe el movimiento en estos términos: “El lenguaje es veloz y no deja marcas sobre lo real, mientras que el deseo secreto del mentiroso es que, por una vez, el lenguaje cambie lo real ya que la acción no puede cambiarlo. Pero, tanto como la acción, el lenguaje no puede” (“Vidas rotas” 42).
- 23 De hecho, *Responso* concluye con la imagen del pasado como un sueño: “Pensó perplejo que quizás todo el pasado era un sueño, no sólo el suyo sino también el de la humanidad y el del universo, y que en ese momento en que creía recordar hechos

la mañana en una pesadilla de expulsión, golpes, marginación y decadencia, el efecto de las promesas de Barrios será el mismo: una tranquilidad y esperanza iniciales que derivarán indefectiblemente en una nueva golpiza, en nuevas deudas que será imposible pagar, pero, también, en la formulación de una nueva promesa incumplida: tirado y golpeado, luego de ser expulsado del juego en el que perdió la máquina de escribir y osó robar unas fichas, en medio de una calle desconocida y oscura, bajo la lluvia, Barrios se dice:

Ah, no, él, Alfredo Barrios, no quería morir así, hecho ceniza, en ese camino desconocido, borrado por la furia del cielo. «Yo soy», pensó. «Yo soy Alfredo Barrios. Yo soy Alfredo Barrios». ¿Y si rezaba? No, Dios no existía. Alzó la cabeza y el agua fría le dio en el rostro, refrescando su piel herida y ardiente. Si se salvaba de esa, *prometía formalmente ir a casa de Concepción y contarle todo*. Todo. Iba a decirle cómo le había mentido sobre las notas especiales que tenía que hacer para «La Nación», cómo había empeñado la máquina de escribir, cómo había perdido los diez mil pesos en la mesa de ferrocarril, cómo había tratado de robar las dos fichas y había sido humillado y golpeado. Iba a contárselo sin guardarse nada, *lo prometía formalmente*. (164-165; los énfasis en cursiva son nuestros)

La promesa que Barrios se hace a sí mismo es retórica, forma pura. Un nuevo bálsamo o fármaco que sin embargo sigue acentuando la herida, exhibiendo la discontinuidad entre la cadena virtualmente infinita de tropos que es el lenguaje y su realidad de marginación. Y así, como un eco paródico y decadente, resuena, invertida, la célebre consigna peronista: “mejor que realizar, es prometer”.

De este modo, la noción demaniana de alegoría de la ilegibilidad permite reunir y resignificar en un mismo movimiento las dos hipótesis sobre la novela que presentamos al comienzo: es la escenificación de la

reales no hacía más que soñar que recordaba, que soñar que recordaba sueños. El sueño real interfirió gradualmente su pensamiento y por dos veces se despertó con sobresalto, creyendo estar despierto, cuando en realidad estaba dormido, hasta que se durmió profundamente emitiendo unos ronquidos acompasados, cada vez más breves y profundos; así permaneció y por la banderola rectangular, en la cima de la alta puerta cerrada, los destellos del alba gris penetraban en la habitación, el alba paciente que había ido borrando con prolíja mano las antiguas estrellas amarillas en el cielo tenso de diciembre” (189).

correspondencia entre la fragilidad de la capacidad representacional del lenguaje y la frustración de la ilusión de representación política peronista posterior a 1955 —correlación figurada en la promesa de Barrios—, la que redundó en la ilegibilidad de la novela en su momento de publicación; *Responso* exponía aquello que en los sesenta se intentaba olvidar, combatir y revertir: la imposibilidad de consecución entre palabra y acción política, la aporía de la representación.

Conclusiones

Titulamos este trabajo *De las patas en las fuentes* al *Responso*... en un intento de juego con los títulos de las obras analizadas. Nos propusimos describir la tensión que se trama en estos textos entre un pasado idealizado —los años peronistas condensados en la imagen de las patas en las fuentes de Plaza de Mayo aquel 17 de octubre de 1945— y un presente de desorientación, marginación y desesperanza; tensión que puede leerse en los propios cuerpos cansados, golpeados, demacrados de estos sujetos que, como Barrios y el Solicitante, deambulan por espacios urbanos en la búsqueda imposible de restitución de algún sentido. De *Las patas en las fuentes* al *Responso*, una curva descendente, de la rememoración nostálgica de un pasado mítico, al canto fúnebre de toda esperanza de recomposición.

Si el “clima de época” implicó una confianza de los intelectuales en la política como dadora de sentidos de las prácticas culturales, como hemos visto, se pone en evidencia por qué estos textos resultaron históricamente ilegibles. En ellos, no hallamos ninguna huella del tono comprometido y optimista que por esos años se esperaba de la literatura; más bien, nos encontramos con la constatación de su carácter ilusorio. En este sentido, postulamos que *Responso* y *Las patas en las fuentes* exhiben la condición ilegible del lenguaje, en cuanto señalan las fisuras de la representación: en estas obras irrumpen, en forma de angustia y persistencia, la experiencia de la falta de representación política y los límites de la representación poética.

Obras citadas

- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- Blanchot, Maurice. *L'amitié*. París, Éditions Gallimard, 1971.
- Cella, Susana. “Una lógica de la distorsión”. Dossier Leónidas Lamborghini. *Diario de poesía*, núm. 38, 1996, pág. 19.
- Colombo, María del Carmen. “Leónidas Lamborghini”, “Reportaje: el solicitante descolocado” y “Una lucha por el sentido”. *La danza del ratón*, núm. 8, 1987, págs. 3-14.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilháa. “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción”. *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, págs. 321-343.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. *Glosa. El entenado*. París-Córdoba, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010, págs. 607-663.
- . “Entrevista con Leónidas Lamborghini: Romper con el sonsonete elegíaco”. *La muela del juicio*, vol. VIII, núm. 4, 1993, págs. 5-6.
- . *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en argentina 1960-2002*. Mar del Plata, Editorial Melusina, 2004.
- . “Presentación. La intensidad incesante de una escritura”. Dossier Saer, *Revista Zama*, 3 (2011), págs. 143-147. Web. <http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/zama/article/view/5035/4552>
- . “Política y primeras lecturas”. Dossier Saer, *Revista Zama*, núm. 3, 2011, págs. 149-153. Web. <http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/zama/article/view/5036/4553>
- De Man, Paul. *Allegories of reading*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- . “Rhetoric of Temporality”. *Blindness and insight*. Nueva York, Oxford University Press, 1983.
- . “The Concept of Irony”. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

- Freidemberg, Daniel. "Herrencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina: la irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999, págs. 183-212.
- . "Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes", reportaje a Leónidas Lamborghini". *Diario de poesía*, núm. 13, 1989, págs. 3-5.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Lamborghini, Leónidas. *Al público*. Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1957.
- . *Al público, diálogos 1.º y 2.º*. Buenos Aires, New Books, 1960.
- . *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires, Perspectivas, 1965.
- . *Mezcolanza. A modo de memoria*. Buenos Aires, Emecé, 2010.
- . *Saboteador arrepentido*. Buenos Aires, El Peligro Amarillo, 1955.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- . *Responso*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* (Tesis de doctorado). Doctorado en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Web. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>
- Sarlo, Beatriz. "La política, la devastación". *Glosa. El entenado*. Paris-Córdoba, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010, págs. 762-778.
- . "Novela argentina actual: códigos de lo verosímil". *Los Libros*, núm. 25, 1972, págs. 18-19.
- . "Vidas rotas". *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral-UNL, 2010, págs 37-46.
- . *Zona Saer*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Scavino, Dardo. "Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos". *Historia crítica de la literatura argentina: Una literatura de aflicción*. Buenos Aires, Emecé, 2018, págs. 655- 679.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Warminski, Andrzej. "Introduction: Allegories of Reference". Paul de Man, *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, págs. 1-33.

Sobre la autora

Malena Pastoriza es profesora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente, realiza su tesis de doctorado sobre las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer, con una beca de finalización del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, bajo la dirección del Dr. Miguel Dalmaroni y la Dra. Valeria Sager. Su lugar de trabajo es el Centro de Teoría y Crítica Literaria, perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Conicet-UNLP), La Plata, Argentina. Se ha desempeñado como adscripta en la cátedra de Metodología de la Investigación Literaria de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente del curso de ingreso para las carreras de Letras en la misma universidad. Asimismo, integra el Proyecto de Investigación y Desarrollo UNLP “Literatura’ como ‘lectura’ en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de ‘enseñanza’, en la Argentina contemporánea”, dirigido por el Dr. Miguel Damaroni. Ha realizado estancias doctorales en 2018 y 2021 en la Universidad de Wuppertal, Alemania, con becas del DAAD y Erasmus+.

La perversión generalizada. Alain Robbe-Grillet reconsiderado desde el punto de vista del mal

Bruno Grossi

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

brunomilang@gmail.com

El presente artículo revisa las dos lecturas que guiaron históricamente la recepción de *Le Voyeur* (1955), de Alain Robbe-Grillet: una formalista, atenta a la multiplicidad de procedimientos de escritura, pero que hizo abstracción de las temáticas allí comprendidas; y otra contendista, que analiza el material diegético del texto, pero con una mirada psicopatologizante. Sin embargo, la novela, lejos de moralizar su contenido erótico-violento, escenifica los distintos modos en los que la cultura representa unas fantasías sexuales que, aunque la constituyan, no puede soportar sino bajo formas desplazadas. Nuestra hipótesis sostiene que Robbe-Grillet se adentra en tales imágenes malvadas, pero, en lugar de distanciarse de ellas o rechazarlas, tiende a fortificarlas e intensificarlas a través de la propia técnica objetivista e impersonal. El resultado de tales procedimientos nos permite repensar, finalmente, las relaciones ambiguas entre estética y moral que se coligen de la poética del autor.

Palabras claves: Alain Robbe-Grillet; erotismo; estética de la violencia; mal; moral.

Cómo citar este artículo (MLA): Grossi, Bruno. “La perversión generalizada. Alain Robbe-Grillet reconsiderado desde el punto de vista del mal”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 75-107.

Artículo original. Recibido: 05/06/21; aceptado: 02/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



Widespread Perversion. Alain Robbe-Grillet Reconsidered from the Point of View of Evil

This article analyzes the two readings that historically guided the reception of *Le Voyeur* (1955) by Alain Robbe-Grillet: a formalist reading attentive to the multiplicity of writing procedures but, for that reason, she made abstracts out of the themes contained in the text and another that focuses the thematic study by analyzing the diegetic material of the text with a psychopathologizing look. However, the novel, far from moralizing its erotic-violent content, stages the different ways in which culture represents sexual fantasies that, although they constitute it, it cannot bear except in displaced forms. Our hypothesis holds that Robbe-Grillet immerses himself into such evil images, but rather than distancing himself from or rejecting them, he tends to fortify and intensify them through his own objectivist and impersonal technique. The result of such procedures allows us to finally rethink the ambiguous relations between aesthetics and morals that follow from the poet's poetics.

Keywords: Alain Robbe-Grillet; eroticism; aesthetics of violence; evil; moral.

Perversão generalizada. Alain Robbe-Grillet reconsiderado do ponto de vista do mal

Este artigo revê as duas leituras que orientaram historicamente a recepção de *Le Voyeur* (1955) de Alain Robbe-Grillet: uma formalista atenta à multiplicidade dos procedimentos de escrita, mas que abstrai os temas aí abordados; e outra contenciosa, que analisa o material diegético do texto, mas com um olhar psicopatologizante. Porém, a novela, longe de moralizar seu conteúdo erótico-violento, encena as diferentes formas como a cultura representa as fantasias sexuais que, embora a constituam, ela não pode suportar senão em formas deslocadas. Nossa hipótese sustenta que Robbe-Grillet investiga essas imagens malignas, mas, em vez de se distanciar ou rejeitá-las, ela tende a fortalecê-las e intensificá-las por meio de sua própria técnica objetivista e impessoal. O resultado de tais procedimentos permite-nos, finalmente, repensar as relações ambíguas entre estética e moral que decorrem da poética do autor.

Palavras-chave: Alain Robbe-Grillet; erotismo; estética da violência; mal; moral.

Introducción

ES BIEN CONOCIDA —HASTA EL punto de volverse una suerte de mito inaugural sobre la obra de Robbe-Grillet— la querella surgida tras la coronación de *Le Voyeur* en *Le Prix des Critiques*: jurado dividido, discusiones acaloradas, acusaciones cruzadas, abjuraciones del concurso. No era solo la calidad de una novela lo que parecía estar en discusión, sino algo más que implicaba la idea misma de literatura, sus formas, sus temas, su relación con la realidad. De allí que la recepción negativa de la novela haya estado cargada de argumentos en los que lo estético se mezclaba íntimamente con lo moral: había algo en esa obra que estaba *mal*. La imposibilidad de reconocer las categorías tradicionales de la novela o, peor, verlas deliberadamente transgredidas por una técnica arbitraria conducía al rechazo sin atenuantes. El aburrimiento, la incomprendición, la incomodidad eran el efecto evidente de la aplicación de criterios *a priori* de lo que debería ser una novela, hipostasiados sin más —no se cansará de repetir Robbe-Grillet— del realismo decimonónico a lo Stendhal o Balzac. El esteticismo ahistorical de la crítica oficial, enceguecida por la novedad, no podía pensar sino en términos de faltas o inadecuaciones.

Sin embargo, no era una cuestión meramente estilística lo que ocasionaba la sanción, sino la duda sobre al servicio de qué estaban aquellas técnicas. La aridez “poco literaria” de las descripciones, la anulación progresiva de la anécdota y la importancia dada a los objetos podía llegar a ser inclusive tolerada a regañadientes como signo mismo de novedad,¹ pero si Henriot era capaz de señalar a partir de *Le Voyeur* que Robbe-Grillet era un loco o un asesino que pertenecía más al hospicio de Sainte-Anne que al campo de la literatura, era porque las “tristes aberraciones” ficcionales de este atentaban directamente contra los principios de la racionalidad humana (“Le Prix” 9). El crimen sádico —la tortura, violación y muerte de una niña— que estaba en el centro del relato generaba la impugnación inmediata de la obra, cuando no de la persona civil del autor, como si en algún punto las visiones representadas fueran demasiado verosímiles y, en el límite, signo de otra cosa,

¹ “Su técnica de una complicación deliberada me parece de poco interés, sólo capaz de confundir al lector, bajo la apariencia de una luz nueva” (Henriot, “Le Nouveau Roman”). De aquí en adelante, todas las traducciones del francés son propias.

más peligrosa.² La lectura se volvía moral y normativa desde el momento preciso en el que el crítico —asumiéndose implícitamente en el “custodio del bien común” (Buch 124)— excedía el dominio mismo de lo estético, la autonomía del arte y los límites de la ficción, para señalar un deber ser trascendente que la obra vulneraba.

La dimensión excesiva, violenta, contradictoria de la obra de Robbe-Grillet suscitaba en los hermeneutas posiciones igual de extremas, como si la radicalidad de la obra exigiera por su parte la radicalidad misma de la crítica. De allí que, desde el punto de vista de la historia de la recepción, estas apreciaciones un poco pintorescas podrían revelarnos de manera bastante precisa dónde se encontraban los límites de lo estéticamente inteligible y lo moralmente aceptable en el horizonte crítico de la época. Sin embargo, tal reacción decorosa de los años cincuenta se mantiene, con matices, cincuenta años después cuando Liger, al referirse a *Un roman sentimental* —el polémico último texto de Robbe-Grillet— dirá que se trata de una “novela despreciable” que comprende “una serie de escenas de barbarie nauseabunda [...] de una crueldad y amoralidad absoluta” (“Rosse Bonbon”). En este sentido quizás el comentario de Henriot sobre el carácter “patológico” de la obra de Robbe-Grillet hoy puede ser leído con otros ojos, ya que revela, aunque sea oblicuamente, una dimensión *inquietante* de la obra. La crítica ensayística más sofisticada de la época no ignoró ese “contenido”, pero debió silenciarlo (o meramente sugerirlo), para atender sus múltiples virtudes formales, evitando de este modo todo tipo de confusiones premodernas entre nociones estéticas y extraestéticas que podrían reducir su obra a la mera presentación de *shocks* temáticos. El precio por la transmutación de los valores llevada a cabo por la *nouvelle critique* fue la oclusión de una serie de elementos, imágenes y procedimientos transgresivos en nombre de otros más respetables, más solemnes, más modernos que terminaron por fijar la poética del autor en una dirección (la imagen convencional del escritor objetivo, austero y racional está hecha de ese olvido). Pero, a partir de cierto momento, esa caracterización inicial comenzó a volverse limitada para pensar

2 Robbe-Grillet menciona en una de las *Romanesques*, en esta línea, un argumento de autoridad. Allí cuenta que su madre, tras leer la novela, le confesó que le había gustado, pero que hubiera preferido que fuera otro y no precisamente su hijo el que la hubiera escrito. El comentario se completaba con la promesa de que, por favor, Alain nunca tuviera hijos (*Le miroir* 183).

adecuadamente los problemas que el devenir de la obra de Robbe-Grillet comenzaba a plantear. El aumento progresivo de las imágenes sexuales y violentas nos obliga, por lo tanto, a poner entre paréntesis el “paradigma objetivista” en nombre de una perspectiva que, sin dejar de considerar lo que de verdadero había en las formulaciones iniciales de Barthes y el propio Robbe-Grillet en los años cincuenta, permita llevar el análisis a otro nivel en el que esos procedimientos, antes neutros y fríos, muestren su verdadera cara, perversa y fascinante.

Si bien la obra de Robbe-Grillet indiscutiblemente forma parte del canon clásico de la novela francesa del siglo XX, lo hace a costa de censurar aquella dimensión erótica-violenta. La omisión sospechosa sobre una serie de textos (o sobre momentos puntuales) da cuenta de algo excesivo e irrecuperable aun para nuestras aparentemente liberadas conciencias contemporáneas. En este sentido, el silencio deliberado de Allemand (el último hermeneuta oficial de su obra) sobre el tema de los fantasmas sexuales de Robbe-Grillet es claramente sintomático de esa recepción desviada. Esto se vuelve evidente con el reproche de Britton a Allemand, acerca de la perspectiva formalista y poco arriesgada de su lectura de Robbe-Grillet. “En retrospectiva —terminó por confesar Allemand—, ahora pienso que, dejando de lado la estrategia académica, puede haber tenido alguna razón para señalar mi sesgo científico” (Allemand, *Entretiens* 30). El señalamiento a Allemand podría dar cuenta, en este sentido, de una escisión importante que, desde los años setenta, fue desarrollándose progresivamente en la recepción de Robbe-Grillet. Solo un punto de vista excesivamente distanciado que hace abstracción de su propia experiencia lectora, interiorizando hasta tal punto la violencia como para hacer caso omiso a ella y pensarla como un material entre otros, puede estudiar sus novelas o películas sin integrar esas imágenes, excitantes o deleznables, en la economía general de la obra, sin posicionarse ante ellas, decir el modo en el que es *afectado* por ellas.

Nuestra hipótesis sostiene, por lo tanto, que la obra de Robbe-Grillet, lejos de neutralizar o moralizar su contenido erótico-violento, escenifica los distintos modos en los que la cultura representa unas fantasías sexuales que, aunque la constituyan, no puede soportar sino bajo formas desplazadas. Pero este contenido no se da sin más: *Le Voyeur* reflexiona en su interior, a través de sus propios medios novelescos, sobre los distintos modos en los que la violencia es representada y recibida. Es lo que nos permite afirmar

que la novela no toma distancia o rechaza aquel contenido problemático, sino que, por el contrario, tiende a fortificarlo e intensificarlo a través de la propia técnica objetivista e impersonal. En este sentido, el presente artículo busca revisar las lecturas que guiaron históricamente la recepción del autor, con el objetivo de mostrar el “momento de verdad” contenido en ellas, pero articulando lo que cada una no podía ver con respecto a la otra.

La forma de la moral

La relación ambigua entre estética y moral es lo que aparece de fondo negado, irresuelto, postergado en la crítica especializada, tanto en aquella que se zambulle burdamente en la obra para impugnarla *in toto* en nombre de elevados valores espirituales, como de aquella otra que lee su inmanencia estética purificándola de todo residuo inmoral o problemático. Sin embargo, quien se enfrente a Robbe-Grillet sin tener —tal como Deleuze y Guattari sosténian de Nietzsche, Kafka o Beckett (176)— muchas risas involuntarias y escalofríos políticos termina por deformarlo todo bajo la presión de un punto de vista externo al movimiento turbulento de su ficción.

En algún punto las relaciones del arte más avanzado con ciertos contenidos transgresivos y crueles siguen siendo igual de conflictivas para nosotros que para sus, otrora, contemporáneos. El extraño dispositivo engendrado por la alianza entre la autorreferencialidad de la forma, un material sexual cargado de agresividad, el grado más avanzado de la teoría y la voluntad política emancipatoria, demanda una reflexión estética que, atendiendo a la inmanencia del texto (los modos en los que estas fuerzas luchan y se solidarizan entre sí, esto es, cómo determinadas dimensiones textuales protegen, tensionan, disuelven e intensifican a las otras), analice simultáneamente las salidas del texto y su paradójica relación con las exigencias ético-políticas. Ante el peligro de absolutizar o desentenderse de lo estético, la consideración de la obra de arte desde el punto de vista de la experiencia implica, tal como afirmaba Adorno, asumir una posición dual: la obra de arte como hecho autónomo y como hecho social (*Teoría estética* 15). No es, por lo tanto, la recuperación de Robbe-Grillet en nombre de un determinado proyecto político lo que interesa, sino adentrarse en la *fascinación*, no exenta de contradicciones o peligros, que genera un procedimiento cuya relación con la libertad y la emancipación no es para nada evidente, o peor, en franca oposición.

Llamamos *mal* a esa relación: el bloqueo soberano de la instrumentalización política de las obras de arte y la configuración estética de lo ético. Es lo que parece sugerir Bataille cuando afirma que “el deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio, la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor” (66). Si toda búsqueda libre lleva la mácula de lo maligno es porque justamente en ella la conciencia es confrontada con algo heterogéneo o desconocido que la lleva a relativizar, por la intensidad y el temblor que la domina, por la verdad sensible que se le ha revelado, la primacía de la moral extraartística con la que nos conducimos como ciudadanos. El arte responde, de este modo, solo a una exigencia íntima, vinculada a lo que fascina oscuramente y que hace de sí misma algo contrario a la voluntad que plantea acciones, condiciones o límites. El contacto con lo instantáneo, lo difuso, lo erótico y lo irónico de la experiencia que las obras auténticas movilizan, le revelan al individuo algo que el mundo de la praxis le sustrae o restringe, ya que parece contradecir los intereses de la racionalización de la sociedad organizada; como si esta, en algún sentido, intuyera que no podría persistir si se impusiera una soberanía en la que dichos impulsos circulen libremente. Es que, quiéraselo o no, “la praxis estética modifica la cultura, el modo (ético) en el que los individuos conducen sus vidas y el modo (político) en el que hacen comunidades” (Menke 21). Si lo estético puede confundirse con el mal es justamente porque la fuerza movilizante de lo percibido en el espacio extramoral de la obra es proyectado violentamente hacia al exterior, y no por una decisión consciente o políticamente orientada, sino porque es lo que el lector/espectador experimenta cada vez que las fuerzas de las obras suspenden las formas, las escalas y los tiempos que este utiliza para valorar positivamente la vida.

Quizás la tarea de la crítica no sea (quizás no haya sido) sino la extensión o limitación *a posteriori* de ese momento de intensidad inconsciente. Por ello se vuelve imperioso analizar cómo las dimensiones de la sexualidad, la violencia, el juego, el sueño, el humor y el malentendido cobran forma en los textos, ya sea para referirse a los momentos en los que estos se encierran sobre sí mismos impidiendo toda recuperación ideológica o aquellos otros que terminan por desbordar la autonomía de la obra, la rigidez geométrica de la estructura, la supuesta indiferencia anecdótica, en nombre de un sabotaje generalizado de los contenidos que edifican nuestra razón. De este modo, el debate en torno a los elementos transgresivos de la obra de Robbe-Grillet

obligan a repensar la noción de arte, sus límites, sus potencialidades y su relación misma con la moral.

El objetivismo como apariencia

Resulta llamativa la reacción de Henriot, pues *a priori* el tono exaltado de sus reseñas no se correspondía exactamente con el ascetismo formal de *Le Voyeur*. El episodio de violencia sobre la jovencita no se nos da de manera directa, sino que permanece fuera de campo, siempre referido, fantaseado o alegorizado por la propia narración. Pero por ello mismo, la omisión de esa imagen se vuelve disonante y sospechosa desde el momento mismo en que convive al interior de la novela con la descripción minuciosa, la precisión de los recorridos y la objetividad de la visión que deberían ofrecernosla con claridad. Por el contrario, el relato —recubriendo el crimen sexual, agigantándolo progresivamente por omisión— no cesa de hacer movimientos concéntricos en torno suyo, al punto de que no hay imagen pasada o futura que no termine por aludirlo indirectamente. El resultado inesperado de tal procedimiento es que acabamos metiéndonos de lleno en aquello que la narración se obstinó en retacearnos desde el comienzo. Quizás por eso no termina de sorprender finalmente la resistencia de Henriot y podamos reconocer de forma retrospectiva más verdad en su impugnación moralista que en los elogios formalistas de Barthes: es que, siguiendo de cerca el movimiento fascinado de la narración, Henriot —de pronto e inadvertidamente— *vio*. Su reacción es precisamente la prueba de que *vio*. El hecho de que no haya soportado tal visión y haya retirado la mirada con espanto, recuperada la cordura y reestablecido su férreo sistema de valores, es solamente un detalle menor. Tocado por la verdad del procedimiento, experimentó lo que Barthes nos conminó a rechazar. En definitiva, somos los lectores los que, movidos por el *encantamiento riguroso* del relato, llevamos a cabo con nuestra imaginación la tortura, violación y asesinato de la jovencita que nunca se nos da a ver.

Todo el esfuerzo de la novela consiste precisamente en eso: convertirnos en *voyeurs*, esto es, implicarnos libidinalmente en lo que vemos, al punto de hacernos imaginar algo más de lo que literalmente se nos ofrece. Es por eso que *Le Voyeur* transforma algo en nosotros: insta a reemplazar la lectura, entendida como un mero acto de comprensión o reconocimiento

del sentido, por otra que —por la fuerza con la que actúa sobre nuestra sensibilidad— pone en tensión las certezas que configuran la estabilidad aparente de la identidad individual. Quizás el movimiento en nuestro interior sea análogo al que acontece en la novela en el nivel mismo de la estructura.

En uno de sus juegos de palabras habituales, Ricardou señaló ocurriendo que todo el funcionamiento interno de la novela podría cifrarse en la variación ínfima que ocurre sobre el título, desde su manuscrito (*Le Voyageur*) hasta su versión final publicada (*Le Voyeur*). En este sentido, la metamorfosis nominal se da correlativamente en el plano material de la narración: un simple “viajante” de comercio que retorna a su isla natal para vender relojes se convierte, de pronto, en un “mirón” asediado por fantasmas sexuales, como resultado de un hiato que se introduce en su identidad (41). El ahuecamiento interior no es más que el resultado de la hora irrecuperable del crimen, el efecto estructural que ese vacío deja en su subjetividad. Extremando la hipótesis demente, el calambur rousselliano involuntario de Robbe-Grillet organiza esquemáticamente dos funciones distintas que adopta Mathias en el interior de la narración: por un lado es aquel que lleva a cabo la acción en un sentido tradicional, realiza funcionalmente los desplazamientos por la isla, describe minuciosamente el espacio contabilizando de forma racional el tiempo; y, por otro lado, progresivamente comienza a interrumpir el devenir del proyecto prefijado, entregándose al placer del instante, esto es, a ensueños, recuerdos, fantasías y acciones que no pueden explicarse del todo por la lógica de la utilidad. Si bien el instante introduce al personaje en un momento de contemplación extática de los objetos, gestos o situaciones, simultáneamente no deja de causarle incertidumbre, culpa o terror. Las técnicas objetivistas no son, por lo tanto, sino el intento subjetivo de poner el mundo bajo seguro ante tales estados indeseables: una geometrización de la percepción que permita normalizar o neutralizar la inestabilidad del ánimo.

La estrecha conexión entre los afectos cambiantes de Mathias y la técnica empleada para presentarlos mueve la novela. El comienzo del relato se extiende para narrar unos muy pocos eventos: la descripción lenta, meticulosa e impersonal de la llegada del barco a la isla corresponde no solo a la inmovilidad del personaje, sino también a su calma ante los eventos venideros, a causa de una estricta planificación previa que promete colmar perfectamente el tiempo. Sin embargo, recusando la aparente armonía entre forma y contenido, se presenta una tensión entre los acontecimientos

y la narración: la descripción objetiva que realiza el viajante es subvertida lentamente por el mirón que hay en él. Es lo que percibió Blanchot cuando, tras analizar una de las descripciones del puerto con las que comienza la novela, señala que “[n]ada más objetivo ni más cercano a la pureza geométrica a la que debe aspirar una descripción sin sombras” (182). Toda la ambivalencia de la novela podría jugarse, por lo tanto, en la tensión entre una dimensión literal y otra imaginaria del relato, entre la tendencia del viajante por mantenerse en las superficies y la del mirón por penetrar en ellas. Los objetos se presentan, en una primera instancia, sin significación aparente: los términos geométricos y científicos liberan a los objetos de toda exigencia representativa para que estos comiencen a existir como una pura presencia sensible. Es lo que Barthes elogia de la novela: la destrucción progresiva de la fábula a manos de los objetos, en cuanto estos bloquean la historia, la psicología y las significaciones en nombre de una búsqueda vertiginosa que se sostiene sobre la materialidad del significante (75).

No obstante, un cierto valor metafórico emerge, a pesar del carácter plano y discontinuo de las imágenes, como efecto del exceso descriptivo. Si bien desde los años cincuenta Robbe-Grillet arremetió contra las metáforas por el modo en el que remiten a una esencia profunda de las cosas, en *Le Voyeur* no señalan un más allá de las relaciones sintagmáticas del texto, sino que devienen estructurales o generativas: reenvían al interior del texto, permiten pasar de una zona a otra. La metáfora, así entendida, enrarece todo el texto. Ricardou señala que la descripción en Robbe-Grillet es obsesionada y minada por las metáforas aparentemente asépticas (153): la visión fugaz de una pareja forcejeando en el continente, la niña en el barco con las manos detrás de la espalda, el cordel, la caja de cigarrillos, las uñas afiladas, las argollas de hierro, la cama desecha, los pies sobre la alfombra, etc.; todas son imágenes sin determinación precisa, no connotadas por la descripción y que comienzan, a pesar de todo, a interrumpir la literalidad de los objetos, la linealidad de la anécdota, la racionalidad de los proyectos del viajero. La escrupulosidad con la que los objetos son descritos induce a un sentido, una profundidad, pero sobre todo una *erótica*: todo de pronto comienza a enturbiarse, irradiar sexualidad y sugerir la inminencia del acto violento. No sostiene otra cosa Manai cuando afirma que ahí reside “la originalidad de esta mirada voyeurista: no hay nada sexual y todo es sexual; lo sexual no está en la escena, sino en la mirada que se apodera de ella. Lo sexual es la

alusión, la mirada voyeurista que gira en torno a lo que no se dice” (139). Es lo que lleva a Barthes a reconocer que “[s]olo la coordinación progresiva de estos objetos es lo que dibuja, si no el crimen mismo, al menos el *lugar* y el *momento* del crimen [...] condicionan poco a poco al lector de la existencia de un argumento probable, sin llegar nunca nombrarlos” (80).

Quizás todo el encanto de la novela se encuentre en la ambigüedad del procedimiento, en la imposibilidad de discernir hasta qué punto uno puede dejarse guiar por esas asociaciones arbitrarias e implícitas entre los objetos, seguir la seducción oblicua del relato, moviéndonos a tientas por los signos que nos tiende la historia. O quizás, por el contrario, habría que desconfiar de tales constelaciones precisamente porque ya están dispuestas de forma manipuladora para su reconocimiento, probando nuestra capacidad de resistir la semiosis mistificada de las cosas y permanecer más acá de la anécdota.

Sobre este segundo sentido, Barthes estableció una pseudo prohibición: toda lectura que vaya más allá de los objetos y restituya la fábula, llenando la superficie de la letra con una espiritualidad que transforme “una literatura de la pura constatación en literatura de la protesta o el grito” (84), termina por ser capturada por los condicionamientos o esquematismos de percepción aprendidos de la novela tradicional (interioridad, unidad tiempo-espacio, causalidad), traicionando la modernidad del proyecto de Robbe-Grillet. Uno podría colegir de esto que Barthes lee identificando el funcionamiento de la novela con el comportamiento del Mathias-viajante: pretende quedarse en la inmediatez de las cosas, la impersonalidad del punto de vista, la estabilidad geométrica del mundo, la pura descripción discontinua de los fenómenos y desarmar, por lo tanto, los vínculos sospechosos entre los objetos (su tendencia a “intencionalizarse”) que nos conducen hacia el acontecimiento. Barthes nos pide que renunciemos a lo novelesco, que no libidinicemos perversamente las cosas, que mantengamos relaciones estrictamente ascéticas con el texto; nos exige, en suma, que no seamos *voyeurs*.

La desconfianza de Barthes hacia sumergirse en la fábula podría estar justificada por lo aprendido previamente en la obra del propio Robbe-Grillet. Es que, de hecho, ese conflicto hermenéutico entre la percepción del instante y la lógica del desarrollo no deja de ser el motivo central que estructura todo el relato policial de *Les Gommes*: Wallas necesita reconstruir la trama de un crimen a partir de los elementos dispersos y desconectados entre sí con los que se va encontrando en su investigación, pero justamente la necesidad

de atribuirles un sentido, querer formar una constelación que lo conduzca al asesino, es lo que termina por conducirlo a su propia ruina.

A Wallas le gusta andar. En el aire frío de invierno que empieza, le gusta caminar en línea recta hacia adelante, a través de esta ciudad desconocida. Mira, escucha, siente; este contacto en perpetua renovación le produce una dulce sensación de continuidad: a medida que va andando enrolla la línea ininterrumpida de su propio paso, no una sucesión de imágenes irracionales y sin relación entre sí, sino una cinta continua en la que cada elemento se sitúa inmediatamente en la trama, aun los más fortuitos, hasta los que pueden parecer al principio absurdos o amenazadores, o anacrónicos o falsos: todos vienen a colocarse unos tras otros, y el tejido se prolonga, sin un vacío ni un grumo, a la velocidad regular de su paso [...]. Voluntariamente, Wallas camina hacia un futuro inevitable y perfecto. Antes era frecuente que se dejara prender en los círculos de la duda y la impotencia; ahora camina; así ha encontrado su duración. (*Las gomas* 45-46)

Wallas no es indiferente a la experiencia sensible del mundo, pero esos instantes no constituyen un fin en sí mismos, sino que aparecen bajo un sentido que los justifica. Su propia motivación subjetiva re establece la continuidad entre las cosas y reabsorbe progresivamente todos los indicios en una cadena armónica. Sin embargo, la coherencia del sentido solo se consigue a precio de ejercer violencia sobre los detalles particulares. De allí quizás el deseo obstinado e irracional del personaje de conseguir una goma de borrar: “Una goma de borrar –dice Gardies– con la singular virtud de disipar los malentendidos” (8). La sensación de estabilidad es el resultado de negar los instantes absurdos, amenazantes e imprevisibles, pero tal negación termina por pagarse con la propia vida.

Desde el comienzo de la novela sabemos que la tendencia del personaje por perseverar en la superficie de las cosas es consecuencia de un hábito coleccionista que cultivaba en su infancia, cuando acumulaba cuchillos, cordeles, cadenillas y aros (*El mirón* 27). La paradoja de todo coleccionista es que mantiene con las cosas una extraña relación afectiva al margen de su utilidad inmediata, permitiéndose apreciarlas por lo que tienen de interesante, por su carácter sensible, limítrofe a lo estético. Por ello, Mathias puede detenerse en sus formas al margen de toda significación exterior (tal

como sostiene Barthes), pero también simultáneamente ir más allá. Es que del coleccionista al fetichista hay solo un paso: la sustracción de la esfera de la actividad es completada por la erotización de la cosa. La perversión detiene por un momento el pseudo-esteticismo, impregnando al objeto de un imaginario lúbrico y restituyéndolo en la esfera de la actividad, aunque sea una actividad desviada de su función original: el cordel y los aros hogareños se vuelven instrumentos para sujetar a la niña, el cigarrillo un método de tortura, los caramelos un sueño.

La novela no deja de ser una lucha en el interior del propio Robbe-Grillet entre una dimensión estética y otra catártica, ya que su intento de restituir una cierta autonomía del objeto convive desgarradamente con el deseo de conjurar, a través de la escritura, los monstruos nocturnos irrepresentables que amenazan con invadir nuestras vigilias (*Le miroir* 17). Quizás *Le Voyeur* no sea sino eso: la lucha del narrador contra la fantasía que lo acecha, una disputa consigo mismo, entre el deseo de apreciar las cosas tal como son, y el de rebasarlas por el carácter inquietante de toda percepción, por la temporalidad y la latencia interna de objetos que nos empujan hacia un afuera. La novela nos enfrenta simultáneamente a la necesidad de actuar según las reglas racionales de nuestro mundo y al impulso que nos hace perseguir, a veces al margen de la voluntad consciente, a nuestros propios goces destructivos. Tal juego de fuerzas se ofrece como el movimiento de la propia técnica novelesca.

De allí que el proyecto novelesco de Robbe-Grillet ya no pueda reducirse, como pretendía Barthes, a la asepsia del procedimiento, a la visión impersonal y científica del mundo. Dicha lectura corre el riesgo de totalizar lo que no deja de ser una interpretación regionalizada. Se equivocan por lo tanto Bloch-Michel (45), Sábato (49) o Weightman (280) cuando sostienen que el sistema descriptivo de Robbe-Grillet es inauténtico, reduccionista y frívolo; esto es, un estilo caprichosamente utilizado. En algún sentido es como si — siguiendo literalmente la caracterización de Barthes — hubieran hipostasiado el procedimiento de Robbe-Grillet a partir del momento inicial de la novela, transmutando un momento del personaje en su punto de vista, ese punto de vista en técnica y la técnica en estilo, en esquematismo presubjetivo. El estilo “objetivista”, esgrimido como la afirmación de la singularidad del autor, falla en ver la ambigüedad del procedimiento. No por nada Sollers sostenería que “la absurda banalidad de la descripción solo se escapa por la

composición” (65). Es el propio texto el que, al describir un objeto cualquiera, nos advierte sobre el carácter excesivo, sospechoso, artificial que se esconde bajo la supuesta naturalidad o necesidad de su movimiento:

Estaban representadas con una minucia poco habitual en ese género de decoración; pero, aunque su factura fuera en cierto sentido realista, ofrecían una perfección de líneas que casi excedía a la verosimilitud: una especie de rostro, después de todo, artificial a fuerza de haber concertado, como si los propios accidentes hubieran estado sometido a leyes. Sin embargo, hubiera sido difícil probar, por ningún detalle concreto, la imposibilidad flagrante de que la naturaleza produjera por sí sola aquel dibujo. Incluso la simetría sospechosa del conjunto podía explicarse por algún procedimiento técnico corriente en carpintería. (*El mirón* 35)

“En el libro de Robbe-Grillet”, dice a propósito Blanchot, “se impone la apariencia de la descripción más objetiva” (181). El grado cero del estilo tantas veces mentado resulta de pronto ser una mera apariencia. La visión cristalina que buscaba darnos los objetos en su “ser-ahí”, al margen de toda significación, se revela misteriosamente ideológica. El texto que, en un primer momento, nos ofrecía la presencia sólida e inalterable de las cosas, la claridad de la línea recta y la impersonalidad del punto de vista, perece sugerir que no hay nada inocente en sus descripciones: todo deviene en la puesta en escena de una conciencia inquietada, movida por fuerzas contradictorias. Por ello, si extendemos aquella hipótesis de Allemand sobre que a través de la técnica “puede medirse por el grado de agitación del personaje” (Robbe-Grillet 63), comenzamos a percibir cómo la narración se acelera en concordancia con la excitación sádica de Mathias y cómo luego las recapitulaciones, reconstrucciones y resignificaciones comienzan a proliferar en el momento exacto en el que su conciencia culpable necesita racionalizar la hora desconocida:

Era mejor detenerse. Estas precisiones de tiempos y de itinerarios –facilitadas y pedidas– eran inútiles e incluso sospechosas; peor aún: confusas. (*El mirón* 110)

Releyó la cronología que acaba de completar, resumiendo sus últimos desplazamientos. Para aquel día, en conjunto, poca cosa había que suprimir o introducir. Por otra parte, había encontrado demasiados testigos.

Volvió una hoja atrás y se encontró en el martes y una vez más enumeró la sucesión imaginaria de los minutos, entre las once de la mañana y la una de la tarde. Se contentó con reforzar, con la punta del lápiz, el rizo mal formado, de un ocho. Ahora todo trabajo estaba en orden.

Pero sonrió pensando en lo útil de aquel trabajo. Semejante afán de precisión –desacostumbrado, excesivo y sospechoso– lejos de absolverle, ¿no resultaba más bien acusador? (*El mirón* 223-224)

Una estética de la violencia

El objetivismo se convierte de pronto en el estilo de la culpabilidad, la conciencia amenazada y la autoconservación desesperada. Ni siquiera la visión está a salvo, ya que ella se encuentra atravesada por una obsesión que desdibuja los objetos en el momento mismo de revelarlos. Por eso, si bien es verdad que a cada paso que damos por este universo nos encontramos con formas fijas, solo basta un poco de distancia para que todo comience a moverse escandalosamente: “Retrocedió un metro, para ver mejor el conjunto; pero cuando más lo miraba más le parecía impreciso, cambiante e incomprensible” (*El mirón* 164). La claridad de la descripción, que refleja la claridad de la conciencia, encuentra aquí su momento oscuro.

El punto de vista *voyeur* no es otra cosa que el instante en el que la conciencia objetiva se eclipsa y entra en contacto con lo monstruoso o lo desconocido. Por ello mismo, no habría que leer la novela en clave psicopática: quien hace eso se identifica con la moral, la razón y el principio de realidad.³ En el momento en el que los críticos convierten a Mathias en un caso, una excepción, un desvío de la norma universal, terminan por elevarse por encima del personaje para sancionarlo, desconociendo, reprimiendo y desplazando el fondo común de fantasías que habitan al lector. De allí que podría pensarse la novela como el reverso exacto de

³ La “atmósfera global de psicopatología” (9) que Jameson señala sobre la obra de Robbe-Grillet es refrendada, con mayor o menor sutileza, en los trabajos de Morrisette (89), Anzieu (637), Weil-Malherbe (469) y Goulet (44).

Peeping Tom, del director Michael Powell: al enfatizar la excentricidad del personaje desde el comienzo, el *film* parece rotular sus fantasías voyeristas como enfermizas, ligando luego —a través del tema de los experimentos conductistas del padre— el fetichismo escópico con un trauma infantil que lo conduce al asesinato. Así, la posibilidad de identificación es abortada desde antes mismo de empezar. Lejos de la moralización, *Le Voyeur* parece querer señalar la presencia obstinada de aquellos fantasmas, mostrando simultáneamente cómo las falsas conciencias, prejuicios o tabúes de nuestras sociedades “virtuosas” impiden su real reconocimiento. La novela pone en escena los distintos modos en los que la cultura se relaciona con unos goces destructivos y culposos que la conciencia no puede soportar sino bajo la forma velada del vértigo religioso, el sadismo punitivista, el morbo irónico o la desafección generalizada. Es lo que percibimos rápidamente cuando Mathias extrae un recorte de diario que lleva consigo y lee una noticia antigua sobre el descubrimiento del cadáver de una niña. El narrador —en este punto indistinguible de la conciencia del personaje, vuelto uno con él— comenta por arriba la noticia y repreuba la forma que la prensa tiene de aproximarse a la experiencia:

En cuanto a las fórmulas veladas a que se recurría para relatar su muerte, pertenecían todas ellas al lenguaje convencional que la prensa emplea para esa rúbrica y, en el mejor de los casos, sólo evocaban generalidades. Uno se daba perfecta cuenta [de] que los redactores empleaban los mismos términos en toda ocasión similar, sin intentar dar la menor información real sobre un caso particular del cual podría suponerse que ellos lo ignoraban todo. Había que reinventar la escena de un cabo a otro, a partir de dos o tres detalles elementales, como la edad o el color del cabello. (*El mirón* 75)

El lenguaje instrumental de los medios de comunicación falsea los fenómenos, sustrayendo su violencia inherente para volverlos asimilables como mero espectáculo informativo. La repetición de fórmulas lingüísticas reduce su singularidad y las convierte en un eslabón de la cadena infinita de *fait divers* que constituyen nuestra cotidianidad (igualándolos bajo la mirada indiferente de la retórica neutra). Pero si —tal como sostiene Saer— el uso genérico del lenguaje reduce el espesor y la complejidad del mundo a la abstracción de las convenciones, la literatura, por el contrario, intenta

restituirnos lo concreto (53). En este sentido, la noticia funciona como una pequeña *mise en abyme*, espejando y confrontando a la novela consigo misma: el fragmento no solo se deja leer como una anticipación del crimen de la jovencita, sino como una reflexión técnico-estética sobre la presentación del acontecimiento y su distancia con aquella. Ambas parten de una similitud llamativa: la necesidad de tener que reconstruir el crimen sin testigos directos, inventarlo en nuestra mente a partir de detalles y objetos inconexos. Pero allí donde el periodista condesciende al cliché que instauran las representaciones discursivas, la novela quiere revivir el deslumbramiento de lo concreto al que solo se accede mediante el yo estremecido.

En realidad, no decía gran cosa. Su extensión no rebasaba la de un “suceso” de importancia secundaria. Y aún más de la mitad se dedicaba a referir las inútiles circunstancia del descubrimiento del cadáver; como todo el final estaba consagrado a comentarios sobre la orientación que la policía pensaba dar a sus investigaciones, quedaban muy pocas líneas para la descripción del cuerpo en sí y nada en absoluto para la reconstitución del orden de las violencias sufridas por la víctima. Los adjetivos “horrible”, “innoble” y “odioso” no servían para nada, en ese orden de cosas. (*El mirón* 74)

Uno de pronto comprende que la crítica sutil del narrador-Mathias no solo se dirige al empobrecimiento del hecho como efecto del estilo, sino a la orientación policial con la que el periodista intenta reconstruirlo: su completa reducción a las circunstancias del hallazgo, los móviles que lo suscitaron y la investigación para esclarecerlo. Es como si Mathias, en algún punto, fastidiado, demandara una explicación más sustanciosa, o mejor, la *deseara*. La noticia adolece de una dimensión imaginaria que vaya más allá de lo efectivamente verificable, del mero registro material. Por eso, mientras la sociedad reclama razones, él demanda imágenes: lo que exige, en suma, es *ver*, no conocer. Aunque no termine de explicitarse, uno intuye que si aquel quiere saber más es sobre todo para poder regodearse en la descripción del crimen, en los detalles del cuerpo, en la violencia ejercida sobre él. El hecho de que el deseo del narrador solamente se sugiera vuelve más fascinante el fragmento: es el indicio de lo que ni siquiera nos animamos a formular. De allí la queja sobre el uso de esos adjetivos genéricos: dan una reacción impersonal-burocrática-automática ante el crimen, que termina

por desvanecer, bajo la presión del “nosotros” del saber y la moral, la marca de un “yo” afectado por la imagen terrible. Una experiencia auténtica del hecho restituiría algo de su encanto furtivo e instantáneo. Pero, por eso mismo, la reposición de la información faltante no garantiza alcanzar la singularidad de la experiencia:

El viajero se enteró de la noticia mientras estaba tomando el aperitivo, en el mostrador del café “La Esperanza”. El marinero que la relataba parecía muy bien informado en cuanto [a] la situación, la postura y el estado del cadáver; pero no era uno de los que lo habían encontrado y tampoco decía que luego lo hubiera examinado personalmente. Por otro lado, no parecía conmovido en absoluto por lo que refería: igual hubiera podido hablar de un maniquí de serrín arrojado a la playa. El hombre hablaba poco a poco y con evidente preocupación de exactitud, dando -aunque en un orden a veces poco lógico- todos los detalles materiales necesarios y facilitando incluso, para cada uno de ellos, explicaciones muy plausibles. Todo estaba claro, y no podía ser más evidente y trivial. (*El mirón* 170-171)

La escena parece darnos la imagen arquetípica del narrador —tal como Benjamin la postuló—: un marinero del pueblo, sentado en un bar, contándole al resto de los parroquianos las nuevas de la zona de las que se ha anoticiado. Sin embargo, el artesanado de la narración —esto es, la huella que la vida misma del narrador deja en lo narrado y que le permite ir más allá del aparente en sí del asunto— parece estar ausente en su relato. A tono con las hipótesis del “narrador”, quizás algo fundamental del relato se desvanece en el momento preciso en el que la experiencia de vida deviene en información despersonalizada (63): el narrador no entra en comunidad con su auditorio a través de la seducción y sabiduría de su oratoria, sino que se limita a transmitir externamente una serie de datos y explicaciones precisas.

Mimetizándose con los procedimientos de la crónica policial, pareciera perseguir con tono parsimonioso la clarificación de la muerte de la niña, desecharo progresivamente distintas hipótesis antes de que podamos formularlas y destruyendo por el mismo acto todo su encanto o misterio. Sin embargo, en el silencio cómplice, tácito, incómodo del grupo sobre el cuerpo de Jacqueline “completamente desnudo” que la marea sin duda “había desnudado” (*El mirón* 171), deja oírse algo que la descripción precisa

no puede evocar. De este modo, la restitución cuantitativa de la información en lo que respecta al cuerpo violentado (que estaba omitida en la noticia y que la conducía, por lo tanto, a las generalidades) no redunda en la calidad del relato. Al contrario: como el narrador no se commueve ante el material de su testimonio o, peor, es indiferente ante él, lo trágico termina por diluirse en la trivialidad. Por eso mismo la explicitud del relato concuerda perfectamente con su frialdad subjetiva. La paradoja es que la insensibilidad del narrador ante la muerte termina por relativizar, y hasta contradecir, los detalles materiales que nos permitirían revivirlo mentalmente. De allí también la reacción extrañamente calmada de la madre ante la noticia y el comentario sardónico de un marinero sobre la muchacha.

En este sentido uno podría leer el fragmento como un ejercicio irónico de la novela sobre sí misma y sobre sus hermeneutas futuros: la exactitud de la descripción, que es supuestamente la del estilo objetivista, es lo que el narrador recusa. Se vuelve de pronto evidente que la novela no está buscando, en las comparaciones entre las distintas retóricas del crimen, la representación más detallada o verosímil, la más responsable o ética, sino la más estética, esto es, la que afecte más radicalmente a la sensibilidad, aunque eso empuje al lector a una posición moralmente dudosa. En este sentido, la retórica sin *pathos* podría funcionar en un sentido diametralmente inverso: protegiendo el contenido violento de críticas externas bajo el carácter poco expresivo de la técnica.

La dialéctica del erotismo robbegrilleteano podría comenzar a insinuarse allí: contrabandear el sentido bajo la fachada de la objetividad, decir lo inadmisible por medios que tienden a amortiguar su efecto, introducir la fascinación oblicuamente en la percepción.⁴ Es lo que Dejean denomina “fortificación literaria”: estrategias formales autodefensivas que el texto realiza con el objetivo de resguardar un material que podría ser rápidamente

4 Algo así ocurre con *Lolita* de Nabokov (casualmente publicada el mismo año que *Le Voyeur*). El marco enunciativo psiquiátrico-judicial del relato confesional de Humbert Humbert genera condiciones de recepción ambiguas para la novela: por un lado, parece repudiar desde el comienzo los hechos venideros, tranquilizando de este modo a las almas sensibles, anticipándoles que van a leer un caso patológico, un sujeto que admite su culpabilidad acerca del carácter inmoral de su actos, pero, por otro lado, esta condena previa tiende a diluirse o directamente olvidarse en los instantes eróticos particulares. La novela puede decir, consumar, reflexionar el placer pedófilo con regodeo en el presente del relato porque se sabe ya protegida por el dispositivo que *a priori* la sanciona. El rodeo moral termina siendo la coartada que permite que la perversión circule libremente.

impugnado en la lectura si se presentara explícitamente.⁵ La indecibilidad y la equivocidad hermenéutica devienen por lo tanto sistemáticas: procedimientos que se levantan para proteger un secreto, pero que sirven a su vez para hacerlo circular ladina y manipuladoramente en la conciencia del lector sin osar decir su nombre. Ahora bien, la situación es otra cuando Mathias se encuentra en el café con varios jóvenes empleados del faro reunidos para oír una leyenda local. Entre el tumulto, las interrupciones y las risas, un viejo cuenta que

una joven virgen, todos los años, en primavera, debía ser precipitada desde lo alto del acantilado para apaciguar al dios de las tempestades y hacer que el mar fuera clemente para los viajeros y navegantes. Saliendo de la espuma, un monstruo gigantesco con cuerpo de serpiente y cabeza de perro devoraba viva a la víctima, bajo los ojos del sacrificador. No cabía duda de que el relato había surgido a raíz de la muerte de la pastorcilla. (*El mirón* 217)

La violencia del crimen, ausente a pesar de todo en la reconstrucción periodística y la descripción detallada del testimonio, se recobra intensamente a través del relato ficcional. La muerte de la jovencita que parece ser causa del nuevo relato es, a su vez, consecuencia de aquel, como si la leyenda explicara, mediante un rodeo, mediante una dramatización alegórica, un hecho con otro. La imposibilidad de decir o imaginar el acto sado-erótico en las versiones anteriores debe suturarse con una imagen mítica que su distancia temporal o inverosimilitud terminan por atenuar. La agresividad contenida en la población se desplaza ingenuamente hacia la violencia de una modalidad de relato que habilita un exceso intolerable bajo la dinámica de otros géneros. Por eso llama la atención a Mathias que los detalles del relato, que escucha de forma entrecortada, se hagan inesperadamente en presente: “‘la hacen arrodillarse’, ‘le atan las manos detrás de la espalda’, ‘le vendan los ojos’, ‘entre el agua que se mueve se ven los pliegues viscosos de un gran dragón’” (*El mirón* 217). Que el episodio termine con un bizarro desdoblamiento de su personalidad (que explicita en algún punto el tema de la escisión entre el *viajante* y el *mirón* en su interior) y una perdida

5 “Vuelven al texto invulnerable detrás de un muro de lecturas irreconciliables” (6).

momentánea de la conciencia dan la pauta del efecto vertiginoso que tales imágenes han tenido sobre él.

En este sentido, el cambio de tiempo del relato es significativo porque implica una transformación en la recepción: el relato curioso que se perdía en la noche de los tiempos es traído al presente y así la ceremonia sacrificial parece transcurrir delante suyo de forma inesperadamente vívida, señalando una continuidad donde no se la esperaba. El relato oral del viejo adquiere una inquietante verosimilitud al asemejarse extrañamente a “el espacio interior de nuestras noches” (Blanchot 186), a los fantasmas que pululan en el inconsciente colectivo de la isla y estructuran secretamente las conductas individuales. La leyenda pone así en un pasado atemporal un ritual —un sacrificio que aplaca la ira de los dioses y promete la buena fortuna de los viajeros— cuya función catártica no solo direcciona las pasiones violentas de sus habitantes, sino que funda la comunidad a partir de un secreto compartido. La economía violenta del mito late en sus habitantes y funciona como una antropología *sui generis* en el interior de la narración.

La comunidad de *voyeurs*

Al margen del motivo de la culpabilidad y el intento de construir una coartada para la hora irrecuperable, hay varios indicios que permiten ambigüamente concluir la culpabilidad de Mathias sobre el crimen de Jacqueline. Sin embargo, sería limitante pensar la singularidad de su situación escindida del contexto general de la isla. Sus pulsiones sado-eróticas no son para nada ajena a la vida diaria del resto del pueblo. De hecho, desde el comienzo mismo de la novela sabemos que Jacqueline tiene, a pesar de sus tiernos trece años, “un inquietante número de admiradores” (*El mirón* 31) y que otros no temen confesar sus deseos de querer azotarla, castigarla o, peor, complotar para asesinarla. El aparente paisaje agreste, ascético, laborioso y monótono de la isla de pescadores es refutado por una presencia subversiva que introduce un eros salvaje, causante de una fascinación turbia en los hombres y un resentimiento sordo en las mujeres. La propia madre es la que pinta acremente, aún antes de su destino funesto, la reputación de Jacqueline en el pueblo, señalando su carácter maldito y demoníaco: su sexualidad desbordante, su carácter perverso, su actitud desvergonzada. Es el encanto ambiguo que genera en los hombres (al punto de arrastrar

a unos quizá hasta el suicido ante una posible separación o que otros pretendan vengarse de ella por alguna humillación sufrida) lo que lleva a aquella a hablar de un cierto “poder mágico” por el cual podrían haberla quemado viva hace un tiempo. Es por ello que, como sugiere Stoltzfus, si bien Mathias es sospechoso (y la narración no hace sino conducirnos en esa dirección), no es más que uno entre otros posibles y probablemente sea la única persona de la isla que no tenga verdaderos motivos para matar a la jovencita (505). Como en el mito, como en la Inquisición, el sacrificio expía la violencia de la comunidad.

Interpretar el título de la novela supone posicionarse en relación con el problema de la violencia. Si bien allí se anuncia al universo visual y perverso como estructurante, ya Morrisette había señalado una ambigüedad suplementaria: si el *voyeur* es aquel que mantiene un carácter pasivo, que mira acciones de las que no participa directamente, entonces no puede violar y matar sin contradecir la lógica inmanente de su concepto (103).⁶ Esto puede arrojar dudas por lo tanto sobre la culpabilidad de Mathias, siempre y cuando hayamos establecido, como intuimos desde un comienzo, que el título refiere inequívocamente a él. De allí que se afirme que, si bien Mathias es el sujeto de muchas acciones voyeristas a lo largo de toda la novela, es también *objeto* de la mirada oculta de los otros: hay, por un lado, al menos dos personajes secundarios (María y Julien) que pueden haber sido testigos fácticos del crimen; pero, por otro, cualquier persona de la isla podría haberlo sorprendido *in fraganti* o haberlo descubierto tras una pequeña pesquisa. Sin embargo, la pesquisa jamás se realiza, aunque toda la isla esté apasionada por la trágica muerte. El hecho de que la novela termine con el personaje yéndose de la isla sin que el crimen sea castigado o haya algún indicio de redención a las acciones aberrantes narradas supone una ambigüedad difícil de soportar. El propio Barthes había señalado precisamente que la culpabilidad de la novela era intelectiva, no moral: ninguna causa precisa venía a explicarla (83). Pero esta lectura, que aquel aducía para liberar la novela de las facilidades de la anécdota tradicional, la enrarece peligrosamente: el mundo de *Le Voyeur* deviene amoral, los crímenes se realizan sin razón,

⁶ De todos modos, tal como lo plantean Ey, Bernard y Brisset, el carácter pasivo del *voyeur* puede integrarse en una conducta psicopática y devenir de pronto asesino. Seguimos la interpretación corriente, pero dejamos asentado al menos la ambigüedad (citados en Demangeot 96).

la violencia ocurre porque sí, sin dirección, caóticamente. La complicidad, la indiferencia y el disfrute estético-erótico de toda la isla ante el crimen sexual parece volver a sus habitantes sádicos *voyeurs*.

La lógica del *whodunit* puede ser de pronto relativizada o puesta entre paréntesis ante tal extensión del sadismo. En algún punto la muerte viene a integrarse sin cuestionamiento dentro de un cierto ordenamiento social que lo vuelve posible y que no trastoca su coherencia. Si todo crimen es un síntoma de la sociedad que lo produce —tal es la hipótesis de Goldmann—, la tortura, la violación y el asesinato de Jacqueline dan cuenta de la organización tácita de aquella y de las estructuras psíquicas de sus individuos (103). Su irresolución solamente lo enfatiza.

Robbe-Grillet relata una pequeña anécdota ilustrativa sobre este punto. En una charla que tuvo con Ehrenburg en un congreso de escritores en Moscú en 1956, este le cuenta que *Le Voyeur* le gustó mucho, pero reconoció que era bastante difícil que el libro fuera traducido al ruso, no por la censura precisamente, sino por lo inverosímil de la trama: nadie podría comprender de qué se trata, ya que “el crimen sexual, como los trastornos sexuales en general, es producida por la alienación del trabajo en el régimen capitalista. Aquí, el régimen capitalista ha desaparecido, por lo que el trabajo ya no está alienado, por lo que no hay más crímenes sexuales” (Robbe-Grillet, *Préface* 153). Más allá de la reflexión sobre la realidad efectiva de la URSS —de la que Robbe-Grillet no puede dejar de hacer comentarios irónicos— se colige de la anécdota una cierta linealidad entre el estado de la sociedad y el de la sexualidad que la novela problematiza. El crimen —y esto afecta los alcances de las hipótesis sociológicas de Goldmann— no puede reducirse únicamente al devenir reificado de la sociedad, sino a estructuras psíquicas más arcaicas. Si bien la agresividad generalizada desmiente la excepcionalidad psíquica de Mathias tal como es constantemente remarcada por los críticos, la novela exhibe la existencia de impulsos individuales asociales que no pueden ser reconocidos sin más por ninguna sociología y que, sin embargo, no dejan de constituirla íntimamente. Por ello, cuesta leer la novela como una simple crítica a la violencia, alienación y pasividad de la sociedad burguesa, en cuanto esta posición parece meramente desplazar el eje de las culpabilidades (del individuo al colectivo), otorgándole una moral que no desentonaría en aquel *ethos* ambiguo de los escritores católicos desencantados (como ocurre con Bloy, Bernanos, Mauriac) que pintaban con detalles los excesos

del mundo profano para luego denunciarlos con dureza. Si Robbe-Grillet se diferencia de aquellos es porque, lejos de impugnar el mal, se deja tentar por lo que de desfigurador hay en él.

La hipótesis sobre Mathias como culpable del crimen es tranquilizadora: separa tajantemente al lector del personaje, pone al primero en el lugar de sagaz detective y juez imparcial de las actitudes del segundo. Depositando la violencia inmediatamente en un individuo, en un caso patológico que no lo incumbe o involucra, el lector se distancia de la violencia insopportable y se convence de que el mal es algo exterior, perfectamente erradicable. Pero, por el contrario, identificarse con su empresa por lo que tiene de equívoca, culposa, peligrosa, emocionante, sensual e inmoral, modifica sensiblemente nuestra percepción de la novela y de nosotros mismos.⁷ Si uno tiende a pensar cada tanto a Mathias como inocente no es tanto porque el posible asesinato ocurra fuera de campo y, por ello, no haya certeza absoluta de su autoría, sino por el hecho indudable de que nos vemos a nosotros mismos a través de él. Nadie quiere identificarse con un violador, sin embargo, una extraña simpatía se genera con sus fantasmas, con su planificación exhaustiva y con el intento de recubrirlas con segundas intenciones para que ni siquiera las fantasías privadas puedan ser reconocidas por los otros. Por ello, la novela podría pensarse como el deseo latente de un individuo común de seguir su voluntad sado-erótica en el sentido contrario a las prohibiciones, sabiendo, no obstante, que estas no solo no dejan de ponerle barreras morales a su búsqueda, sino que la fomentan voluptuosamente.

Algo de todo ello deja leerse en el relato autobiográfico *Angélique ou l'enchantement*, cuando Robbe-Grillet sugiere que *Le Voyeur* tiene algo de verídico, no solo porque la isla donde transcurre está inspirada en aquella en la que vivió o porque la muerte de una niña de trece años realmente ocurrió mientras era niño, sino porque él mismo tuvo tratos íntimos con ella. Así como la Angélique del relato se ajusta a la Jacqueline de la novela, su muerte sucede

7 *Rear Window* de Hitchcock y *Body Double* de Di Palma construyen explícitamente a través de la propia puesta en escena (la asunción del punto de vista de un personaje solitario, aislado y con tiempo libre para mirar a su alrededor) la identificación libidinal del espectador con el *voyeur*, sin embargo, en ambos casos el fetichismo es “recuperado”, instrumentalizando el deseo culposo (así lo experimentan ambos) y volviéndolo una tarea útil: el *voyeur* termina por convertirse, por la lógica inmanente de su situación y su mirada, en un pseudodetective que ayuda, parcial o totalmente, a resolver un misterio criminal. El perverso deviene así en héroe.

de un modo misteriosamente análogo. En este sentido, el narrador Robbe-Grillet redobla en el relato autobiográfico el motivo de la novela, señalando los intercambios eróticos con la niña endemoniada y luego la humillación sufrida por ella. La incertidumbre sobre la muerte sucedida poco después de aquel encuentro construye la sospecha; el hecho de que el niño Alain sepa varios detalles más que la policía la agrava; el modo lacónico con el que se justifica la acentúa perversamente (*Angélique* 246). De este modo, queda abierta la posibilidad de que él haya cometido el crimen verdadero y la novela de vanguardia de los años cincuenta sea el modo de sublimar el trauma infantil. Más allá de la *boutade*, de los juegos irónicos con el pacto autobiográfico, la sospecha introducida es deliberadamente buscada por el relato: el escritor deviene en fabulador, psicópata, asesino. La conciencia culpable de Mathias por un deseo demasiado vívido no es, tal como lo explicita *Angélique*, aquello que *Le Voyeur* rechaza por inmoral o que denuncia con suficiencia, sino un motivo que la constituye y que nos insta a experimentar.

Más allá de la conciencia

Le Voyeur es quizá el relato del proceso excitante y culposo de ese deseo imposible: el modo en el que ciertos impulsos comienzan a cobrar forma en la conciencia y los intentos de conjurarlos. Si Barthes rechazaba el crimen ante la ausencia de móviles, estos podrían ser rastreados, en causas más oscuras e imprecisas. Interrogado sobre si la violencia es inevitable en nuestras sociedades, Robbe-Grillet prefería afirmar que la violencia, como lo demostraba el mundo griego antiguo o el medioevo, es inherente al ser humano (Robbe-Grillet, Fragola y Smith 35). En algún punto, Mathias, que ha nacido supuestamente en la isla, pero sostiene no haber oído jamás la leyenda monstruosa del sacrificio de la virgen en su niñez, bien podría ser víctima involuntaria de un imaginario sádico que se habría transmitido desde siempre. Lo arcaico del mito, contenido sedimentado de la historia humana, pervive como naturaleza, como fuerza ciega que se repite sin cesar.

Por ello, hay algo en su comportamiento que excede los motivos transparentes de la conciencia, que opera como un mimetismo presubjetivo, empujándolo a la acción depravada. Una de las escenas más enigmáticas es precisamente aquella en la que Mathias, luego de iniciar su recorrido por la isla, decide interrumpir de pronto su cronometrado plan, desviándose hacia una costa rocosa, donde

se demora contemplando sin razón el mar. La escena es parecida en cierto sentido a la de *L'Étranger* de Camus, o quizás su parodia: el sol se refleja con violencia en el agua, haciendo que cierre sus ojos y recuerde a la niña con los ojos completamente abiertos, que parecía atada momentos antes en el puerto. Inmediatamente se nos presenta la siguiente descripción:

Una pequeña ola rompió contra las rocas, al pie de la pendiente, y vino a mojar la piedra a una altura en la que ésta había estado seca hasta entonces. El mar subía. Una gaviota, dos gaviotas y luego una tercera, pasaron en fila volando contra el viento con su lento vuelo planeado-inmóvil. Mathias volvió a ver las argollas de hierro fijadas contra la pared de la escollera, abandonadas y sumergidas alternativamente por el agua que subía y bajaba a compás, en el ángulo entrante del atracadero. El último de los pájaros, desprendido súbitamente de su trayectoria horizontal, cayó como una piedra, hendió la superficie y desapareció. Una pequeña ola hirió la roca con un ruido parecido al de un bofetón. Mathias volvió a hallarse en el estrecho vestíbulo, ante la puerta medio abierta sobre el dormitorio de baldosas blancas y negras. (*El mirón* 73-74)

En apariencia trivial, la escena se presenta como una de aquellas descripciones de transición de las novelas tradicionales, en las que el paisaje natural aparece para señalar el contraste con el mundo de la cultura. Las rocas, mareas y gaviotas no tendrían valor metafórico, pero sí funcional: revelar simbólicamente la necesidad de detener la temporalidad cotidiana para reconnectar con el propio movimiento interior no alienado que se deriva de la idealización ahistórica de la naturaleza. Quizás algo de ello perviva en *Le Voyeur* (de hecho la decisión de ir allí sucede luego de una serie de reveses humillantes en sus ventas), pero la disonancia de la escena es estructural: enmarcada hacia atrás y hacia delante por imágenes turbias que asaltan a Mathias sin cesar (*flashbacks* —de su infancia coleccionando objetos poco lúdicos—, *mises en abyme* —el afiche de cine con la mujer inmovilizada por un gigante, el cuadro con la niña arrodillada—, objetos —el maniquí con los brazos cortados, el cadáver de la rana con los miembros en cruz—, gestos —la moza inmovilizada con los brazos tras la espalda—, fantasías misteriosas —un gigante apretando el cuello de una niña—), la contemplación del mar pareciera funcionar como un respiro de su imaginación. En sentido contrario al interés y la utilidad que deberían regir las acciones del viajero,

el reposo físico, que debería restituir el reposo del ánimo, no hace sino entregarlo más vivamente al *voyeur* que exige exteriorizarse. Así que, la típica imagen marítima es desmontada, por un lado, por una descripción lo suficientemente neutra como para evitar toda proyección expresionista del ánimo y, por otro, por una sutil discontinuidad —los planos aislados, sucesivos, precisos, encadenados— que señalan un énfasis, un movimiento, una constelación, una maquinación. De pronto uno se percibe viendo —como en esos trucos ópticos en los que al posicionarse muy de cerca y desenfocar la vista uno comienza a divisar una imagen secreta— algo más, como si la descripción alegorizara una imagen que recuerda una violación a partir de los propios objetos naturales: estimulación (mojar las piedras), sujeción (argollas de hierro), penetración (hendir la superficie), agresión (herir la roca). La mirada *voyeur* alcanza así su paroxismo.

Si bien antes o después de dicha escena la novela nos enfrentó a múltiples interrupciones fantasmáticas más concretas, nunca como aquí se dio mayor distancia, mayor arbitrariedad entre el significante mate y la posible significación erótica de la descripción; como si la mirada alcanzara el mayor grado posible de delirio. Uno podría pensar que de la otrora existencia autónoma y discontinua de los objetos pasamos inmediatamente a su contrario, la hipercausalidad: todo tiene que ver ahora con todo. El lector *voyeur* parece retener así, a través de la mirada del personaje, algo de la sexualidad torpe del adolescente o el mal freudiano: todo le recuerda extraña, pudorosa y vulgarmente el sexo. El embotamiento de los sentidos à la Mersault enajena parcialmente a la conciencia,⁸ sobreimprimiendo la figura de la jovencita y el deseo sádico en el fondo indistinto del decorado natural, restableciendo el antropormofismo que se buscó explícitamente evitar. El mundo le devuelve así la plenitud de su propia mirada. Pero, en otro sentido, el mirón no puede dejar de percibir extáticamente la violencia y la sensualidad inherente a las propias cosas, el modo en el que estas se rozan, chocan y cortan entre sí. El eclipsamiento momentáneo de la conciencia no es el mero producto de la extenuación de la visión, sino el efecto de una subjetividad que desaparece en la cosa, en la que el

8 Milat sostiene, en este sentido, que en la novela “La disminución de la conciencia está relacionada con la disminución de la visión” (839). Los momentos de fatiga, duermevela, sombras y oscuridades —que parecen refutar, una vez más, la claridad racional del modelo visual que estaría de base en el objetivismo— son aquellos en los que más se enfatiza el carácter fantasmático de su mundo.

poder de la mirada prestada a lo mirado por el mirante le revela un contenido a su conciencia. Mathias es llevado por un impulso mimético —tal como lo postula Adorno (*Estética* 139)—, a identificarse con el objeto, a hacerse uno con su material, al punto de que la propia imagen, no su referencialidad o su valor representativo, le indica inmanentemente la praxis futura.

Aquel deseo sádico que se mantenía en un estado preconsciente adquiere un estatus renovado cuando Mathias ve finalmente la foto de Jacqueline y parece entrar en trance. La descripción supone no solo la fascinación ante lo prohibido por el cuerpo de la niña, sino también un reconocimiento suplementario que lo lleva a un extraño estado de rememoración. En primer término, lo que llama su atención es encontrar en aquel lugar ajeno una foto de Violette joven, para corregirse inmediatamente y señalar la aparente semejanza de esta con Jacqueline, al punto de luego volverse ambas una sola en su discurso, nombrándolas indistintamente. Sobre la existencia de esta mujer no sabemos nada, solo podemos intuir que encarna y condensa sus fantasías, entre ellas la que está contenida en el propio nombre: violar. Por eso cuando afirma de Jacqueline que “era todavía una niña, a pesar de las formas nacientes que hubieran podido ya pertenecer a una muchacha” (*Le Voyeur* 82), uno duda si esta aclaración es la de un narrador distanciado que solamente está señalando la diferencia objetiva entre ellas, o si, por el contrario, el de alguien extraña y metonímicamente atraído por el cuerpo de una niña que se adecua a su imaginario: gusto culposo, que no puede exteriorizarse o inclusive asumirse. La dinámica de vida e inmovilidad que encuentra en la foto concretiza el deseo y traslada la dispersión caótica de fantasías, imágenes y objetos de toda la primera parte hacia un cuerpo efectivo en el que todos los detalles precedentes acumulados parecen reunirse convenientemente. En la idea suplementaria de un viajero que visita esa isla sin atractivos, se fascina con la niña y le saca una foto en una pose increíblemente afín a sus fantasías, que lo sugestiona de sobremanera, deja leerse un comentario en sordina sobre el *ethos* de la novela: la acción no es más que el resultado del comportamiento mimético ante las cosas, situaciones y personajes que circulan por su universo. Por eso la bella fotografía de la niña parece incluso dotada de una leve e irresistible animación erótica bajo sus ojos. No sorprende entonces que cuando la madre le diga que Jacqueline va a estar en el acantilado, Mathias se vea tentado a ir a verla. La disyuntiva que se abre para el personaje aparece así materializada en el cruce de caminos: o

tomar la ruta hacia la casa de los Marek y seguir la empresa comercial del viajante o desviarse hacia el acantilado donde se encuentra la jovencita, entregarse al movimiento de su pasión perversa.

Ahora bien, la resolución es paradójica, ya que el propio camino, su forma, su trazado, su inclinación, termina por empujarlo hacia la niña, quizás hacia el crimen. Si bien parece tomar la decisión de forma racional y seguir la latencia que ha ido desarrollándose en él durante todo el día, en algún punto es como si fuera llevado hacia ella por algo distinto a su propia voluntad, como si el mundo circundante, el mundo de las cosas, actuara a espaldas de su conciencia. No por nada el párrafo que lleva al final de la primera parte termina con un “Mathias no tiene más que dejarse llevar” (*El mirón* 86). Poniéndole fin a su resistencia, el personaje acepta, finalmente, que la objetividad de sus impulsos (aquel que no domina del todo y que lo excede) lo lleve a donde deba llevarlo. Es la idea misma de experiencia: no algo que el sujeto vive, sino algo que *le ocurre*.

Consideraciones finales

Quizás todo el encanto perverso de la novela no sea sino el resultado de generalizar una fantasía particular —encarnada en la experiencia singular del personaje— y trasladarla hacia el lector, implicándonos en su universo: hace germinar un deseo asocial que no siempre estamos en condiciones de sobrellevar. El secreto de *Le Voyeur* es, por tanto, “no *analizar*, sino *crear* una psicología, e imponer esta psicología al lector mediante una presentación objetiva” (Morissette 106). Por eso la novela puede ser pensada como un verdadero estudio sobre la naturaleza del deseo, pero también sobre la interpretación y su relación con la moral. De allí que (más allá de la resolución efectiva del crimen) el lector sea el verdadero *voyeur*, ya que, por el lugar en el que la estructura lo sitúa y por las mediaciones que la escritura introduce, erotiza lo que aparentemente se presenta como lo más superficial y recrea algo que objetivamente no se le da a ver.

En este sentido, lejos de hacernos oficiar de detectives o higienistas, el texto enseña a no juzgar las imágenes, no someterlas al juego policíaco de la moral, sino a adentrarse en ellas y pensar su inmanencia. Las obras de arte verdaderas —dice Adorno— nos muestran formas de comportamiento, no una moral extraíble sin más del contenido y traducible a conceptos, sino que

nos dicen cómo relacionarnos con la objetividad, esto es, señalar un “modo de ser” encriptado en la forma (*Teoría estética* 24). Una libertad inédita se apodera del lector como resultado de tal afirmación: un espacio extramoral donde los deseos, por oscuros que sean, no son *a priori* sancionados. Sin embargo, su exteriorización, al realizarse dentro de los marcos familiares de un universo referencial, al entreverarse con los problemas de lo empírico, no deja de interrogarnos acerca de su legitimidad, sus efectos, su eticidad.

Barthes señalaba con razón en este punto que la renuncia a la literalidad (la inducción abusiva de un contenido a la forma objetiva) conducía sin más al “mal” (77); pero si aquel recusaba el mal en el nivel de la psicología, lo omitía ciertamente en el de la técnica. En este sentido, no es el movimiento tendencial hacia la negatividad pura —como aquel señala— lo que interesa a Robbe-Grillet, sino la vacilación, suspensión y transgresión del sentido tal como este circula al interior de la sociedad. Es el movimiento mismo de *Le Voyeur*: el sentido, el referente, la racionalidad del mundo son afirmados y luego tomados por asalto por una visión que los enloquece.

Si, como sostiene Wagner, los discursos críticos que rodean una obra son capaces “de ejercer una fuerza intimidatoria hermenéutica” (281) sobre la lectura, finalmente la historia efectual de las tesis barthesianas terminaron por funcionar involuntariamente como un camuflaje que no hicieron sino alimentar la dialéctica perversa de *Le Voyeur*: nos convenció de que la asociación entre cosas era producto de nuestra imaginación, que eran nuestras propias fantasías sado-eróticas las que estábamos proyectando en el texto y que debíamos culposamente liberarnos de ellas regresando a las superficies. Sin embargo, este no deja de ser el movimiento inmanente de la propia novela: volver sobre sí para ocultar las huellas del crimen aberrante, obturar la narración en las descripciones digresivas, diluir el erotismo en cada uno de los objetos y mediatizar la perversión al señalarla con irónica autoconciencia. La obra así leída parece priorizar una lectura distanciada, critica sobre el contenido de las imágenes, recubriendolas socialmente de un halo de respetabilidad ascética que entra sin embargo en tensión con los deseos violentos allí presentados. Por eso mismo quizás, como consecuencia indirecta, la perversión difícilmente explicitable bajo ciertas coordenadas consigue hacerse camino, volverse experimentable a la vista de todos.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Estética 1958-59*. Traducido por Eberhard Ortland y Silvia Schwarzböck. Buenos Aires, Las cuarenta, 2013.
- . *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2011.
- Allemand, Roger. *Alain Robbe-Grillet*. París, Seuil, 1997.
- Allemand, Roger. “Les écrivains sont des gens seuls”. *Entretiens complices*. París, Editions EHESS, 2018.
- Anzieu, Didier. “Le discours de l’obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet”. *Les temps modernes*, núm 21-23, págs. 608-637, 1965.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Ortiz. Barcelona, Nortesur, 2010.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Traducido por Pablo Oyarzun. Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- Blanchot, Maurice. “La claridad novelesca”. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1969, págs. 181-186.
- Bloch-Michel, Jean. *La “nueva novela”*. Traducido por Torrente Ballester. Madrid, Guadarrama, 1967.
- Buch, Esteban. *El caso Schonberg*. Buenos Aires, FCE, 2006.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Minuit, 1975.
- Dejean, Jean. *Literary Fortifications*. California, Princeton Legacy Library, 2016.
- Demangeot, Fabien. *L’imaginaire érotique d’Alain Robbe-Grillet*. París, Edilivre, 2015.
- Di Palma, Brian, director. *Body Double*. Columbia Pictures, Delphi II Productions, 1984.
- Gardies, Andre. *Alain Robbe-Grillet*. París, Seghers, 1972.
- Goldmann, Lucien. “Le deux avant-gardes”. *Obliques*, núm. 16-17, 1978, págs. 97-108.
- Goulet, Alain. *Le parcours moebien de l’écriture: Le Voyeur*. París, Lettres Modernes, 1982.
- Henriot, Emile. “Le prix des critiques : *Le voyeur*, d’Alain Robbe-Grillet”. *Le Monde*, 1955.
- . “Le nouveau roman : *La Jalousie*, d’Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute”. *Le monde*, 1957. Web. <https://www.lemonde.fr/>

- archives/article/1956/07/26/emile-henriot-temoin-et-critique-de-son-temps_2252765_1819218.html
- Hitchcock, Alfred, director. *Rear Window*. Paramount Pictures, 1954.
- Jameson, Fredric. "Modernism and its repressed: Robbe-Grillet as anti-colonialist". *Diacritics*, vol. 6, núm. 2, 1976, págs. 7-14.
- Liger, Bernard. "Alain Robbe-Grillet : rosse bonbon". *L'Express*, 2007. Disponible en https://www.lexpress.fr/culture/livre/un-roman-sentimental_822376.html
- Manai, Neila. "Le voyeur dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique". *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le xxie siècle*. Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa-Les presses Sorbonne nouvelle, 2010, págs. 135-146.
- Menke, Christoph. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Granada, Comares, 2020.
- Milat, Christian. "Le voyeur', ou l'érotisme de l'héautontimorouménos robbe-grillétien". *The French Review*, vol. 80, núm. 4, 2007, págs. 834-845. DOI: 10.2307/25480804
- Morrissette, Bruce. *The novels of Robbe-Grillet*. Ithaca, Cornell, 1971.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. París, Seuil, 1967.
- Robbe-Grillet, Alain. *El mirón*. Traducido por Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- . *Las gomas*. Traducido por Jordi Petit Fontseré. Barcelona, Anagrama, 2001.
- . *Le miroir qui revient*. París, Minuit, 1984 [1983].
- . *Angélique ou l'enchantement*. París, Minuit, 1988 [1987].
- . *Préface à une vie d'écrivain*. París, Seuil, 2005.
- Robbe-Grillet, Alain, Anthony Fragola, y Roch Smith. *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on his Films*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.
- Powell, Michael, director. *Peeping Tom*. Inglaterra, Amalgamated Productions, 1960.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- Saer, Juan José. *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Seix Barral, Buenos Aires, 2015.
- Sollers, Philippe. "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet". *Obliques*, núm. 16-17, 1978, págs. 65-68.
- Stoltzfus, Ben. "A novel of objective subjectivity: *Le Voyeur* by Alain Robbe-Grillet". *PMLA*, vol. 77, núm. 4, 1962, págs. 499-507. DOI: 10.2307/460574

- Wagner, Frank. “Le pervers et ses lecteurs. sur le ‘sado-érotisme’ robbe-grillétien”. *Revue d'études culturelles*, núm. 1, 2005, págs. 275-284.
- Weightman, John. “Alain Robbe-Grillet”. *El novelista como filósofo*. Traducido por Martha Eguía. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Weil-Malherbe, Rosanne. “Le Voyeur de Robbe-Grillet: un cas d'épilepsie du type psychomoteur”. *The French Review*, vol. 38, núm. 4, 1964, págs. 469-476.

Sobre el autor

Bruno Grossi es profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral, doctorando en Literatura y Estudios Críticos en la Universidad Nacional de Rosario y docente adjunto de Teoría Literaria en la Universidad Católica de Santa Fe; miembro del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, Argentina.

El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia. Un ejercicio metacrítico de “El artificio, la locura, la obra”, de Jacques Rancière

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

marianoernestmosquera@gmail.com

El objetivo del siguiente trabajo es proponer una lectura metacrítica, es decir, crítica de la crítica, del pensamiento sobre el arte y la literatura del francés Jacques Rancière. La hipótesis de un texto paradigmático será imbricada y reproblemizada bajo unidades crecientemente mayores (libro, sistema de conceptos, diálogos con otros sistemas). Precisamente, a partir de las aristas que revelan la polémica de Rancière con Jean-François Lyotard y Alain Badiou, se procederá a una evaluación general de los límites y las potencias de la teoría de los regímenes del arte.

Palabras clave: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacrítica; régimen estético; teoría literaria.

Cómo citar este artículo (MLA): Mosquera, Mariano Ernesto. “El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia. Un ejercicio metacrítico de ‘El artificio, la locura, la obra’, de Jacques Rancière”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 109-130.

Artículo original. Recibido: 31/05/20; aceptado: 31/07/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



**The *Impasse* Between Necessity and Indifference. A Metacritic Exercise
of “El Artificio, la Locura, la Obra” of Jacques Rancière**

The objective of the following paper is to propose a metacritical reading, that is, a critique of criticism, of the thought on art and literature of the French philosopher Jacques Rancière. The hypothesis of a paradigmatic text will be overlapped and re-problematized under increasingly larger units (book, system of concepts, dialogues with other systems). Precisely, starting from the edges that reveal the controversy of Rancière with Jean-François Lyotard and Alain Badiou, we will proceed to a general evaluation of the limits and powers of the theory of art regimes.

Keywords: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacritic; aesthethic regime; literary theory.

**O *impasse* entre a necessidade e a indiferença. Um exercício metacrítico
de “El artificio, la locura, la obra” de Jacques Rancière**

O objetivo do trabalho a seguir é propor uma leitura metacrítica, ou seja, uma crítica à crítica, do pensamento sobre arte e literatura do filósofo francês Jacques Rancière. A hipótese de um texto paradigmático será imbricada e reproblematizada em unidades cada vez maiores (livro, sistema de conceitos e diálogos com outros sistemas). Precisamente, partindo das arestas que revelam polêmica de Rancière com Jean-François Lyotard e Alain Badiou, procederemos a uma avaliação geral dos limites e poderes da teoria dos regimes artísticos.

Palavras-chave: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacrítica; regime estético; teoria literária.

Introducción

HOY EN DÍA RESULTA DIFÍCIL ignorar la importancia de Jacques Rancière en la escena filosófica contemporánea. Junto con Alain Badiou, es uno de los pensadores franceses vivos más influyentes y prolíficos. No resultará sorprendente que los caminos de estos dos filósofos hayan sido paralelos —y divergentes, tal como lo habremos de demostrar a lo largo de este trabajo— en más de un sentido. La trayectoria intelectual de ambos comienza con la participación en los seminarios y grupos de estudio comandados por la figura clave del marxismo estructuralista, Louis Althusser. De aquel primer maestro conservarán un similar alejamiento y ruptura del modo de pensamiento que Hegel había legado a la cultura occidental. Precisamente, Rancière participará, a sus 25 años, del célebre volumen *Para leer el Capital*, en el que Althusser defenderá un abandono de la dialéctica hegeliana por parte del Marx tardío, punto exacto en el que su revolución teórica viraría hacia la producción científica. Por último, también como Badiou, Rancière será un discípulo rebelde. No es sencillo resumir las razones de ese desacuerdo sin desviarse de nuestras preocupaciones, porque se trata de un paradigma completamente diferente de interpretación de su objeto de estudio. De todas formas, como señala Sergio Villalobos-Ruminott, se puede apreciar una tonalidad ético-política completamente diferente: desauratización, por parte de Rancière, de la agencia intelectual y rechazo de su pretensión de tutelaje (por ejemplo, la distinción entre ciencia e ideología que está en la base del pensamiento althusseriano) en vistas de una suerte de comunitarismo de la inteligencia social. En todo caso, no resulta arriesgado afirmar que ese distanciamiento respecto de Althusser fue la condición de posibilidad de una de las propuestas más originales y novedosas del pensamiento europeo contemporáneo, con intervenciones que van desde la filosofía política hasta la estética, pasando por la educación y la historia del movimiento obrero.

El objetivo del siguiente trabajo será el de interpelar sus reflexiones sobre el arte desde uno de sus puntos más refulgentes y paradigmáticos: “El artificio, la locura, la obra”, uno de los capítulos finales de *La palabra muda*, libro ya clásico para la teoría y la crítica literaria, publicado en 1998. Nuestro modo de proceder será metacrítico, es decir, ejerceremos una crítica de la

crítica, un pensamiento de lo impensado en el enunciado ranciereano, una cartografía de su trayectoria y potencia, pero también de sus límites. En el primer apartado, se intentará partir de la reconstrucción de la estructura argumentativa del capítulo en cuestión, insertándola en el marco del libro. En el segundo apartado, se procederá a delinear los elementos claves de la teoría del régimen del arte, sistema de conceptos con los cuales se iluminan y contextualizan los argumentos del capítulo del que partimos. En tercer lugar, en un ejercicio de materialismo discursivo, se situarán algunos relieves exteriores (Lyotard y Badiou) con los que tropezó el discurso de Rancière, momentos clave de la dialogicidad de la filosofía y la crítica de arte de la contemporaneidad. Por último, en la conclusión, evaluaremos, sin ninguna pretensión de exhaustividad, algunas trayectorias contemporáneas que critican explícita o implícitamente la perspectiva ranciereana, dejando leer propuestas alternativas del pensamiento sobre la literatura.

Tal como se puede observar en este breve resumen, el despliegue de este trabajo se compromete con ese “más allá” que interpela la metacrítica: del capítulo al libro, del libro al sistema de conceptos, del sistema a sus diálogos con la escena filosófica y crítica. En este sentido, nuestro objetivo no es tan solo una presentación del pensamiento de Rancière, sino también ilustrar la productividad de un método de lectura. De esta manera, se intentará, a la vez, ser fiel a la letra y disolverla en el gesto de su pensamiento, contextualizar un argumento y tensionarlo más allá de él, ser y no-ser ranciereano.

Contradicciones de una revolución silenciosa

Para entender el procedimiento retórico y la estructura argumentativa del texto en cuestión, debemos partir de una evidencia que caracteriza a toda la reflexión de Rancière sobre el arte: su historicismo radical. Sin embargo, esta caracterización no implicará que el filósofo francés comparta los principios metodológicos del historicismo clásico decimonónico (particularismo y relativismo cultural, organicismo, causalidad lineal y secuencialidad). El filósofo francés parte de la aceptación de la contingencia histórica de sus objetos. En la introducción de *La palabra muda* encontramos un ejemplo paradigmático de este proceder crítico cuando reflexiona alrededor de la obra de Racine. Para el filósofo francés, en el siglo XVII, *Britannicus* no podía ser considerada como una obra literaria. Más bien, se trataba de una tragedia,

categoría incluida dentro de la idea más general de poesía. En este sentido, Rancière intenta demostrar que el término *literatura* tiene una emergencia histórica específica (finales del siglo XVIII, comienzos del XIX). De este modo, se pretende evitar pensar al arte como un absoluto transhistórico, una entidad trascendente, una Idea platónica.

Pero esta inmersión en la inmanencia histórica de los fenómenos culturales y el rechazo a una definición taxonómica y general del arte y la literatura no significan que Rancière caiga en un empirismo descriptivo de las prácticas artísticas. Uno de los gestos más provocadores de la propuesta del filósofo francés es su irrenunciable insistencia para pensar las prácticas artísticas en conjunción con los discursos teóricos que crearon las condiciones para que aquellas prácticas puedan ser percibidas como artísticas. La historia del arte, entonces, no puede ser separada de la historia del pensamiento sobre el arte (estética). De esta manera, entendemos cómo y por qué figuras como Flaubert, Balzac, Zola, Mallarmé y Proust comparten el espacio de las reflexiones con Platón, Spinoza, Kant y Hegel.

Si aceptamos la contingencia histórica del sentido de las prácticas artísticas, se debería recuperar alguna noción de devenir compatible con el derrotero propio del arte. Rancière entenderá que la lógica del arte no puede reducirse ni a una discontinuidad absoluta, como tampoco a una continuidad sin tensión. Más bien, se intentará pensar que en la “guerra de las escrituras” se observan una multiplicidad de relaciones no-lineales, multidimensionales y heterogéneas. Por esta misma razón el historicismo de Rancière no se queda en la mera contextualización de las prácticas artísticas, sino que combina esta perspectiva con una aproximación diagonal que permite recuperar saltos en la estructura polémica inmanente a las prácticas artísticas.

La palabra muda se focalizará así en unos de los desplazamientos claves del paradigma interpretativo-práctico del arte, aquello que designará con el sugestivo título de “revolución silenciosa”, proceso que destituyó el sistema normativo del arte. El corpus privilegiado de este análisis será un trío francés: Flaubert, Mallarmé y Proust. Estos autores clave de la modernidad (categoría que Rancière una y otra vez rechaza, por su carácter teleológico, su exagerado componente semántico de “corte” respecto de la época clásica y su implicación de una necesidad histórica) servirán como prisma para analizar la dinámica propia de ese objeto históricamente contingente que es la *literatura*. Tal como señala en una nota al pie, la cual demuestra la alta

rigurosidad metodológica del filósofo francés, este limitado corpus lo separa de cualquier vocación enciclopédica. Pero Rancière también se encarga de despegarse de la estela de constituir un estudio de literatura nacional:

[...] este libro [...] tampoco aspira a analizar la especificidad francesa en la elaboración de las normas de las Bellas Letras o de los ideales de la literatura. Pone simplemente una serie de hipótesis a prueba de un universo de referencia y una secuencia histórica lo suficientemente homogénea. (Rancière, *La palabra* 21)

“El artificio, la locura, la obra” se abre con el rechazo de pensar la dinámica contradictoria de la literatura a partir del paradigma interpretativo de la autorreferencia y el autotelismo del lenguaje del modernismo. Para Rancière, lo literario no es un reino cerrado sobre sí mismo, sino una escena que se trasciende y rompe sus propios límites: “[La literatura] es la tensión entre la letra y el espíritu” (188). Esta polarización es el punto de partida para pensar la contradicción inmanente a lo literario. Flaubert, Mallarmé y Proust servirán como puntos claves para pensar operaciones paradigmáticas sobre la tensión irresoluble de la literatura. Estas figuras desplazarán, anularán o forcluirán el *impasse* entre el principio de necesidad del lenguaje (la esencia del poema es la esencia del lenguaje mismo) y el principio de indiferencia de la forma respecto del contenido (anulación del sistema jerárquico de los géneros).

Gustave Flaubert aparece para Rancière como el representante de una poética de identificación de los polos antitéticos de la literatura en el seno de la absolutización propia del estilo. El estilo absoluto, como forma pura de ver las cosas, pretende suprimir la contradicción literaria al relacionar la subjetividad de la escritura con la objetividad de una visión. Pero, tal como señala el filósofo francés, tal operación lleva a la literatura misma hasta su abismo. Al absolutizar el estilo, la diferencia misma entre la prosa artística y la prosa cotidiana tiende a evaporarse, como si el principio de indiferencia que Flaubert lleva hasta el paroxismo resultara paradójicamente en la destrucción del propio principio de diferencia poética. De esta manera, Flaubert “resuelve” la contradicción de la literatura al identificarla con su opuesto, lo no-literario.

Mallarmé, intentando evitar la abolición misma de la poesía, se hace cargo de las contradicciones constitutivas de la literatura. Para el simbolista,

el acto poético niega el carácter contingente del mundo, reconciliando las tensiones inmanentes a lo literario: la indiferencia del tema tratado esconde la necesidad misma de la Idea. El símbolo será la clave de esta reconciliación. En él se unen la forma y el contenido, lo significante y lo sensorial, lo consciente y lo inconsciente, el principio antiprosaico de la necesidad y el principio antirrepresentativo de la indiferencia. Pero aquí Mallarmé podría caer en el mismo peligro de Flaubert y abolir la literatura en el propio gesto de su defensa. Absolutizando el símbolo, no hay mucha distancia entre la liberación de sus limitaciones materiales y su entrada al reino de lo abstracto donde toda especificidad —literaria— tiende a perderse. El carácter espiritual del símbolo es la misma huella de su disolución. Para escapar de este peligro, Mallarmé proyecta un libro en el que la preservación del espíritu se logra con su encarnación en la materialidad de la página. Si el puro lenguaje de la Idea se identifica con el rasgo distintivo de la literatura, la cristalización del espíritu en la arbitrariedad de las formas materiales parece sumirlo en una contingencia que atenta nuevamente con negarlo y disolverlo. De esta manera, Mallarmé, como Flaubert, no puede dar salida a la contradicción propia de la literatura.

El surrealismo y el formalismo aparecerán para Rancière como dos formas extremas de la liquidación del proyecto simbolista de la autorrepresentación de la vida del espíritu: “[El surrealismo] opone a la letra muerta de la literatura la conquista de los poderes del espíritu” (*La palabra* 192). El surrealismo se puede resumir en la experiencia de un lenguaje y un pensamiento que retorna a sus fuentes inconscientes, desnudándose de la pesada tradición literaria. El formalismo, en cambio, rechaza la disolución de la literatura y de la práctica literaria en el plano místico del pensamiento surrealista. Busca, más bien, establecer la autonomía de la literatura a partir del reconocimiento de un uso específico del lenguaje: *ostranenie*. Tanto el surrealismo como el formalismo pretenden borrar la contradicción de la literatura al ligarla unidireccionalmente a uno de sus polos: el resultado inconsciente del espíritu o el trabajo intencional de un artesano que produce un artificio literario.

Marcel Proust aparece como una de las figuras que reactiva el carácter productivo de las tensiones literarias, en el preciso momento en el que la literatura parecía reducirse a los juegos formales o laberintos místicos. Los principios de la necesidad de la forma y la indiferencia del contenido se muestran desplazados en un proyecto literario monstruoso: *En busca*

del tiempo perdido. Allí, se nos narran una serie de experiencias (la de “magdalena” será la más paradigmática) vitales, experiencias que son, a la vez, esenciales y azarosas. El contenido sensorial es completamente banal y fortuito (principio de indiferencia), pero resulta ser una puerta de entrada para las profundidades del universo espiritual, el ejercicio memorialista. De esta manera, para Rancière, Proust se ubica en un espacio liminar entre los caminos sin salida que nos legaron Flaubert y Mallarmé. Entre la trivialidad del lugar común y la necesidad de sentido, la obra de Proust prueba la existencia de la literatura relevando la contradicción que la constituye y haciéndola funcionar en el centro de su proyecto literario. Pero no debemos entender que *En busca del tiempo perdido* logra sintetizar aquello que en la historia de la literatura moderna ha sido pensado de forma antitética. Si la literatura puede continuar es porque Proust no resuelve las contradicciones fundamentales, porque no cierra la “guerra de las escrituras”, sino que, más bien, introduce un ejemplar gesto no-dialéctico de reconocimiento de esta lucha.

A partir de estos análisis, Rancière pretende delinear los avatares del estatuto de la literatura en la modernidad, aquello que, en el próximo apartado, refinaremos a partir del concepto de régimen estético del arte.

La teoría del régimen del arte

Los estudios de Flaubert, Mallarmé, los surrealistas, los formalistas y Proust quedarían como un momento abstracto del ejercicio crítico de Rancière si no se los pensase como parte de una consideración más amplia, aquello que llamaremos la teoría del régimen del arte. Una de las nociones primitivas de la propuesta rancierana es el concepto de reparto de lo sensible.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (Rancière, “Políticas” 9)

Un universo sensorial, un conjunto de rasgos de visibilidad que refieren a un espacio común, no resulta demasiado intrincado relacionar este concepto del reparto de lo sensible con una noción de política. Precisamente, para Rancière la política es:

Ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar aquellos objetos y de argumentar sobre ellos. (*El reparto* 4)

No se deben hacer demasiadas mediaciones, entonces, para descubrir el núcleo político del arte. En cuanto las prácticas estéticas son formas de intervención en lo sensible, afectan también la distribución general de la división de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad comunes.

Si somos fieles al historicismo radical de Rancière, deberíamos aceptar también que no resulte conducente preguntarse por la “literaturidad” del fenómeno literario. Si el arte no es un objeto transhistórico ni trascendente, debemos pensarla, de forma inmanente, de acuerdo a sus apariciones históricas, es decir, de acuerdo a las condiciones de época de cierta representación sobre la literatura. No existe la literatura sin una ficción de la literatura, en este sentido se inserta la teoría del régimen del arte, como sistema de identificación histórico que regla el límite entre el arte y el no-arte, entre lo literario y lo extraliterario, delimitando las modalidades de la intervención sobre el reparto de lo sensible de las prácticas artísticas.

En primer lugar, Rancière reconoce al régimen ético del arte. En este sistema de representaciones no podemos hablar estrictamente de arte, sino, más bien, de una serie de imágenes puestas en consideración en el espacio de lo común. Dos formas de interrogación de las imágenes: juicio por su origen, es decir, por su contenido de verdad, y juicio por su destino, y sus efectos en los modos de ser de los individuos y de la comunidad. Depende de este régimen la polémica platónica, que culmina en la expulsión de los poetas de la *polis* por sus productos, que no eran nada más que simulacros y apariencias. Depende de este régimen que la obra homérica no haya sido leída estéticamente en su contexto de emergencia, sino como emblemático manual de las artes de hacer: quehaceres políticos, quehaceres eróticos, quehaceres alimentarios, de vestimenta, de religión, de historia.

En segundo lugar, se postula el régimen poético o representativo de las artes, cuyo emblema histórico lo constituyó la poética aristotélica y el clasicismo. Aquí el arte —o, mejor dicho, las Bellas Artes— ya no están eminentemente pensadas como imágenes, como copia examinada con base en su modelo y su efecto, sometido a la verdad o algún criterio reconocible de utilidad. En este régimen, el arte pertenece a la esfera de la imitación, pero no tanto como copias de la realidad, sino como maneras de imponer una forma a la materia. Estas imitaciones se despliegan en marcos de normatividad que definen las condiciones según las cuales aquellas pueden ser reconocidas como pertenecientes a un arte (y ser buenas o malas, adecuadas o inadecuadas).

Por último, Rancière propone el régimen estético del arte, cuyo punto de apertura será el romanticismo alemán. Este régimen pone fin a la normatividad. Precisamente este punto final define a las obras de arte en el régimen estético. Lo artístico será un sensible específico que sobresale como excepción de la norma sensible social.

La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible [...], una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.
(Rancière, *El reparto* 8)

La propiedad de ser considerado arte ya no se refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser: ser un sensible específico, desmarcado de la norma sensible social. Pero esto no quiere decir que Rancière sostenga para el régimen estético la separación premoderna entre *poiesis* y *aisthesis*. Precisamente, el carácter político de la estética, como señalamos, es que, en cuanto el arte es un sensible específico, se constituye como una acción que interviene en el reparto de la visibilidad y las formas de ser sociales. Su modo de ser, en este sentido, es también un modo de hacer (González Blanco 737).

Retengamos este movimiento entre el régimen representativo y el estético, ya que en comprender cabalmente este proceso se juega una de las claves interpretativas de “El artificio, la locura, la obra”. En un sentido estricto, el régimen poético se basa menos en un sistema de reglas formales que en

una idea respecto de la relación entre el discurso y la acción, relación que para Rancière está estructurada bajo cuatro principios fundamentales. En primer lugar, un principio de ficción que afirma que la esencia del poema es la representación de acciones. El poema, entonces, no será un modo específico del lenguaje, como en el formalismo, sino una organización mimética de acciones. El atributo unificador de las Bellas Artes será su identidad mimética, esto es, la construcción de historias mediante la representación de acciones. Si hacemos uso de las clásicas figuras retóricas, diríamos que en el régimen poético la *inventio* (la elección temática, *topoi* o *loci*) gobierna tanto la *dispositio* (la organización de las partes del discurso) como la *elocutio* (la ornamentación del discurso). Este orden jerárquico, en el que predomina el elemento intelectual sobre los sensoriales, determina los principales rasgos de las poéticas de la representación (no las consideraciones canónicas sobre la regla de las tres unidades).

En segundo lugar, un principio genérico que apunta a la necesaria inscripción de la organización mimética de acciones en un género específico, jerarquizado. Rancière señala que un género no está definido por un conjunto de reglas formales, sino por la naturaleza del objeto de ficción. Recuperando la centralidad de la poética aristotélica en este sistema de identificación, el filósofo francés aclara que hay, básicamente, dos tipos de personas o acciones a representar: los nobles, los superiores y los solemnes, por un lado, y la gente corriente, los mediocres y los inferiores, por otro. La épica y la tragedia representarán el primer grupo de acciones y caracteres, la sátira y la comedia, el segundo grupo.

El principio genérico está profundamente ligado con un tercer principio, el principio de decoro. Este afirma que las acciones y los discursos atribuidos a los personajes deben ser apropiados a su naturaleza y al particular género en cuestión. Tal como insiste Rancière, no hay una serie de reglas que garanticen la producción de un poema decoroso, sino, más bien, una ingeniosa habilidad que puede componer formas naturales, históricas, morales y convencionales de adecuación. Huérfana de regla absoluta, esta conveniencia decorosa es, en última instancia, algo que solamente se puede sentir o experimentar como placentero en el marco de este régimen de representación. En este sentido, en cuanto el decoro depende de una actitud de recepción, Rancière supone una relación de igualdad entre el autor, el personaje representado y el espectador.

La referencia a los espectadores es clave para entender el último principio del régimen poético del arte. El público en el marco de este sistema de identificaciones está constituido por hombres y mujeres de acción, hombres y mujeres que actúan a través del discurso: generales, oradores, abogados, príncipes, etc. Estos espectadores se dirigen hacia la poesía representativa para instruirse sobre el buen uso del discurso y sus artes: el gobierno, la educación, la argumentación, la dulce palabra dirigida hacia otros. Lo que estamos delineando, entonces, será el principio de la eficacia discursiva, o el principio de la presencia o contemporaneidad. La disposición ficcional es fundamentalmente una escenificación del acto de hablar y del eficaz poder del discurso. El ideal de este principio será el de un arte que sea más que arte, una forma de vivir, un arte de vivir en comunidad.

El foco de *La palabra muda*, el paso al régimen estético del arte, esa revolución silenciosa que se desencadena a finales del siglo XVIII, se deja pensar como una inversión, punto por punto, de los principios que definían al régimen representativo. Así, en vez de un principio de la ficción, nos encontramos con un principio de la primacía del lenguaje. De esta manera, la *elocutio* se libera del clásico predominio de la *inventio*, abriendo la puerta para el poder de expresión en nuevos objetos artísticos. En segundo lugar, en vez de un principio genérico, la distribución de géneros es desmantelada por un principio de igualdad de los temas representados. Aquí surge la novela como falso género, como género de lo sin género que circula libremente entre públicos diversos sin tener restricciones. Tercero, el principio del decoro es invertido por un principio de indiferencia del estilo en relación con lo representado, indiferencia de la forma respecto del contenido. Tal como ya vimos en el anterior apartado, será Flaubert la figura paradigmática de este movimiento que culmina con la absolutización del estilo tras las ruinas de las jerarquías genéricas. Por último, en vez de un ideal enraizado en discurso performativo, el régimen estético del arte se apoya en un principio de escritura, una letra democrática que circula anónimamente sin hacer esa distinción necesaria al anterior régimen, la del público como hombres y mujeres de acción.

No resulta difícil entender, entonces, la manera en que este régimen de identificación aparece constantemente atravesado por una tensión irreductible. Primera contradicción: el paso de las Bellas Artes al Arte (en singular, como potencia expresiva de la excepción sensible), la destrucción del límite representativo entre la imitación de acciones y otras maneras

de hacer, corre el riesgo de disolver al arte en la vida misma, perdiendo el régimen de identificación que permitía distinguirlo de otras prácticas. En este sentido, señalábamos anteriormente que la literatura se mantenía en la tensión entre encarnar una poética generalizada engullida por la Vida (o el Espíritu) y un plano inmanente de escritura que disuelve el Espíritu en un juego de letras intercambiables. Segunda contradicción: el arte en el régimen estético se dirime entre una primacía absoluta del lenguaje (la esencia del poema es la esencia del lenguaje) y un principio de indiferencia que rompe cualquier relación necesaria entre forma y contenido, modos de expresión y temas tratados. Pero debemos pensar estas contradicciones alejadas de cualquier modelo estático de interpretación. Las contradicciones son irresolubles, porque eso significaría el fin mismo del régimen estético y del arte. Lo que tenemos en cada caso (Flaubert, Mallarmé, Proust) son formas de tratamiento (desplazamiento, intensificación, pretendida anulación) de este abismo y desgarradura que recorren el corazón del arte. La clave del régimen estético es el pensar paradójico, tensionante, contradictorio y no-dialéctico. Su figura será la del *Πόλεμος* (la guerra).

Uno de los aspectos más sugerentes del modelo explicativo de la teoría del régimen del arte es que permite pensar una historia alternativa de las prácticas artísticas. Rancière considera que la secuencia que va del clasicismo al posmodernismo, pasando por el realismo y el modernismo, no explica la diferencia en las modalidades de la experiencia del arte. El punto débil de estas categorías es que se apoyan, de forma consciente o no, en una idea de necesidad histórica que reduce la heterogeneidad propia del campo artístico. En este sentido, Rancière se aleja del historicismo clásico. Hipostasiando los procesos como discontinuidades absolutas, aquel modelo criticado parece proponer que a una era de la representación le siguió una era antirrepresentativa, como modalidades monolíticas de producir arte: “El punto de apoyo de esta historización simplista fue el paso a la no-figuración en pintura. Este paso fue teorizado en una asimilación sumaria con un destino global antimimético de la ‘modernidad’ artística” (Rancière, “Políticas” 26-27). Para el filósofo francés, la noción de modernidad pretende retener las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, separándolos del contexto que los autoriza; pretende describir un corte absoluto con el pasado, sin entender que el propio régimen estético de las artes se construye como una reinterpretación del pasado, es decir, una nueva lectura sobre lo que es y no es arte en la propia historia de las prácticas

del reparto de lo sensible. De esta manera, lejos de la perspectiva unilateral del modernismo (y el posmodernismo), Rancière dirá que el régimen estético se constituye en la copresencia de temporalidades heterogéneas.

Rancière en las fronteras “antiestéticas”: Badiou y Lyotard

En el siguiente apartado pretendemos superar el momento constructivo de la teoría estética de Rancière (la teoría de los regímenes del arte) para emplazar y recuperar un momento polémico, en la que el filósofo roza e interviene sobre las propuestas de otras figuras del campo filosófico francés contemporáneo, en particular, la de Alain Badiou y Jean-François Lyotard. Siguiendo un ejercicio de teoría comparada, nos interesa ir más allá de la propuesta afirmativa de Rancière para localizar aquellas escenas en las que su pensamiento encuentra al Otro, esas instancias liminares donde se compite sobre la condición filosófica del arte.

En primer lugar, entonces, su diálogo con Alain Badiou. La propuesta de Badiou se puede resumir con el nombre de inestética:

Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte. (Badiou 43)

Partiendo de esta definición de la propia reflexión sobre el arte de Badiou, Rancière no dudaría en enmarcarla en el abanico de discursos que hoy en día coinciden en asegurar la separación radical entre las prácticas efectivas del arte y una intención desnaturalizadora por parte de la especulación estética. Aquí ya hay un primer motivo de disputa. Si para Rancière no hay arte sin ficción del arte es porque no se pueden separar las prácticas artísticas de las formas de pensamiento sobre el arte. Esta voluntad de demonización de la estética como denuncia de la desnaturalización aparece, entonces, como garante de una naturaleza del arte, de una univocidad de las prácticas artísticas, de un propio del arte.

En términos amplios, diremos que, desde la propuesta de Badiou, el arte corresponde positivamente a la noción de verdad. Corresponde a las

prácticas artísticas el testimonio, en lo sensible mismo, de un paso de la Idea (platónica). Si la Idea en el arte es puro paso, es porque su propia inmanencia se troca inmediatamente por una desviación, una incapacidad de ser apresada, una fidelidad a su propio carácter de acontecimiento. Pero a partir de aquí, Badiou introduce una torsión que se encuentra en el centro de las críticas ranciereanas. Desde la perspectiva de Rancière, Badiou no puede soportar el proceso paradójico del régimen estético del arte que hace de la identificación estética del arte el principio de una desidentificación generalizada (en literatura será el *impasse* entre la necesidad del lenguaje y la indiferencia de la forma respecto del contenido). Frente a este resto inapropiable, Badiou se alinearía con el procedimiento del modernismo: retener la identificación del arte, recorrer la autonomía como clave de diferenciación de cada una de las artes y rechazar la desidentificación heterónoma. A partir de la tesis de que la verdad del arte le es absolutamente propia a este, se reivindica la modernidad del arte como voluntad antimimética desde las potencias específicas (de cada arte). Cada arte, entonces, mostrará una forma particular del paso de la Idea.

Pero el propio platonismo de Badiou lo impele a realizar una torsión en el seno del modernismo: “Pues ser platónico significa también afirmar que la cuestión del poema es en última instancia ética, que el poema o el arte son una educación” (Rancière, *El malestar* 92). Aquí es, entonces, donde Badiou debe comprometerse con tesis contrapuestas. A la intención modernista de afirmar un propio de cada arte, es decir, la afirmación unilateral de la autonomía, le superpone (por compromisos ontológicos de su matriz filosófica) la contemplación de la Idea del arte como instancia educativa. Pero en cuanto la Idea es sustracción, desviación de sí, el arte comporta un pensamiento, pero un pensamiento no reflexivo, un pensamiento que no puede nombrarse a sí mismo. Por eso mismo, suscita la labor filosófica del discernimiento de la verdad. El pensamiento del poema está reservado, así, a la filosofía misma (que en un principio se la había desprovisto de competencia a partir de la definición de inestética). El estatuto general de las manifestaciones del arte es el de significar y simbolizar (en la sustracción específica de cada arte) el pasaje de la Idea. Pero es la filosofía, como pensamiento de identificación de los procesos de verdad, la que puede nombrar el propio acontecimiento artístico. Para Rancière, en síntesis, esta operación hace que el arte diga “lo que la filosofía necesita que diga” (*El malestar* 101). No hay lugar para la

paradoja irreductible que recorre indiferentemente las prácticas artísticas y los discursos sobre ella. Badiou garantiza, así, un lugar seguro de enunciación de la verdad del arte, lugar seguro que Rancière no puede aceptar.

Rancière considerará que la propuesta de Jean-François Lyotard, incluso desde tradiciones, referentes y conclusiones muy divergentes a las de Badiou, se puede englobar en el mismo giro ético de las reflexiones sobre el arte, giro que insiste en una demonización de la estética. Lyotard (*Lo inhumano*) parte de un diagnóstico del arte contemporáneo: la apuesta principal de las prácticas artísticas vanguardistas es del orden de lo sublime y no de lo bello. De esta manera, reconocemos que la operación lyotardiana se realiza en el seno de la *Crítica del juicio* kantiana. Aquí se formula la primera dificultad. Si uno se detiene en la producción de Kant, no tardará en identificar que lo sublime no es un sentimiento que refiere a los productos de la práctica artística, más bien, comprende la experiencia de incapacidad de la facultad de la imaginación para presentar una totalidad a la razón cuando se enfrente a la naturaleza. La ineptitud de la imaginación es subsanada por la razón misma, que puede referir a lo infinito. Este relevo permite pasar del dominio de la estética al de la moral. El paso se realiza en el sentido de que la experiencia de lo sublime nos demostraría que la propia potencia de la razón aparece como superior a la naturaleza en el orden de lo incondicionado-suprasensible.

Ahora bien, Rancière se pregunta válidamente la razón de efectuar aquella imbricación entre lo sublime y el arte. La respuesta se encontrará cuando se analice detenidamente el desplazamiento que el propio Lyotard produce a la categoría de lo sublime. En Kant, lo sublime es un desacuerdo (por incapacidad) entre las facultades del sujeto trascendental. En Lyotard, en cambio, lo sublime apunta al enfrentamiento entre el sujeto y la pura alteridad: la materia sensible. Dos rasgos fundamentales son formulados para pensar el acontecimiento sensible. Por un lado, la materia sensible es pura diferencia. Diferencia sin concepto a la que llama, curiosamente, inmaterialidad. Rancière entiende que esta operación conceptual “apunta a transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant confería a la forma [de lo bello]” (*El malestar* 114). ¿Qué propiedades le transfiere? La materia para Lyotard, tal como lo bello en Kant, no es ni un objeto de conocimiento ni un objeto de deseo, sino, más bien, una forma con autonomía propia. Tal forma, y este es el segundo rasgo del acontecimiento sensible, está caracterizada por su poder de hacer padecer. La imbricación entre la

materia sensible y su capacidad de ser el acontecimiento de una pasión del sujeto retoma, ya no la autonomía de la analítica de lo bello kantiana, sino su analítica de lo sublime. La sensación pura tiene, a la vez, la autonomía de la forma y la potencia disruptiva de lo informe, esa discordancia o desacuerdo que era propia de la experiencia de lo sublime. Lo sensible señalará en Lyotard, como el inmenso monumento o la naturaleza furiosa en Kant, la incapacidad del sujeto para apropiarse de un objeto. Pero aquí es donde se produce el mayor desplazamiento. La incapacidad subjetiva frente a lo sensible no producirá, como en la analítica de lo sublime kantiana, un relevo por parte de una facultad superior. En la reflexión lyotardiana, la incapacidad de apresar el acontecimiento sensible se resuelve en la impotencia absoluta del sujeto, que lo somete a la ley de la alteridad, ley del Otro.

En este marco se introduce la reflexión sobre la vanguardia artística contemporánea. Como Theodor Adorno en la *Teoría estética*, Lyotard considerará que el arte vanguardista debe activamente separarse de los productos de consumo (del mercado). El arte no debe agradar, no debe subsanar el deseo. Las prácticas artísticas deben constituirse como una práctica del disenso. Este desacuerdo estará fundado, entonces, en aquel sometimiento absoluto del sujeto a la alteridad. Rancière considerará, refiriéndose a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller, que la operación lyotardiana de aliar las prácticas del disenso de la vanguardia a la experiencia de lo sublime resulta, en cierto sentido, innecesaria. En buena parte de las grandes teorizaciones alrededor del régimen estético del arte (Schiller será uno de sus puntos paradigmáticos), la propia experiencia de lo bello ya estaba constituida sobre un disenso entre las facultades, una ruptura de la norma sensible social. No parecería, entonces, que el disenso pueda ser un corte entre una estética de lo bello y una de lo sublime. Para entender las razones de este proceder crítico de Lyotard resulta necesario mantenerlo en tensión con una problematización de orden político. En Schiller mismo, el carácter de excepción sensible que introduce la experiencia estética producía una suspensión del “reparto de lo sensible” (para usar una categoría ranciereana) del *statu quo*. El arte era una revolución de las formas de la existencia sensible, abría al animal humano a una suerte de emancipación específica, desmarcada de cualquier figuración política tradicional (en su caso, la Revolución francesa). Es este el paso que la propuesta de Lyotard no admite. Para Rancière, desde

el famoso diagnóstico de la posmodernidad, que repudia cualquier gran relato (particularmente, el relato político), Lyotard separaría al modernismo artístico de la emancipación política. La experiencia del disenso que introduce la vanguardia no es el punto de partida de una promesa, de una pequeña utopía. Inversamente, se constituye como la marca y el testimonio de una alienación insuperable: la dependencia del ser humano a la condición sensible, el sometimiento a la ley de la alteridad. Así, Rancière considera que la reflexión lyotardiana anula la paradoja del régimen estético del arte, deja sin efecto la ambivalencia polémica entre la autonomía estética y su heterónoma promesa de emancipación, entre la especificidad de la letra (de la literatura) y su disolución en el Espíritu (que denunciaría la propia alienación humana). De esta manera, Lyotard “lleva a cabo la supresión conjunta de la estética y la política en beneficio de esta ley única que toma el nombre de ética” (*El malestar* 132).

La puesta en contacto de la propuesta de Rancière con dos referentes del campo filosófico francés contemporáneo apareció como altamente productiva. Nos permitió leer, desde la perspectiva de nuestro objeto de estudio, como algunas propuestas actuales tienden a hipostasiar alguno de los aspectos del régimen estético del arte (la separación entre las disciplinas artísticas, la educación estética, la referencia a lo sensible por sobre la representación, la experiencia del desacuerdo) en detrimento de otros. Al llevar unilateralmente al paroxismo estos rasgos, desconocían la propia consistencia polémica de la escena del arte y simplificaban el funcionamiento efectivo del régimen estético. Así, Rancière nos enseñaría una saludable desconfianza crítica de cualquier propuesta que plantea una discontinuidad absoluta, sea este el de la posmodernidad o el del acontecimiento de la Idea. Así, alejándose del historicismo clásico secuencial, el filósofo francés sostendrá: “No hay una ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria puesta en marcha” (Rancière, “Políticas” 11). Quizá nuestras propias nuevas reivindicaciones ya sean parte de la historia.

A modo de conclusión: polémicas contemporáneas con Rancière

A lo largo de este trabajo hemos realizado una operación crítica expansiva. Partiendo de un artículo de Rancière (“El artificio, la locura, la obra”),

hemos demostrado la imbricación entre el capítulo y la totalidad del libro del cual este es parte (*La palabra muda*). Luego, se nos presentó la necesidad hermenéutica de ir más allá del libro para entender el libro mismo. Por ello, nos dirigimos hacia la obra, revelando allí un aspecto teórico fundamental para la dilucidación que buscábamos (la teoría del régimen del arte). Por último, en pos de una perspectiva que rehuyera de dejar a su objeto en un momento abstracto y autotélico, entablamos una discusión entre la propia propuesta de Rancière y sus interlocutores más cercanos (Badiou y Lyotard).

Estas líneas finales parecen la instancia oportuna para desplegar algunos interrogantes y críticas que la lectura metacrítica de los textos de Rancière despertó. En primer lugar, una cuestión respecto del modo de argumentación. La prosa de Rancière es particularmente ardua. La construcción de las frases revela una continua voluntad de escritura y reescritura, un trabajo detenido con el lenguaje. A esto se suma una segunda dificultad en el nivel de comprensión: Rancière suele reflexionar a través de figuras, como formas de reemplazar, metaforizar y otorgar profundidad a los conceptos. De esta manera, figuras como el desierto o el silencio compiten por el espacio textual con conceptos claramente delimitados, oscureciendo la legibilidad de la argumentación.

En segundo lugar, una quasi-interrogante al nivel del corpus analizado. Tal como ya señalamos, en *La palabra muda* el foco crítico se concentra en Flaubert, Mallarmé y Proust. Otras personalidades secundarias recorren también las páginas: Hugo, Balzac y Zola. No resulta difícil reconocer el predominio casi absoluto de la literatura francesa en su análisis. Pese a su insistencia en la introducción de que no es la intención del libro realizar un estudio de la literatura francesa, nos podríamos preguntar, de todas formas, si el procedimiento ranciereano no eleva a historia general del arte una historia particular, la francesa. Por supuesto, el propio contexto cultural del que el filósofo emerge justifica, en parte, esta tendencia. Pero el caso es que, si expandimos nuestra mirada a otras zonas de la producción ranciereana, como en *Aiesthesis*, encontraremos análisis de artistas ni franceses ni europeos, consistentes con sus postulados generales.

En tercer lugar, si en el anterior apartado reconstruimos el punto de vista interesado de Rancière en sus críticas a lo que él llama el giro ético del pensamiento del arte, resultaría muy provechoso, al menos a título de presentación sucinta, invertir el procedimiento. Por ejemplo, a partir de una

perspectiva muy cercana a Badiou, Marcelo Topuzian (“Las operaciones de la a-crítica”) señalará que los compromisos ontológicos de la teoría de Rancière le relegan al pensamiento sobre el arte un lugar extremadamente clásico, el que depende de la actividad lectora, aunque ya no teñido de los matices textualistas, lo que explicaría su éxito en buena parte de la academia especializada en literatura. A diferencia de este modelo de teoría y crítica, la extrapolación de ciertos postulados ontológicos de Badiou que introduce Topuzian permite proponer otra tarea, renovadora, para los estudios literarios: al ya no comprometerse con una concepción de lo real como horizonte de constante diferimiento, sino como contingencia de su propia aparición, se le impone a la crítica la necesidad de pensar especulativamente sobre el objeto literario y no solo bajo las modalidades de su experiencia, que constituía un principio básico del régimen estético. En este sentido, ubicarse en las coordenadas teóricas de Rancière correría el riesgo de implicar una renuncia a la reactivación de la imaginación categorial que la normalización de la teoría literaria parece exigir.

Por otro lado, en continuidad con lo anterior, una cuestión alrededor de la propia teoría de los regímenes del arte. Ya habíamos señalado que una de las particularidades de la perspectiva de Rancière es su historicismo radical. Esta aproximación intentaba evitar hacer del arte un objeto trascendente, una entidad por fuera de la historia. Pero la propia teoría del régimen del arte pareciera, en cierta medida, poner en crisis el historicismo de Rancière. Esta teoría parte de una serie de principios que explican los desarrollos culturales de un cierto paradigma histórico. Pero, precisamente, estos principios mismos parecen estar por fuera del historicismo radical que se intentaba recrear. De esta manera, que dos siglos de literatura se puedan pensar como modalidades de la paradoja entre la necesidad del lenguaje y la indiferencia de la forma puede parecer un tanto reduccionista, y se corre el riesgo de oscurecer otras concepciones alternativas, más o menos exitosas respecto del paradigma estético que postula Rancière. Alineado en cierta medida con Topuzian, Devin Zane Shaw (“Inaesthetics and truth”) propondrá que las propuestas de Badiou alrededor del carácter supernumerario del acontecimiento artístico permiten salir del *impasse* historicista de la teoría ranciereana. Es el acontecimiento fuera de todo régimen el objeto privilegiado del pensamiento sobre el arte.

En otra dirección, si extrapolamos las críticas de Maurizio Lazzarato en *Signs and Machines* al formalismo discursivo de la igualdad de Rancière, que oscurece los niveles de análisis político que no están puramente determinados como una sujeción social (nivel molar), sino también, en términos de deleuzianos, como esclavitud maquínica (nivel molecular), podríamos llegar a entender el modo en que las interpretaciones del arte tanto desde el punto de vista del giro poshumano, los trabajos de Julieta Yelin (“Para una teoría literaria posthumanista”), en cuanto ejemplo saliente, como del giro afectivo, cuyo mayor exponente es Brian Massumi (*Architectures*), constituyen alternativas interesantes a la propuesta ranciereana.

Pero más allá de estas objeciones que requieren un análisis mayor que excede la posibilidad de estas páginas, la productividad de la propuesta de Rancière se revela sin dificultad. Su análisis del régimen estético construye una historia alternativa del arte que permite soslayar los lugares comunes del modernismo y el posmodernismo. Evitando las discontinuidades absolutas, las caracterizaciones monolíticas (modernismo como era de lo antirrepresentativo, por ejemplo), los idealismos transhistóricos y la construcción de *epistemes* homogéneas, la teoría ranciereana aparece como fuente novedosa de lecturas consistentes y provechosas. Quedará para el futuro saber cuál será el destino de sus reflexiones.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- González Blanco, Azucena. “Política de la ficción / Ficción de la política en Jacques Rancière”. *Revista Signa*, núm. 28, 2019, págs. 733-745. Web. 15 de Julio de 2021.
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines. Capitalism and The Production of Subjectivity*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2014.
- Lyotard, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Massumi, Brian. *Architectures of the Unforeseen*. Minneapolis, Universitt of Minnesota Press, 2019.
- Rancière, Jacques. *Aiesthesis. Scenes From The Aesthetic Regime of Art*. Londres, Verso, 2013.
- . *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM, 2009.
- . *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- . “Políticas estéticas”. *Lugar a dudas*, núm. 4, 2009, págs. 4-14. Web. 15 de Julio de 2021.
- Topuzian, Marcelo. “Las operaciones de la a-crítica”. *El taco en la brea*, núm. 5, 2017, págs. 236-245. Web. 15 de Julio de 2021.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. “El procedimiento Rancière”. *Política Común*, vol. 4, 2013, s. p. Web. 15 de Julio de 2021.
- Yelin, Julieta. “Para una teoría literaria poshumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”. *E-misférica*, vol. 10, 2013, s. p. Web. 15 de Julio de 2021.
- Zane Shaw, Devin. “Inaesthetics and truth: The debate between Alain Badiou and Jacques Rancière”. *Filozofski vestnik*, vol. 28, núm. 2, 2017, págs. 183-199. Web. 15 de Julio de 2021.

Sobre el autor

Mariano Ernesto Mosquera es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina), Maestrando en Estudios Literarios y en Escritura Creativa en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina), respectivamente. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas latinoamericanas. En el momento, se encuentra desarrollando una investigación doctoral en Letras como becario del Conicet. Su ámbito de estudio son las transformaciones genéricas y de concepciones de literatura en la era digital. Su último artículo es “Moléculas y posporno en *Testo Yonqui*. Una lectura literaria de Paul B. Preciado”.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.95531>

A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee Williams a partir da obra de Yukio Mishima

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

lmarcio@usp.br

Este trabalho apresenta a fase japonesa (1957-1969) de Tennessee Williams. Para tanto, concentra sua investigação na influência do dramaturgo Yukio Mishima, dos teatros Nô e Kabuki e das estéticas contraculturais do *off* e *off-off-Broadway* nas chamadas *late plays*. Dessa forma, o artigo contextualiza o conjunto de obras desse período, além de revelar as circunstâncias social, histórica, cultural e biográfica do dramaturgo. Também identifica expedientes que as tornaram distintas daquelas obras mais celebradas: autodestruição, canibalismo, violência extrema e morte. Assim, conclui-se que Williams desenvolve uma narrativa que explora o vazio, a quietude, o silêncio, a incompletude, a ambiguidade da vida e da morte, a cultura e as doutrinas orientais, além da metateatralidade.

Palavras-chave: dramaturgia; Kabuki; Nô; teatro; Tennessee Williams.

Cómo citar este artículo (MLA): Arnaut de Toledo, Luis Marcio. “A [Des]figuração da Dramaturgia de Tennessee Williams a partir da Obra de Yukio Mishima”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 131-163.

Artículo original. Recibido: 05/05/21; aceptado: 08/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022



La (des)figuración de la dramaturgia de Tennessee Williams a partir de la obra de Yukio Mishima

Este trabajo presenta la fase japonesa (1957-1969) de Tennessee Williams. Para ello, centra su investigación en la influencia del dramaturgo Yukio Mishima, los teatros nô y kabuki, y la estética contracultural del *off* y *off-Broadway* en las llamadas *late plays*. Así, el artículo contextualiza el conjunto de obras de este período, además de revelar las circunstancias sociales, históricas, culturales y biográficas del dramaturgo. También identifica dispositivos que las diferenciaron de las obras más celebradas: autodestrucción, canibalismo, violencia extrema y muerte. Dicho esto, se concluye que Williams desarrolla una narrativa que explora el vacío, la quietud, el silencio, la incompletitud, la ambigüedad de la vida y la muerte, la cultura y las doctrinas orientales, además de la metateatralidad.

Palabras clave: dramaturgia; kabuki; nô; teatro; Tennessee Williams.

The (Des)figuration of Tennessee Williams' Dramaturgy from Yukio Mishima's Works

This work presents the Tennessee Williams's Japanese phase (1957-1969). Therefore, it focuses on the influence of playwright Yukio Mishima, the Noh and Kabuki Theatres, and the countercultural aesthetics of off and off-Broadway in the late plays. In this way, the article contextualizes the set of works from that period, in addition discuss the circumstances of social, historical, cultural, and biographical context of the playwright. It also identifies expedients that made them distinct from those plays most celebrated: self-destruction, cannibalism, extreme violence, and death. That said, we conclude that Williams develops a narrative that explores emptiness, stillness, silence, incompleteness, ambiguity of life and death, oriental culture and doctrines, in addition to metateatrality.

Keywords: dramaturgy; kabuki; noh; theater; Tennessee Williams.

O teatro japonês na obra de Tennessee Williams

DIFERENTES E VARIADAS ESTÉTICAS AINDA não são reconhecidas como uma particularidade abrasiva e estilística da obra de Tennessee Williams (1911-1983), sobretudo o experimentalismo que utilizou nas décadas de 1930 e após de 1961. Na grande diversidade de forma e conteúdo de sua obra, há muito ser descoberto e explorado pelos encenadores, artistas e pesquisadores brasileiros.

O chamado cânone da obra do dramaturgo foi estabelecido pela própria crítica autorizada estadunidense, desta forma, o restante da América reproduziu essa classificação, tal como em outras partes do mundo. Assim, tradicionalmente, apontam-se como obras relevantes apenas aquelas escritas entre 1945 e 1961, adaptadas por Hollywood e de sucesso no *mainstream*. Além disso, sua leitura habitual apenas considera aspectos autobiográficos, psicologizantes, realistas e retratos estereotipados do Sul dos Estados Unidos.

As estéticas da fase intitulada *late plays* (peças finais, escritas entre 1962 e 1983) são inovações experimentais que, por sua vez, não foram aceites pelo *mainstream* quando de seu lançamento, embora toda obra de Williams, durante sua carreira inteira, tivesse esse mesmo viés, porém não considerado. Reúnem, com efeito, uma reescrita lírica de aspectos já dispostos por outros dramaturgos dos circuitos *off* e *off-off-Broadway*, naquele momento histórico.

Há outra característica importante nessas obras: expedientes do teatro tradicional japonês, ou de símbolos e marcas orientais, usados de forma clara ou introjetada na sua dramaturgia a partir de 1957 até 1969, aproximadamente.

Este artigo apresenta uma revisão biográfica e da estética da então chamada fase japonesa de Williams, fundamentando as indicações enunciadas acima acerca dos expedientes do teatro oriental na obra do autor, além de analisar essas estéticas e referências nipônicas. Assim, tem-se uma compreensão de uma fase do dramaturgo pouco conhecida e que se harmoniza com o teatro pós-modernista que surgiria nas décadas seguintes.

Esta influência se encorpou à obra de Williams em função do contato com o dramaturgo Yukio Mishima (1925-1970). O encontro marcou o seu trabalho experimentalista, o que desarticulou modelos prefixados pela crítica jornalística do que deveria ser uma *peça de Williams*.

Rudimentos dos teatros Nô e Kabuki foram aplicados por Tennessee não como uma reprodução fiel dos elementos que compõem a estrutura narrativa tradicional do teatro japonês. Foram, sobretudo, adaptados ao lirismo tenessiano e aos contextos históricos e sociopolíticos estadunidenses. Há uma evidente ocidentalização daqueles expedientes que caracterizam essas linguagens tradicionais do teatro oriental. Pode-se dizer que Tennessee escreveu, portanto, sob uma estilística que *lembra* o orientalismo, ou ainda, tão simplesmente para fazer remissões japonesas ou da cultura do Oriente.

A primeira pesquisadora que confrontou a hegemonia e cotejou uma nova leitura da obra de Williams com referências biográficas, históricas e estéticas sobre o teatro japonês em sua dramaturgia foi Allean Hale (“The Secret” 12, 13), ainda no início da década de 1990. Seu trabalho deixou um legado importante para o estudo das *late plays* a partir de então.

Yukio Mishima e a fase de transição de Tennessee Williams

Williams conheceu Mishima por acaso, na Rua *Upper West Side* de Nova Iorque, em 1957. Apenas uma semana depois foram apresentados formalmente no escritório da editora *New Directions*, detentora dos direitos autorais para a publicação de ambos. Logo após, tornaram-se grandes amigos e Williams chegou a visitá-lo quatro vezes no Japão. Assim, teve contato irrestrito com a cultura daquele país e a obra sempre reconhecível de Mishima. Em 1959, em sua primeira viagem, assistiu a espetáculos Kabuki e Nô, mas seu primeiro contato fora em 1956, quando os assistiu ainda em Nova Iorque (Hale 7).

Tal como a de Williams, a obra de Mishima é tão profundamente relacionada com sua biografia que muitos críticos negligenciam sua importância sociopolítica quando não percebem que o dramaturgo japonês utiliza de narrativas que esbarram em preconceitos inquebrantáveis da cultura oriental. Desse modo, a obra de Mishima foi associada exclusivamente ao suicídio, à homossexualidade e à sua fixação pela sensualidade e pelo corpo masculino. Seus trabalhos foram, também, classificados com características comuns por toda a sua carreira: o martírio, a violência, a autodestruição e a morte – também estereótipos associados à obra de Tennessee, quando se leva em conta a leitura hegemônica. Mishima considerava a vida como resultado da sua perda, o que mais tarde seria reconhecido como o desejo ardente do trágico. Em suas criações tudo se encaminha para a inevitável

catástrofe final, uma grande ascendência com o Kabuki e com grande parte das obras de Williams.

O autor estadunidense, por sua vez, passou toda a sua carreira à procura de uma forma dramatúrgica com a qual tivesse afinidade para expressar suas ideias. Entre 1930 e 1944, sua fase inicial, quando ainda buscava sua estilística, escreveu em formatos experimentais, apresentando obras expressionistas e épico-líricas por excelência. Sua maior produção escrita foi de peças em um ato e muitas delas ainda continuam nas gavetas das bibliotecas estadunidenses. Foi nesse momento que tentou adaptar formas consagradas, apoиando-se na ruptura dos padrões dramatúrgicos convencionais dos Estados Unidos. Por toda a sua carreira esteve receptivo a diálogos experimentais, em especial quando chegou “[...] em alguns momentos a tangenciar significativamente o campo do chamado ‘teatro do absurdo’” (Betti, “Apresentação” 9, grifo da autora).

Anton Tchekhov, William Congrave, Shakespeare, Katherine Mansfield, Lord Byron, Sara Teasdale e Emily Dickinson são apenas alguns nomes que lhe inspiraram a fase inicial (1930-1944) e aquela que acabaria se tornando a mais celebrada de sua trajetória literária (1945-1961). Todavia, seu grande desafio era contornar as imposições da sociedade conservadora, os críticos de sua obra e as normas censoras que impediam a diversidade de forma e conteúdo, em especial aquelas ligadas à política e à sexualidade. A expressão da subjetividade homossexual foi, portanto, uma busca incessante e exaustiva em sua obra, retratando-a de forma latente, simbólica.

De maneira geral, Williams apresentou quatro formas de figuração da homossexualidade em todo seu conjunto de obras. A começar pela representação incerta ou imprecisa da orientação sexual, com personagens que não tinham a marca do comportamento de gênero segundo os estereótipos sociais e culturais, tal como Tom Wingfield de *The Glass Menagerie* (O Zoológico de Vidro¹, 1945) (*The Theatre*, Vol. 1 121-237); segue com personagens gays ausentes do palco, cuja sexualidade é descrita pelos heterossexuais, tal como Alan em *A Streetcar Named Desire* (Um Bonde Chamado Desejo, 1947) (239-429); personagens no armário, aqueles cuja sexualidade é posta em dúvida, porém não se assumem e não são descritos de forma clara mas binária, tal como Brick de *Cat in a Hot Tin Roof* (Gata em Telhado de Zinco

¹ Todas as traduções dos títulos das peças de Tennessee Williams estão de acordo com Toledo, *O Tennessee Williams* 419-427.

Quente, 1955) (*The Theatre, Vol. 3* 1-216); e, finalmente, os personagens que são abertamente homossexuais, como Mark e Luke de *The Chalky White Substance* (*A Substância Branca do Calcário, 1981*) (*The Traveling, 1-12*). Esses últimos só apareceram, de fato, a partir da fase em que Williams utilizou elementos orientais em sua escrita, com profunda inspiração na obra de Mishima.

Foi apenas com *The Glass Menagerie* que Tennessee Williams conquistou reconhecimento, quando em cartaz pela primeira vez em Chicago. De lá, foi diretamente para a Broadway, alcançando fama em 1945. O sucesso seguinte foi *A Streetcar Named Desire*, que levou Williams ao *status* de celebridade. A crítica se posicionou a seu favor de uma forma tão positiva, que o comparou ao dramaturgo mais importante daquele momento nos Estados Unidos, Eugene O'Neill, pelo fato de os dois terem escrito obras que se justapunham ao trágico.

De fato, foi com essa expressão que encontrou as vertentes para expurgar suas ideias e sua criação artística. Outras obras foram levadas para a Broadway naquele momento, como a peça escrita com Donald Windham, a comédia romântica *You Touched Me!* (*Quando Você Me Tocou!, 1942*), em cartaz na Broadway em 1945. E, também, *Stairs to the Roof* (*Escadas para o Telhado, 1941*), que não conseguiu emplacar no circuito comercial, tendo apenas encenações pouco expressivas em 1945 e 1947 em Pasadena, Califórnia. Foi considerada, como a anterior, muito otimista e fora do *padrão trágico* que Tennessee Williams deveria defender e fazer nome para permanecer no *mainstream*. Seguindo orientações do mercado, estratégias trágicas são vistos, então, em muitas de suas obras: no abandono, no desaparecimento, na desunião, na família disfuncional ou na identificação de personagens desenraizados da sociedade capitalista, do *American Way of Life* e do sonho americano. A morte, até então, não é tratada diretamente, é citada, descrita por personagens que sofrem suas consequências. Mas ainda não é o *plot* principal de suas peças, como viria a ser em *Vieux Carré* (1977) (*The Theatre, vol. 8* 1-116) ou em *A House Not Meant to Stand* (*A Casa que Não Se Sustenta, 1982*), peças de sua última fase.

Na sua fase orientalista, a tragédia é uma ponte entre dois mundos diferentes, inimigos em uma grande guerra: Estados Unidos e Japão. Porém, as aproximações narrativas dos dois dramaturgos seguem muito além.

Os embaraços em figurar as subjetividades da homossexualidade na cultura japonesa sempre foi também um grande desafio para Yukio Mishima.

Somente a partir de 1957 que, com efeito, Williams deu um passo maior rumo a uma radicalização de expedientes experimentais em sua escrita, até aquele momento já consagrada. Os tempos eram outros. O *Living Theatre* despontava com uma dramaturgia lacinante e encenações políticas desafiadoras; os *beatniks* desvelavam uma literatura contestadora e que desafiava padrões; o surgimento do *rock and roll*; a juventude rebelde; e os filmes hollywoodianos também figuravam essa desobediência civil. A sociedade estava agitada e em transformações no mesmo momento em que os comunistas e gays eram acossados pelo macarthismo.

Foi um período de grandes manifestações e protestos até o início da década de 1970. Enquanto o movimento feminista questionava publicamente valores sexuais dominantes na sociedade, outros grupos emergiam em busca de direitos civis, sociais e ambientais, além de campanhas de solidariedade aos que sofriam com as ditaduras sul-americanas apoiadas pelos Estados Unidos. Havia, também, aqueles que pregavam o fim da Guerra do Vietnã e os *hippies*, com seus novos modos comportamentais chocantes e incompreensíveis à burguesia da época. Surgia o teatro gay em 1964 e normas, leis e regulamentos que proibiam a temática se tornaram mais brandos ou se extinguiram de vez.

Tennessee constatou que era o momento de intensificar selvageria, crueldade e agressividade em sua obra, sem correr o risco de errar na figuração daquela sociedade naquele momento histórico. O experimentalismo que utilizou em toda sua obra desde a década de 1930, antes pouco, raramente ou nunca percebido, agora estava mais à mostra e parecia causar choque e desagrado. “O exagero e a violência contribuem para o sentido de mundo que Williams tentou retratar – e, sim, é um mundo que algumas pessoas vão achar repulsivo” (Keith 37).²

Essa repulsa não era de fato percebida nas obras anteriores, nem pelo grande público nem pela crítica jornalística, pelo fato de que o lirismo e a leitura hegemônica realista ofuscavam a matéria principal de muitas de sua obra. *Battle of Angels* (*Batalha dos Anjos*, 1940) (*The Theatre*, vol. 1 p. 1-122) foi proibida em Boston, quando foi encenada em 1940, pelo fato de haver

² Tradução propria. No original diz: “Exaggeration and violence do contribute to a true sense of the world Williams was trying to portray – and, yes, it is a world that some people will find repellent”.

adultério e uma mulher que se relacionava com um rapaz mais jovem; porém, o estupro de Blanche em *A Streetcar Named Desire* só levou mais público ao teatro. Cada público recebeu de forma diferente sua obra, porém o sucesso na era de ouro foi unânime e a repulsa, sobretudo após 1962, também.

A obra de Mishima como inspiração

A partir de 1957, as obras de Tennessee expuseram friamente as marcas trágicas de uma sociedade incongruente, fazendo com que sua veia crítica mostrasse os pontos nevrálgicos de um sistema capitalista que se descortinava insustentável: intolerância, autoritarismo, opressão feminina, falta de liberdade de expressão e homofobia. Não eram mais com simbologias expressionistas, entrelinhas, metáforas e elipses, embora nunca tenha abandonado seu lirismo.

Estava evidente que Williams enveredava por um caminho sem volta com *Orpheus Descending (A Descida de Orfeu, 1957)* (*The Theatre, Vol. 3* 217-342), primeira a encabeçar uma série de obras que estariam em um patamar intermediário (entre 1957 e 1962) entre sua escrita tradicional (1945-1956) e as *late plays*, um experimentalismo mais radical. Não por acaso, esta obra é uma reescrita daquela que chocou Boston em 1940, *Battle of Angels*.

A Descida de Orfeu ainda está repleta de símbolos que ainda são relacionados ao realismo psicológico, o que remete a uma escrita poética que mais a associa ao expressionismo de suas obras escritas até então. Possui elementos congruentes à mitologia grega, à literatura europeia das eras clássica, burguesa e moderna (Betti, “Introdução” 11). É aceite como a obra de transição entre sua escrita anterior e sua nova fase. Sua matéria trabalhada possui traços históricos sobre o preconceito e o conservadorismo no sul dos Estados Unidos, portanto um retrato contundente dos valores sociais e capitalistas daquela região. A morte do personagem Val Xavier em meio ao incêndio, no final da peça, é uma marca chocante de um Tennessee que estava renascendo aos poucos, emergindo como uma fênix, reinventando-se em meio ao símbolo e ao mito como recursos de construção dramatúrgica. A morte e a violência tinham, agora, papéis decisivos para definir sua obra. Era exatamente naquele momento que ele começava a ter contato com a dramaturgia de Mishima, reconhecendo e entusiasmando-se com seu vigor ao retratar a violência e a morte de forma direta no palco, não era

mais somente uma remissão, também a intolerância e as impossibilidades humanas em seu país.

No entanto, o interesse do dramaturgo estadunidense no Japão não começou apenas em 1957 ao encontrar Mishima: já na década de 1930, ele havia escrito uma peça em um ato, nunca publicada, chamada *The Lady from the Village of Falling Flowers: A Japanese Fantasy* (*A Mulher da Vila das Flores Desabrochadas: Uma Fantasia Japonesa*, 1935), com sua ação no ano 1000, baseada em *O Conto de Genji* (*Genji Monogatari*, escrito no começo do Século x1), de Murasaki Shikibu (973 ou 978-1014 ou 1031). Essa teria sido uma aparente excentricidade do autor em sua carreira inicial, se não fosse revelado vinte e cinco anos depois, por meio da biografia de seus últimos anos, o interesse na cultura oriental (Lahr, Tennessee 210, 287; Hale 1).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o Zen Budismo foi bastante disseminado nos Estados Unidos graças aos *beats* Jack Keruac (1922-1969) e Allan Ginsburg (1926-1997). Tennessee se tornou um leitor assíduo dessa filosofia, assim como da dramaturgia japonesa moderna que chegava traduzida, até então, nos Estados Unidos, com interesse especial na dramaturga Sawabo Arioishi (1931-1984), famosa por defender questões sociais de seu país, tais como a dos idosos e as ambientais.

O encenador e estudioso da obra de Tennessee, David Kaplan, informa em seu artigo na revista da edição de 2019 do *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival*, evento do qual é curador, que o dramaturgo começa sua “fase japonesa” (Kaplan 11)³ efetivamente em 1957. Ela se estenderia por pelo menos onze anos, com reverberações em obras que, da mesma forma, ultrapassam essa data. O festival se dedicou a estudar a influência de Mishima sobre a obra de Williams, em 2019, com a participação intensiva de importantes artistas, pesquisadores estadunidenses, japoneses e de outros países, incluindo a discreta atuação do autor do artigo como convidado especial pela curadoria.

Ao se lançar um olhar mais detalhado às peças dessa fase japonesa, pode-se perfilar um entendimento maior sobre algumas obras de Williams. *Suddenly Last Summer* (*De Repente no Último Verão*, 1958) (*The Theatre – Vol. 3* 343-423), com efeito, marcou essa fase de maneira distinta. O personagem Sebastian Venable ainda não aparece no palco, como alguns dos homossexuais

³ Tradução própria. No original diz: ”Japanese phase”.

figurados até então. Seu nome é baseado no santo católico e tem inspiração iminente no romance *Confissões de uma Máscara* (*Kamen no Kokuhaku*, 1948), publicado em 1957 nos Estados Unidos.

Nesse romance, um garoto relata sua primeira ejaculação após se excitar ao ver uma gravura de São Sebastião seminu e com as flechas perfurando seu corpo (Stokes 58). Mishima tinha fascinação pelo santo católico: havia posado para uma revista especializada em sadomasoquismo, *Ordeal by Roses* (Provação pelas Rosas, tradução própria), como uma *performance* do santo (Hale 2), e, ao descobrir a peça musical de Claude Debussy, Gabriele D'Annunzio e André Caplet, *Le Martyre de Saint Sébastien* (O Martírio de São Sebastião, tradução própria, 1911), esforçou-se ao máximo para traduzi-la para o japonês, o que conseguiu com uma publicação em 1965 (Stokes 133).

A caracterização de Sebastian está envolta de selvageria, um estado de predação, uma violência tão pungente, nunca observada na obra de Williams. A maldade descarada da tia, Senhora Venable, mãe de Sebastian, em querer que a sobrinha Catharine sofra lobotomia para nunca revelar o segredo do primo, é tão dilacerante que poucos personagens femininos do autor mostraram em tal grau a carapaça burguesa que encobria suas hipocrisias e intolerância: “Mrs. Venable: [...] que o manicômio público corte essa história horrenda do cérebro dela!” (*O zoológico* 221).

Em *Suddenly, Last Summer*, a homossexualidade não é levada ao palco por um personagem, mas na descrição de Catharine sobre as ações do primo Sebastian. Ela conta que ele a utilizou como atrativo para outros rapazes se aproximarem, para concretizar suas investidas predadoras: “Catharine: Você não entendeu! Ele me fazia de isca” (211). Tudo aconteceu em um verão, em uma praia, onde os rapazes não aceitaram a ofensiva de Sebastian, matando-o e se alimentando de sua carne. Logo, Sebastian é um personagem fortemente inspirado na obra de Mishima, visto os expedientes da autodestruição, canibalismo, violência extrema e morte.

Em uma entrevista a Edward R. Murrow em 8 de maio de 1960 para a rede CBS-TV, juntamente com a romancista inglesa Dilys Powell (1901-1995), Tennessee e Mishima debateram sobre o uso da violência em suas obras e na dramaturgia dos sul dos Estados Unidos e na Inglaterra. Para ilustrar esse momento, é interessante ressaltar o ponto da entrevista dos dois dramaturgos em que ambos reconhecem a proximidade desse expediente em suas obras:

tw: Yukio, você estava falando sobre brutalidade e elegância. Acho que entendo o que você quer dizer. Não estou sendo esnobe quando digo isso, mas acho que vocês no Japão são próximos a nós dos estados do Sul dos Estados Unidos.

YM: Acho que sim.

tw: E acho que consigo entender como você coloca esses termos juntos, brutalidade e elegância. Eu não conseguiria definir o motivo.

YM: E também não sei dizer por quê, mas é por isso que sinto simpatia pelo seu trabalho. Encontro a nossa mesma mistura característica em suas obras, em suas peças. Por exemplo, *Suddenly Last Summer*, eu acho, é a mistura mais representativa de brutalidade e elegância. [...]

tw: Nós mostramos a luz e a sombra, e a sombra é a violência com a qual vivemos ameaçados. Quer dizer, estamos com a ameaça de extinção do mundo por meio da violência. Em nossas vidas, a violência, não a violência física, mas a violência emocional, faz parte de nós. Já vi muita representação sobre o desejo das pessoas de se encontrarem ternamente no amor, e a violência é representada como um obstáculo, é o outro lado da moeda, é o lado obscuro da lua, como quiser, mas esse lado obscuro da lua está no céu e queremos mostrar os dois lados da lua, sabe.⁴ (Devlin 74-77)

Os expedientes empregados em *Suddenly Last Summer* foram julgados de tal maneira bizarros para o drama tradicional estadunidense que não foi levada à Broadway enquanto Williams estava vivo. Ela estreou no circuito off-Broadway em janeiro de 1958, no espetáculo *Garden District* (Bairro dos

4 Tradução propria. No original diz: "TW: Yukio, you were talking about brutality and elegance. I think I understand what you mean. I'm not being snobbish when I say that, but I think you in Japan are close to us in the southern states of the United States.

YM: I think so.

tw: And I think I am able to understand how you could put those terms together, brutality and elegance. I could not define why.

YM: And I couldn't say why, either, but it is why I feel sympathy toward your work. I find our same characteristic mixture in your works, in your plays. For instance, *Suddenly Last Summer*, I think, is the most representative mixture of brutality and elegance. [...]

tw: We show both the light and the shadow, and the shadow is the violence which we live threatened by. I mean we're threatened with world extinction through violence. In our lives violence, not physical violence but emotional violence, is so much a part of us. I have seen so much depicted of people's longing to meet each other tenderly with love, and violence is represented because it's the obstacle, it's the other side of the coin, it's the dark side of the moon, however you want to put it, but the dark side of the moon is in the sky and we want to show both sides of the moon you know".

Jardins), juntamente com a peça *Something Unspoken* (*Algo Não Dito*, 1958). Esta última também sobre a questão da homossexualidade no armário, duas mulheres de meia idade que não podem sequer verbalizar a relação entre elas. Sua estreia na Broadway só aconteceria em 1998, quinze anos após a morte do autor e quarenta anos após ter sido escrita. Mesmo assim, com uma acolhida discreta do público e da crítica.

As peças com expedientes do Nô e do Kabuki

A peça *The Day Which a Man Dies* (*O Dia em que um Homem Morre*, 1960) (Williams, *The Traveling* 13-46) teve sua estreia em 2008 em Chicago, com direção de David Kaplan. É ambientada em um quarto de um hotel em Tóquio, embora seja uma remissão ao pintor Jackson Pollack (1912-1956), um dos mestres do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Há um suicídio; e o personagem, ao caminhar, atravessa várias telas de papel de arroz, rasgando-as, uma encenação que remete à *performance* de Saburō Murakami (1925-1996), integrante do grupo Gutai de vanguarda japonesa, de 1956, intitulada *Passing Through* (Atravessando, tradução própria), conforme comenta Kaplan (11). Além disso, movimentos do Butô é rememorado na criada que faz reverência e na sua movimentação lenta e ritmada, assim como no dialogismo repleto de pausas e atrasos na retórica, quando os personagens estão discutindo. O retardo é uma marcação de tempo que também remete ao chamado teatro do absurdo, sinalizando o descompasso e a ambiguidade entre o homem e a mulher — uma adaptação tennessee de expedientes orientais para sua forma lírica e sobremaneira expressiva. Além disso, as rubricas sugerem músicas Kabuki e palavras em caracteres japoneses apresentadas ao público:

Mulher: Lunático! Eu sabia pelo barulho que algo –

Homem: Apenas uma vez, no meu primeiro ano com você –

Mulher: De anormal estava acontecendo aqui quando –

Homem: Você interrompeu meu trabalho com uma bandeja com o jantar e eu –

Mulher: Ouvi você gritar na noite passada: ‘Agora eu tenho você, sua cadela!’

Homem: Joguei a comida no chão e a bandeja em você! (*The Traveling* 17)⁵

⁵ Tradução própria. No original diz: “Woman: Lunacy! I knew from the sounds that something –
Man: Just once, my first year with you –

Há uma clara inspiração, também, na peça de Mishima, *A Dama Aoi* (*Aoi No Ue*, 1954), que apresenta uma mulher ciumenta ao extremo e que confronta o marido. A personagem Mulher em *The Day Which a Man Dies* faz o mesmo com o personagem Homem, desvalorizando sua arte, esta sua única rival. No entanto, o artista, pela pintura, sacrifica sua vida sexual, a relação com a esposa e a comunicação entre eles.

Williams apresenta um debate vertiginoso sobre as culturas japonesa e estadunidense. Há um personagem narrador, o Oriental, que Williams afirma ser o próprio Mishima explicando as diferenças dos costumes entre os dois países. Ele seria o fantasma dos teatros Nô e Kabuki, que alterna suas ações dentro e fora de cena.

No teatro Nô, a estrutura tradicional prediz a existência de personagens específicos chamados *waki* e *shite*, que desempenham papéis semelhantes a um narrador. Podem haver ou não personagens adjacentes a eles, mas sempre há um *waki* que começa a peça como espectador e um *shite*, que a narra. Outro expediente da peça Nô é o coro de cantores ou que funciona como um coral responsório em alguns momentos do espetáculo. Esse grupo permanece sentado ao lado do palco e explica a narrativa, fala com o *shite*, dando uma forma rítmica e tonal à peça. Cada obra utiliza esses papéis e técnicas de encenação de maneira distinta, embora sua existência seja consistente em todo o repertório. O Oriental é, certamente, o *shite* desta peça. Mas, também realiza a função de *waki*, como ajudante de palco, assim como a camareira.

O teatro Nô explora o momento dramático antes do clímax e, tendo seus expedientes usados em peças em um ato, parece ter sido uma das formas do drama que melhor conecta Williams com o teatro oriental. O dramaturgo é considerado o mestre da forma em um ato. Raramente se vê no Nô uma construção narrativa de drama e liberação de tensão por meio do clímax, tal como faz Williams nas peças em um ato. Em vez disso, um momento emocional ou dramático é explorado pela imagem e pela poesia, tal como as pinturas do personagem Homem. É priorizado o momento de ação prolongada em detrimento de uma revelação de novas informações. Há a emoção por intermédio da experiência sensorial e não cerebral. Assim, o Nô tem um

Woman: Mad was happening in here when –

Man: You interrupted my work with a super tray and I –

Woman: I heard you shout last night: 'Now I've got you, you bitch!'

Man: Threw it all on the floor and the tray at you!"

sentido estético e teatral que não está na dramaturgia, o qual foi uma forte inspiração para Williams, dissolvendo o estigma de que suas peças são muito literárias, com a intensificação da fisicalidade em suas *late plays* posteriores.

Embora seja caracterizado com movimentos lentos, o Nô explora os extremos do tempo. Um movimento lento é pontuado por batidas fortes dos pés ou de um tambor, daí a associação com os movimentos do Butô, observado nos personagens do Oriental e da camareira.

Os ritmos da música e da fala aumentam gradativamente. Com isso, há explosões de baterias e movimentos rápidos, sobrepostos à quietude e lentidão – tal como a cena da pintura. A justaposição também pode ser vista com figurinos que reproduzem trajes tradicionais do Japão, colocados em um palco simples e vazio. Os acessórios são mínimos e abstratos, geralmente representações de objetos em papel. Ao final, o Oriental entra com uma papoula em papel para representar que a Mulher usa ópio.

Uma das mais importantes características visuais das peças de teatro Nô é o uso de máscara para apenas um personagem, com raras exceções em que dois fazem uso delas. O ritual também é um forte componente do Nô. O palco em si é uma reminiscência dos espaços ritualísticos fundindo Xintoísmo e Budismo.

O Nô é contemplativo, cultiva uma estética de ausência, tal como a primeira parte da peça. A ideia é que, assim, adquira-se uma compreensão solene da essência. A ação dramática é muito reduzida, remete àquilo que é mostrado, tantas ausências focam a relevância da interpretação. O Nô está cheio de longos momentos de silêncio. Portanto, ele cria um espaço negativo e permite que o público o preencha com sua presença e experiência sensorial (Johnson 14-15).

Quando *En Attendant Godot* (*Esperando Godot*, tradução própria, 1949), de Samuel Beckett (1906-1989), estreou nos Estados Unidos em Miami, em 3 de janeiro de 1956, Williams produziu o espetáculo (Lahr, *Notes* 319; Hale 3). O conteúdo da peça não era fácil de entender naquele momento histórico, mas sua mistura de trágico com reviravoltas cômicas chamavam a atenção. Assistiu várias horas de ensaio e percebeu a insegurança dos atores Bert Lahr (1895-1967) e Tom Ewell (1909-1994) em explorar o silêncio e o significado de um palco vazio, como, também, eram os do teatro Nô expedientes inéditos nos palcos estadunidenses até então.

Ali, Williams reconheceu algo irreversivelmente novo: o oposto do drama. O abstrato, livre, desprovido de clímax dramático, e Godot apontaram a maneira como sua escrita mudaria a partir de então. Segundo Hale (3-4), na

década de 1950, Tennessee estava procurando uma maneira de mudar seus registros no mesmo momento em que conheceu Beckett, Yukio Mishima e as estéticas dos teatros Nô e Kabuki.

Tennessee levou para sua cena esses silêncios, mudando sua poética e dialogismo. Portanto, a inspiração híbrida do chamado teatro do absurdo com o orientalismo não é por acaso. Peças, nas quais o silêncio e as frases truncadas são importantes para determinar a forma e o conteúdo da dramaturgia, podem ser também uma ressonância do teatro Nô, cuja ausência de palavras evidencia a fisicalização. Há uma identificação com o trabalho das ações físicas e do teatro ritual de Jerzy Grotowski (1933-1999) com essa nova escrita de Williams, se for o caso de investigar uma estética minimalista, impulsionada por uma responsabilidade política por intermédio do corpo do ator. Há que se levar em conta que o trabalho do teatrólogo e encenador polonês estava começando a ser utilizado naquele momento na cena teatral alternativa nova-iorquina. Grotowski propunha a eliminação de tudo que não seja a relação entre os atores e a plateia, optando assim, por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos.

Em *I Can't Imagine Tomorrow* (*Não Consigo Imaginar o Amanhã*, 1966) (Dragon 133-152), Williams transforma em significados lancinantes os silêncios de um homem que não consegue se comunicar e precisa da amiga para compreender o que pensa e sente, até para dar sentido às interrupções e às frases inconclusas. Não é uma pausa dramática, mas um impasse entre o não nomear e a frustração por essa inaptidão. O silêncio não é pano de fundo, nem subalterno. O Nô, portanto, alarga-se na dramaturgia como uma forma de linguagem:

Uma: Bem que eu pensei que era. [Há um estranho e prolongado silêncio, enquanto eles se movem] Você usa sempre o mesmo casaco para sair de casa.
[Dois sorri, embaraçado] Bem, não fica aí parado que nem um entregador que não tem nada para entregar.
Dois: Você não disse para eu entrar.
Uma: Entra, entra – entra aí!
Dois [entrando]: Obrigado. [há outra pausa estranha].⁶ (133)

6 Tradução própria. No original diz: “ONE: I thought so. [There is a strangely prolonged silence, during which neither moves.] You have on your ice-cream suit. [Two laughs at this, embarrassed.] Well, don’t just stand there like a delivery boy without anything to deliver.

Há, ainda, em *I Can't Imagine Tomorrow*, a remissão aos pássaros grous, um dos símbolos mais tradicionais do Japão, onde se acredita ser uma ave sagrada que estampa paz e vida longa. Elas também expressam o amor conjugal e a fidelidade. É tão importante na cultura do país que é impressa no verso da nota de mil ienes. Além disso, a figura do pássaro representa o canal entre o mundo dos vivos e dos mortos, sendo que seu origami é um dos símbolos do país.

Em *Now the Cats with Jeweled Claws* (*Agora É a Vez das Gatas com Suas Garras de Brilhantes*, 1981) (*Now the Cats* 35-59), peça que Williams começou a escrever nessa fase e terminou apenas no início da década de 1980, Madge e Bea têm conversas triviais que não fazem as ações progredir, beirando o chamado teatro do absurdo, com períodos incompletos, que não terminam com reticências ou travessão. Ou seja, não é um corte da fala de um personagem pelo outro; apenas um ponto final, como se a complementação da sentença não fosse importante no dialogismo, supondo que já trouxe significado ao interlocutor, que de fato a completa.

Bea: Uma premonição de.

Madge: Primavera. Melhor estar em casa antes que mude o clima.

Bea: Ruas nubladas.

Madge: A noite precoce de inverno.

Bea: Este cardápio é revoltante. Tem mais impressões digitais aqui que nos arquivos do F.B.I.

Madge: A única vantagem é.

Bea: A proximidade com a loja Guffel (40).⁷

TWO: You didn't say come in.

ONE: Come in, come in – enter!

TWO [entering]: Thank you. [There is another strange pause.]

7 Tradução própria. No original diz: "Bea: A premonition of.

Madge: Spring. It's best to be home before.

Bea: Shadowy streets.

Madge: The early descent of evening in winter.

Bea: What a revolting menu. It's got more fingerprints on it than they have in the files of the F.B.I.

Madge: The only advantage is.

Bea: The proximity to Guffel's."

O mesmo acontece na peça *The Two Character Play* (A Peça de Dois Personagens, 1973), também com silêncios, pausas, períodos inacabados e, portanto, ressignificação da linguagem. São dispositivos antirrealistas utilizados para explorações de uma fisicalização que desafia a concepção da realidade. Não deixando de lado tampouco a inspiração em Pirandello, despontando o metateatro e personagens dúbios representando a si mesmos no palco. “Felice: Hoje à noite haverá muita improvisação” (*The Two*, 11).⁸ Também, há a simplificação da cena, como no teatro Nô, um recorte de um palco que faz as vezes do cenário de um espetáculo ou de uma casa: “Todo o palco é usado como cenário para a peça, mas na frente, em forma de V amplamente angular, estão duas peças de cenário planas e transparentes que formam o interior incompleto de uma sala de estar no verão sulista” (1).⁹

Tennessee estava respirando o clima dos grupos e dos movimentos *off* e *off-off-Broadway*. Megan Terry, uma das fundadoras do *Open Theatre*, depois chamado de *Wooster Group*, um importante grupo fundado na década de 1960, em plena efervescência estético-cultural que surgia nos movimentos teatrais daqueles circuitos, afirma:

Mostramos que produções teatrais completas e excitantes poderiam ser feitas com nada além de atores e dois bancos ou quatro cadeiras ou apenas um palco vazio. Não era apenas uma questão de economia, era essencial demonstrar o poder profundo da imaginação e a capacidade do ator em criar um espaço.¹⁰ (18)

Não mais com remissões e adaptação dos elementos do teatro oriental, as formas teatrais japonesas apareceram mais claras em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (O Trem da Manhã Não Para Mais Aqui, 1962) (Tennessee 489-582). Nas instruções da primeira rubrica, Williams determina ajudantes de palco, Um e Dois, tais como os do teatro Nô, *waki* e *shite*, que fazem a narração,

8 Tradução propria. No original diz: “Felice: Tonight there'll have to be a lot of improvisation.”

9 Tradução propria. No original diz: “The whole stage is used as the setting for the play, but at the front, in a widely angled V-shaped, are two transparent, flat pieces of scenery which contain the incomplete interior of a living room in Southern summer.”

10 Tradução propria. No original diz: “We showed that full, exciting theatrical productions could be done with nothing but actors and two benches or four chairs or only a bare stage. It was not only a matter of economics, it was essential to demonstrate the profound power of the actor's imagination and the actor's ability to create place.”

explicam as ações, interferem na fala dos personagens e desempenham papéis na ação dramática – tal como um coro. A peça narra os últimos dias de uma atriz decadente com doença terminal em uma ilha italiana:

Um: Os atores não nos ouvirão, exceto quando estivermos com os figurinos.

Dois: Eles nunca vão nos ver, exceto quando estivermos com os figurinos.

Um: Às vezes, lhes damos dicas para sua fala e participamos da ação.

Voz da senhora Goforth [em *off*]: АHHHHHH, АHHHHHH, АHHHHHH ...

[eles não mostram nenhuma reação a esse grito humano.]

Voz da senhora Goforth [desligada, mas vigilante]: Outro dia, OH, CRISTO, OH, MÃE DE CRISTO!

[Há um silêncio, uma pausa, pois a iluminação do ciclorama indica o progresso do dia em direção ao meridiano.]

Juntos: Nossos corações também são invisíveis.¹¹ (495-496, destaques do autor)

A rubrica inicial é extensa e explica a participação de Um e Dois, sua função na peça, remetendo aos teatros Nô e Kabuki. Um recurso formal que não utilizou em nenhuma outra obra conhecida. Personagens que remetem à narrativa e que tornam a peça tão próxima da cena oriental são recursos díspares da estrutura convencional do teatro estadunidense, até então. Há, do mesmo modo, uma remissão, mesmo que remota, aos personagens narradores da obra brechtiana e a lembrança que a peça não é realista, quebrando o ilusionismo teatral. Sendo assim, é possível entender porque teve, em sua temporada na Broadway, um público pouco expressivo para aquela época de casas lotadas. Entretanto, pode ser considerada uma inovação adjacente aos elementos teatrais e dramatúrgicos experimentais

¹¹ Tradução propria. No original diz: "One: The actors will not seem to hear us except when we're in costume.

Two: They will never see us, except when we're in costume.

One: Sometimes we will give them cues for speech and participate in the action.

Mrs Goforth's voice [off]: АHHHHHH, АHHHHHH, АHHHHHH...

[they show no reaction to this human cry.]

Mrs Goforth's voice [off, more wakefully]: another day, OH, CHRIST, OH, MOTHER OF CHRIST!

[There is silence, a pause, as the cyclorama's lighting indicates the progress of the day toward the meridian.]

Together: Our hearts are invisible, too."

do teatro *off* e *off-off-Broadway* daquele momento histórico e um marco na mudança estilística de forma e conteúdo do dramaturgo:

Eu adicionei ao elenco um par de assistentes de palco que funcionam de uma maneira que se situam entre o teatro Kabuki do Japão e o coro do teatro grego. Minha desculpa, ou razão, é que acho que a peça sairá melhor à medida que for removida do teatro convencional, uma vez que foi corretamente descrita como uma alegoria e como um ‘sophisticado conto de fadas’. Assistentes de palco no Kabuki japonês são um expediente teatral. Eles trabalham no palco durante a *performance* dos atores, trocando figurinos, colocando e removendo objetos e móveis. De vez em quando, nesta peça, eles têm falas muito curtas que servem como pistas para os principais intérpretes... Eles devem ser considerados, portanto, como membros do elenco. Às vezes, eles fazem um balé coreografado na ação da peça. Eles devem estar vestidos de preto, de maneira muito simples, para representar invisibilidade para o elenco principal. Os outros atores nunca devem mostrar que os vê, mesmo quando falam ou participam da ação, exceto quando aparecem usando “figurinos”.¹² (491, destaque do autor)

O teatro Kabuki tem diferenças particulares em relação ao Nô. Em vez de incorporar a estética da ausência, explora a presença. Tennessee Williams sabia que o Kabuki possuía uma estrutura codificada e técnicas que impediam o entendimento da sua estética quando visto pela primeira vez. Mesmo assim, ele nada explicou ao público e aos críticos. A personagem Senhora Goforth, em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, faz-se presente com um visual exuberante e grotesco, como diz a rubrica: “Ela veste uma

¹² Tradução propria. No original diz: “I have added to the cast a pair of stage assistants that function in a way that's between the Kabuki Theatre of Japan and the chorus of Greek theatre. My excuse, or reason, is that I think the play will come off better the further it is removed from conventional theatre since it's been rightly described as an allegory and as a ‘sophisticated fairy-tale’. Stage assistants in Japanese Kabuki are a theatrical expedient. They work on-stage during the performance, shifting set-pieces, placing and removing properties and furniture. Now and then in this play they have lines to speak, very short ones that serve as cues to the principal performers... They should be regarded, therefore, as members of the cast. They sometimes take a balletic part in the action of the play. They should be dressed in black, very simply, to represent invisibility to the other players. The other players should never appear to see them, even when they speak or take part in the action, except when they appear ‘in costume.’”

peruca Kabuki preta com enfeites fantásticos presos nela. Sua aparência é maravilhosamente bizarra. Enquanto ela se move, para além do proscênio, toca uma música oriental” (520).¹³ Depois, explica o traje para o personagem Witch quando executa uma dança Kabuki.

O Kabuki usa a História e o mito como bases, com narrativas mais complexas, com subtramas e com fim trágico, tal como a inspiração de Mishima em São Sebastião e a morte de Goforth. Alguns espetáculos têm tons mais heroicos com uma batalha no final. O público japonês costuma ter conhecimento dessas histórias. Portanto, a trama não é o foco da narrativa, explora a ação.

O clímax não é alcançado mediante o conflito, mas com emoções esparsas. Essa experiência sensorial supera a narrativa. Como tal, as peças, às vezes, terminam pouco antes da resolução do conflito. Raramente existe um desenlace – outro ponto em comum com a forma da peça em um ato usada por Williams.

O ritual no Kabuki também está presente, ainda que um pouco mais ambicioso que no Nô. Os gestos ritualizados são codificados e ainda hoje realizados exclusivamente por homens, em nome da tradição. Portanto, são, em especial, importantes ao se considerar a figuração de mulheres.

Não há tentativa de representar situações da vida real de maneira crível, mas há um foco nas artificialidades, nos trajes, no cenário e nos objetos de cena, o que atraiu o Williams antirrealista. Tudo pode não se parecer com suas contrapartes da vida real, vão além delas para expor uma versão mais extravagante. A visualidade é a força motriz do Kabuki, com muitos momentos de mágica. Música e dança são partes integrantes, lembrando ao público a natureza performativa do Kabuki. Os personagens se envolvem em explosões emocionais prolongadas, deixando clara a teatralidade e a expressão em detrimento do mimetismo, como o personagem do pintor de *The Day Which a Man Dies*, além da *performance* que remete ao grupo Gutai. Os ajudantes de palco são usados de maneira semelhante ao Nô, coadjuvando os atores com adereços e figurinos, lembrando ao público que eles estão em um teatro, tal como os narradores épicos.

¹³ Tradução propria. No original diz: “She puts on a black Kabuki wig with fantastic ornaments stuck in it. Her appearance is gorgeously bizarre. As she moves, out upon the forestage, there is Oriental music.”

O épico-lírico de Tennessee é observado desde suas escritas na década de 1930, tal como em *Not about Nightingales* (*Não sobre rouxinóis*, 1938), *The Glass Menagerie* e *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966) (*Dragon*, 81-132). Mesmo sem contato com a obra de Brecht, autores estadunidenses já utilizavam rudimentos épicos em suas obras. Peter Szondi comenta que o épico marca a ruptura do drama convencional e estabelece o que ele nomeia de drama moderno.

Nos Estados Unidos, outros autores também utilizavam desses expedientes, criando obras importantes que começam a sintetizar formalmente a modernidade dramatúrgica no país, entre eles estão Thornton Wilder e Arthur Miller.

Essa estética da presença, da vitalidade e da exuberância do Kabuki ativa uma experiência sensorial diferente do Nô, segundo a pesquisadora Sarah Elizabeth Johnson (15). No entanto, o foco ainda está nas explorações dos sentidos e não na narrativa. Kabuki é um teatro barulhento, com música e percussão em pontos altos da narrativa e com o estrondo da desgraça ou do triunfo, tal como a morte de Goforth, contraposta com a cena em que faz sexo com o gigolô Chris, em uma explosão jubilosa.

Em *The Night of the Iguana* (*A Noite do Iguana*, 1959) (*The Theatre, Vol. 4* 247-376) Williams invoca demônios tal como no teatro Nô, personagens que só existem na forma de sonho ou imaginação. Há diversas referências a elementos que remetem ao Oriente, à sua cultura e expressão ritualística, como na seguinte rubrica: “Depois ele abaixa a cabeça em uma reverenciazinha genial e sai da varanda, onde realiza alguns movimentos de flexão muscular de uma natureza formalizada, como as preliminares dos lutadores de sumô” (*Gata* 381). Aqui o personagem Shannon formaliza uma fisicalidade com clara alusão ao sumô, uma luta oriental de ringue circular: gestos certeiros, lentos e objetivos, que cenicamente têm similaridade com a coreografia e a *performance* do grupo Gutai.

Mais adiante, Williams deixa clara sua referência ao Kabuki em outra rubrica, em que Hannah está com um símbolo identificado do orientalismo, o leque. Sua fisicalidade lembra, também, a movimentação do Butô e do Nô: gestos lentos ou parados, com a precisão de um relógio. Seu rosto é tido como uma máscara, tal como as do Kabuki. Shannon se posiciona exatamente como na encenação desta arte milenar, o que o faz mudar de comportamento, saindo da revolta para a gentileza:

Maxine reaparece no canto da varada, com rapidez ceremonial de um cuco saltando de um relógio para anunciar a hora. Ela simplesmente fica lá, em pé, com um sorriso incongruente, seus grandes olhos sem piscar como se estivessem pintados no rosto redondo brilhante. Hannah segura um leque japonês esmaltado a ouro imóvel, mas aberto em uma mão; a outra mão toca a rede na porta do cubículo como se verificasse um impulso para correr na defesa de Shannon. Sua atitude tem o estilo de uma pose de dançarino de Kabuki. O comportamento de Shannon torna-se cortês novamente. (432-433)

A outra referência ao Kabuki se dá na rubrica, em que Hannah veste um robe japonês dado por um ator dessa arte, que posou para ela, já que é uma pintora. Entretanto, essa informação não é uma ação, o público não tem esse esclarecimento. No palco, trata-se de uma interiorização da atriz e uma simbologia, que a faz uma personagem com um estreito elo com o orientalismo. A chama do queimador a álcool é outro símbolo ritualístico que remete ao Kabuki ao criar um clima místico, fantasmagórico, por ser resplandecente e refletido nas cores do seu figurino, portanto um importante grifo na visualidade:

Ela risca um fósforo para acender o queimador a álcool. Um jato de chama azul puro salta para lançar um brilho tremeluzente, quase sobrenatural, naquela parte da varanda. O brilho é delicadamente refratado pelas cores sutis, gastas do seu robe – um robe dado a ela por um ator de kabuki, que posou para ela no Japão. (442)

As referências em *The Night of the Iguana* são bem mais sutis do que aquelas de *The Day Which a Man Dies* e de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. Têm uma remissão delicada, quase levada apenas ao nível literário, difícil de ser transposta ao palco, mas significativa para determinar cenas em que a fisicalidade supera os diálogos – informações para os atores e a direção. A simbologia oriental representa, portanto, um posicionamento estético ligado também à interpretação, todavia calcada em alegorias orientais que têm a ver com aceitação, quietude e transcendência.

Importante notar que esta foi a última peça de Tennessee a ter sucesso na Broadway enquanto vivo, em 1961. Entre os escassos registros que se têm de montagens comerciais no Brasil da obra de Williams, *The Night of*

the Iguana dispõe apenas o da encenação de 1964, com Cacilda Becker e direção de Walmor Chagas.

Em 1969, Williams reconfigurou *The Day Which a Man Dies* com uma reescrita moderna do teatro Nô, intitulando-a *In the Bar of a Tokyo Hotel* (*No Bar de um Hotel em Tóquio*) (Dragon 3-58), com alguns dos mesmos expedientes orientais da primeira versão. A principal mudança é a ausência do suicídio ao final e uma figuração menos psicológica, mais física, tendo na mulher a representatividade daquela de sua época contracultural que buscava vivenciar sua sexualidade de forma livre e absoluta. No entanto, guarda ainda nos diálogos a influência do Nô e do chamado teatro do absurdo, com frases truncadas e silêncios.

A imposição da visão ocidentalizada de mundo é prescrita, principalmente, pela personagem feminina, Miriam, a qual dá à mulher força social e política sem precedentes, o que resulta em uma contraposição de ideias por intermédio do julgamento crítico do dramaturgo. A cena em que ela toca na genitália do garçom japonês se tornou icônica nos palcos estadunidenses pela forma estanque que o rapaz reage e a languidez com que a mulher se sente ultrajada por não ser aceita, diferente de qualquer país machista e misógino no Ocidente. A contraposição de cultura lembra, em grande parte, o teatro Nô, no entanto, sem o narrador.

Houve uma única montagem brasileira até o momento de apenas um breve trecho dessa peça dentro do espetáculo *Hotel Tennessee*, da Companhia Boa Vista, em 2017-2018, mas com ação deslocada de Tóquio para o Sul dos Estados Unidos e, também, com tempo transposto do contexto da contracultura para a década de 1930, além da retirada do garçom oriental e da relevante cena da mão na genitália.

Sua primeira encenação nos Estados Unidos na *off-Broadway*, em 1969, não teve boa repercussão, tendo apenas 25 apresentações. Teve sua concepção baseada no realismo e na tradição psicologizante, levando os críticos a se pronunciarem exclusivamente com aproximações biográficas, descartando suas referências estéticas essenciais, como o crítico jornalístico Clive Barnes faz, ao comentar a encenação para o jornal *The New York Times* no 12 de maio de 1969:

A peça parece quase pessoal demais e, como resultado, dolorosa demais para ser vista à luz fria do escrutínio público. O Sr. Williams, talvez, nunca

tenha relutado em mostrar ao mundo suas feridas—mas em sua nova peça ele parece não fazer nada além disso... Este é o triste pássaro da solidão do Sr. Williams.¹⁴ (Parágrafo 1)

Nada obstante, tudo leva a crer que a adaptação francesa do diretor canadense Benoit Théberge, intitulada *L'Histoire: Au Coeur de l'Indifférence d'un Hôtel de Tokyo* (A História: No Centro da Indiferença de um Hotel em Tóquio, tradução própria), de 2013, a partir de apreciação do breve trecho disponível na plataforma *YouTube*, tenha conseguido captar a linguagem inspirada no orientalismo que Tennessee quis imprimir ao texto, desde que utiliza *performance* e elementos estéticos dos teatros Nô e Kabuki para determinar tempo, espaço e interpretação dos atores. Isso trouxe o texto para a contemporaneidade com uma interpretação puramente performática, minimalista, lenta e coreografada.

Observa-se, com isso, que esta fase japonesa do dramaturgo possui obras que, ao serem transpostas para o palco, precisam de uma hábil leitura que consiga contextualizar culturalmente sua escrita, interpretando os signos e as referências em face da conjuntura histórica, cultural, política e biográfica em que foram criadas, pelo menos.

A peça *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens* (*E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas*, 1957-1973) (*Mister Paradise and Other 187-220*) desvela uma *drag queen*, ou um homem gay travestido, com um robe chinês de bastante destaque visual em um cenário onde há elementos japoneses, embora ela viva em um bairro popular de Nova Orleans – exteriorizando um visual cenográfico que remete ao Kabuki:

um jardim japonês: um lago com peixes, uma fonte, um salgueiro-chorão e até uma ponte com lanternas de papel. O interior também é japonês, ou pseudojaponês, com móveis de bambu, mesas baixas, esteiras de palha, vasos e cachepôs de porcelana polida, branca ou azul clara, com flores artificiais de corniso ou de cerejeira e ramos prateados de salgueiro, tudo muito delicado e em tons pastel (*Mister Paradise e outras 267*).

¹⁴ Tradução propria. No original diz: “The play seems almost too personal, and as a result too painful, to be seen in the cold light of public scrutiny. Mr. Williams has, perhaps, never been over reluctant to show the world his wounds — but in his new play he seems to be doing nothing else . . . This is Mr. Williams’s sad bird of loneliness.”

Com várias encenações nos Estados Unidos, há uma brasileira também no espetáculo *Hotel Tennessee*, do Companhia Boa Vista, além de várias acadêmicas, também alguns espetáculos baseados ou adaptados dela. É um texto bastante admirado, em especial pelos artistas engajados na questão LGBTQIA+, por ser uma rara escrita de Williams em que figura uma *drag queen* – em uma remissão, certamente paródica, aos homens que interpretavam mulheres no Kabuki.

Seu retrato, embora consistente e representativo, é de uma figura trágica, que sofre abuso e violência, apresentando não uma heroína que levanta a bandeira identitária ou uma vítima da homofobia, porém um recorte crítico de dois indivíduos em situações distintas, ambos reflexos da opressão social: uma *drag queen* frágil e gentil e seu amante, educado em uma sociedade que lhe provê apenas um comportamento homofóbico e machista, materializado na violência que o impede de viver sua sexualidade livremente. Não há heroína e vilão, não é um melodrama maniqueísta, mas uma denúncia social sobre dois *outsiders* que assumem polaridades diferentes, tais como no teatro Kabuki. A violência aponta, portanto, um forte elo com Mishima:

Candy: Você vai ficar aqui ou não ganha nada.

Karl: Resposta errada, frutinha.

[Karl dá uma bofetada nela, primeiro de leve, depois com força. O choro de Candy vira gritos abafados].

Karl: Onde você guarda? Onde você guarda a grana? Fala logo antes que eu acabe com você e a porra desse muquifo!

Candy [finalmente]: Bule... no bule de prata...

[Karl pega um bolo de dinheiro no bule e vai saindo].

Karl: Enche isso de novo. Eu posso passar aqui da próxima vez que vier à cidade. [Sai]

[Candy caída de joelhos, engatinha até ele com uma rapidez surpreendente, gritando o nome de Karl cada vez mais alto e mais fundo. Jerry e Alvin entram no momento em que Candy dá um grito e cai desfalecida com o rosto para o chão, num último grito sufocado]. (298-299)

O título remete a um dos mais importantes monólogos do personagem Ricardo II, da peça *The Life and Death of Richard the Second* (Ricardo II, tradução própria), de Shakespeare (1564-1616): “Vamos nos sentar no chão e

contar histórias tristes sobre a morte dos reis” (documento eletrônico).¹⁵ Em *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens*, Candy se comporta tal como o rei Ricardo II, que abre mão do seu dinheiro para ter uma conexão pessoal.

Will Mr. Merriwether Return from Memphis? (O Senhor Merriwether Retornará de Memphis?, 1969) (*The Traveling 225-286*) apresenta uma sessão de invocação de espíritos, com mortos se comunicando com os vivos. Figuras emblemáticas da cultura japonesa, os espectros remetem ao Kabuki e ao Nô. Esses personagens tradicionais delineiam criaturas fantasmagóricas e estampas animalescas, tal como o folclórico *tengu*, ser fantástico advindo do Budismo e do Xintoísmo. Anunciador do mundo invisível, esse tipo de personagem sempre remete à sobrevivência da alma após a morte do corpo, evidenciando uma postura espiritualista do autor, relacionada à tradição da religião oriental que Williams era admirador.

A peça possui dois personagens femininos: Louise, que possui um leque japonês, e Nora, que tem uma expressão fantasmagórica, o rosto envernizado. Portanto, são todas figuradas como avatares, pela máscara do rosto e pelo objeto oriental. Há, ainda, um contingente de atores dançarinos e narradores, funcionando como *shites*, rememorando também o Kabuki, a coreografia e a música como partes importantes da performatividade no palco.

Louise espera o namorado – que um dia a deixou para ir à cidade de Memphis a negócios e nunca voltou – enquanto se junta à Nora em suas sessões. Aparecem-lhes, portanto, o pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890), e o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) e sua irmã Isabelle (1860-1917). Além disso, Williams evoca as Eríneas, personificação da vingança na cultura grega, para circular entre as cenas, costurando-as como verdadeiras narradoras épicas, tais como os *wakis* e os *shites* do teatro Nô, e, também, como um coro. Segundo a mitologia, as Eríneas eram encarregadas de castigar os crimes dos mortais, especialmente delitos de sangue.

Há rudimentos de uma remissão à tragédia quando Williams faz uma referência crucial sobre o julgamento da alma após a morte, ao destacar dois artistas famosos, embora os admirasse com profundidade declarada. Ambos teriam se deixado levar pela autodestruição que manchou suas vidas com sangue, assim associados ao desequilíbrio mental. Desta forma, um e outro têm aproximações biográficas, tal como ocorre com Williams

¹⁵ Tradução propria. No original diz: “Let us sit upon the ground/And tell sad stories of the death of kings.”

e Mishima. Ambos faleceram aos 37 anos de idade e, na peça, são julgados pelo coro por suas ações:

[O Espírito de Vincent van Gogh entra pelas cortinas.]

Espírito de van Gogh [silenciosamente, timidamente]: Senhoras?

Nora: Bem, agora quem é –

Espírito de van Gogh: Eu sou o espírito do pintor Vincent van Gogh. Eu não estou vivo, não tenho existência no tempo presente, então não se perturbem com a minha aparência...

Louise: Não estamos perturbadas. Existe alguma coisa que possamos fazer por você?

Espírito de van Gogh: Obrigado, mas não há nada que uma pessoa viva possa fazer para um Espírito, exceto recebê-lo. [...]

[O espírito do poeta Arthur Rimbaud, sentado em uma cadeira de rodas, atravessa as cortinas. A cadeira é empurrada pelo espírito de sua irmã, Isabelle.] [...]

Nora: Receio que sejam espíritos com histórias trágicas, Louise. (237, 269).¹⁶

Depois dessa fase japonesa, Williams continuou ainda utilizando o recurso dos fantasmas para sinalizar sentidos ambivalentes ao questionar a morte e a existência humana em peças não canônicas, infelizmente desconhecidas no Brasil. Trouxe, portanto, contraposições de situações e de personagens, mas sem resolução de seus conflitos, expediente do Kabuki, como uma herança reconhecida da obra de Mishima: a insolubilidade e a tragédia. Essas peças são: *Clothes for a Summer Hotel* (*Roupas para um Hotel de Verão*, 1982), *A House Not Meant to Stand, Something Cloudy, Something Clear* (*Um Tanto*

16 Tradução propria. No original diz: “[The apparition of Vincent van Gogh enters through the curtains].

Apparition of van Gogh [quietly, shyly]: Ladies?

Nora: Well, now who is –

Apparition of van Gogh: I am the apparition of the painter Vincent Van Gogh. I am not alive, I have no existence at all in present time so don't be disturbed by my appearance....

Louise: We're not disturbed. Is anything we can do for you?

Apparition of van Gogh: Thank you, but there's nothing a living person can do for an apparition except to receive him. [...]

[An apparition of the poet Arthur Rimbaud, seated in a wheel-chair, enters through the curtains. The chair is pushed by an apparition of his sister, Isabelle] [...]

Nora: I'm afraid these are tragic apparitions, Louise.”

Turvo, um Tanto Claro, 1980), *Steps Must Be Gentle* (Os Passos Devem Ser Leves, 1980), *Vieux Carré* e *A Cavalier for Milady* (Um Cavalheiro para Milady, 1976).

Uma afronta ao *mainstream*

À medida que o teatro experimental da *off* e *off-off-Broadway* se expandia, as peças de Tennessee Williams começaram a deixar o seu experimentalismo mais evidente que em épocas anteriores, manifestando expedientes antirrealistas e elementos estéticos encontrados neste novo circuito, sorvidos pelo autor quando circulava por ele. Tanto os críticos de sua obra quanto o público estavam intrigados e assustados, e achavam difícil categorizá-las e compreender a linguagem teatral que Williams explorava por serem, sobretudo, fora dos padrões realistas tradicionais que antes críticos e encenadores ajustavam a elas. A única certeza que tinham era que, por serem tão experimentais, exprimiam uma afronta ao *mainstream* e, por conseguinte, desfiguravam a sua obra canônica, com afirmações jocosas em relação ao dramaturgo. Isso se deu pelo fato de que a crítica jornalística, em sua análise simplista e que se tornou hegemônica, não conseguia associar mais sua dramaturgia com o realismo poético, portanto retirando a obra de Williams da lista de autores que poderiam ser considerados genuinamente estadunidenses.

Há, nos Estados Unidos, encenadores, críticos e pesquisadores que já estão reexaminando as *late plays* desde a década de 1990. A fragmentação e o pós-dramático trouxeram uma tolerância e apreciação ímpares ao que não foi identificado como tradicional. Essa flexibilidade parece vir de uma abertura de ponto de vista por considerar que a mudança na escrita de Williams não ocorreu por questões exclusivas de sua vida privada, todavia, extrapolando para a esfera pública uma crítica política e social com a contraposição das culturas oriental e ocidental. Uma nova percepção de um experimentalismo mais objetivo de um dramaturgo que sempre ousou pincelar diversas poéticas, tendo sido mal compreendido durante toda sua carreira, tal como acontece ainda com Eugene O’Nell, Arthur Miller, Edward Albee, Sam Shappared, entre muitos outros. Isso revela uma consciência estética maior sobre o autor, ao ter uma percepção artística em relação à conjuntura estético-cultural, sociológica e política daquele momento histórico.

The Day Which a Man Dies termina com um suicídio, já predito no título, sem surpresas na narrativa. Os personagens de *In the Bar of a Tokyo Hotel*, *The Two-Character Play* e *Now the Cats with Jewled Claws* não terminam suas frases e não completam os pensamentos um do outro, rememorando *I Can't Imagine Tomorrow*. Os auxiliares de palco não apenas influenciam no cenário de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* e *Will Mr. Merriwhether Return from Memphis?*, mas também falam diretamente com o público enquanto são invisíveis aos personagens. E *The Night of the Iguana* tem referências estritamente remissivas a elementos orientais nas rubricas que a torna uma peça umbilicalmente conectada à cultura japonesa, assim como *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens*.

Esses expedientes foram escolhas experimentais, com base no teatro tradicional japonês e na ligação de Tennessee Williams com Yukio Mishima, outros literários do Japão e seu interesse na cultura oriental. Além, é claro, de sua harmonização com o que acontecia no cenário contracultural e na *off e off-off-Broadway*.

As *late plays* são difíceis de ser apreciadas pelo público que ainda espera peças como *A Streetcar Named Desire* ou *The Glass Menagerie*, tidas como seu cânone, sem as devidas contextualizações histórica, cultural, estética, sociológica e mesmo biográfica. Isso ocorre, em específico, com os expedientes dos teatros Nô e Kabuki utilizados por Williams em sua fase japonesa. O desconhecimento, ou mesmo a ausência de conscientização sobre as tradições performáticas, associadas ao teatro japonês e do *off-off-Broadway*, afeta o entendimento dessas obras, inclusive de várias outras elaboradas nesse mesmo período. Essa associação se mostrou epistemologicamente assertiva e profícua ao serem identificadas nas peças aqui cotejadas, em oposição ao método que as compara com as peças anteriores, realistas e psicológicas.

Em suas *late plays*, Williams talvez estivesse trabalhando com a liberdade artística experimentada pelo personagem Homem em *The Day Which a Man Dies*. Olhar para as peças finais de Williams com uma compreensão dos novos expedientes dramatúrgicos que estava explorando abre diferentes maneiras de apreciar não só esses trabalhos desconhecidos no Brasil, mas, também, dá novas possibilidades às peças canônicas (escritas entre 1945 e 1956) ou às de sua fase inicial (1930-1944).

Conectá-las a um elemento diferente da hegemonia biográfica do dramaturgo não nega a influência que as drogas e o possível declínio

mental tiveram em seu trabalho, no entanto. Porém, esses são aspectos inconsistentemente utilizados para justificar essas mudanças estilísticas, como se isso depreciasse sua arte ou justificasse as supostas afrontas ao *mainstream*. Como se escrever peças antirrealistas fosse um trabalho de pessoas drogadas e que não possuem sanidade, uma crítica que tem pareamento com os próprios artistas figurados nessas suas obras: Jackson Pollack, Vincent van Gogh e Arthur Rimbaud.

Ao considerar a influência do Nô e do Kabuki na escrita de Williams, evidencia-se a capacidade do teatro em transcender as diferenças culturais e políticas. A tradição teatral japonesa ofereceu a Williams uma nova maneira de experimentar sua escrita, abrindo a porta para explorar o vazio, a quietude, o silêncio, a incompletude, a cultura e as doutrinas orientais, além da metateatralidade e a *performance* como matérias concretas para seu trabalho. Além disso, a fisicalidade, o teatro pobre e a presença do ator no palco, sendo, assim, um possível precursor do teatro pós-moderno.

O Nô e o Kabuki acrescentaram expedientes artísticos à obra de Tennessee Williams que permitiram que fosse além da imitação da realidade e mergulhasse na essência da poesia e da emoção, concordando com Johnson (19). Essa apresentação de realidade, e não a representação dela, estava na obra de Williams nessa época de sua vida. O dramaturgo chegava a um grau superior de profundidade experimental nessas peças mais explícitas e violentas. Para conseguir isso, teve que olhar para o outro lado do mundo, para uma cultura muito diferente da sua. E, a obra de Yukio Mishima, construiu essa ponte.

Obras citadas

- Barnes, Clive. “Theater: In the Bar of a Tokyo Hotel”. *The New York Times*, 12 de maio de 1969, parágrafo 1. Web. 28 de abril de 2021. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/oo/12/31/specials/williams-tokyo.html>
- Beckett, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- Betti, Maria Sílvia. “Apresentação”. *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato*. Tradução de Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2011, pp. 7-32.
- . “Introdução”. *Gata em Telhado de Zinco Quente – A Descida de Orfeu – A Noite do Iguana*. Tradução de Augusto Cesar dos Santos e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2016, pp. 165-179.

- Debussy, Claude, Gabriele D'Annunzio, e André Caplet. *Le Martyre de Saint Sébastien–Mystère en Cinq Actes*. New York, Franklin Classics, 2018.
- Devlin, Albert J, editor. *Conversations with Tennessee Williams*. New York, University Press of Mississippi, 1986.
- Hale, Allen. "The Secret Script of Tennessee Williams". *The Southern Review*, Baton Rouge, n. 27, págs. 363-375, Spring, 1991. Web. 13 de junho de 2020. <https://thesouthernreview.org/contributors/detail/allean-hale/1121>
- Johnson, Sarah Elizabeth. *The Influence of Japanese Traditional Performing Arts on Tennessee Williams's Late Plays*. 2014. 46 f. Dissertação (Mestrado em Fine Arts) – Graduate College of The University of Iowa, Iowa City, 2014. Web. 21 de fevereiro de 2020. <https://ir.uiowa.edu/etd/4566>
- Kaplan, David. "Tennessee Williams & Yukio Mishima – 8 Questions You Might Ask". *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival Magazine*, Provincetown, n. 26-29, pp. 10-14, 2019.
- Keith, Thomas. "The Late Plays of Tennessee Williams: You Are Not the Playwright I Was Expecting". *American Theater*. Washington, DC, pp. 34-94, 2011.
- Lahr, John. *Notes on a Cowardly Lion – The Biography of Bert Lahr*. New York, Open Road, 2013.
- . *Tennessee Williams: the Mad Pilgrimage of the Fresh*. New York, W. W. Norton & Company, 2014.
- Mishima, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Tradução de Jaqueline Nabeta. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- . *Five Modern Noh Plays*. Tradução de Donald Keene. North Clarendon, Tuttle Publishing, 2013.
- Shakespeare, William. "The Life and Death of Richard II". 3. ed. London: *The Arden Shakespeare*, 2002. Web. 31 de maio de 2020. <http://shakespeare.mit.edu/richardii/full.html>
- Shikibu, Murasaki. "O conto de Genji – Volumes 1 a 54". *Biblioteca Digital Mundial*, 2016. Web. 18 de março de 2021. <https://www.wdl.org/pt/item/785/>
- Stokes, Henry Scott. *The Life and Death of Yukio Mishima*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- Théberge, Benoit. "L'histoire: Au coeur de l'indifférence d'un hôtel de Tokyo". *YouTube*, 2013. (8m33s). Web. 18 de março de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZbJzD3y1yfc>

- Terry, Megan. "Megan Terry, Playwright". *American Experimental Theatre: Then and Now – Performing Arts Journal*. New York, vol. 2, n. 2, pp. 13-24, 1977. Web. 15 de maio de 2018. <http://www.jstor.org/stable/3245333>
- Toledo, Luis Marcio Arnaut de. *O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas*. 2019. Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- Williams, Tennessee. *A House Not Meant to Stand*. Thomas Keith (Ed.). New York, New Directions, 2008.
- . *Dragon Country*. New York, New Directions, 1970.
- . *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato*. Tradução de Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2011.
- . *O Zoológico de Vidro – De Repente no Último Verão – Doce Pássaro da Juventude*. Tradução de Clara Carvalho e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2014.
- . *Gata em Telhado de Zinco Quente – A Descida de Orfeu – A Noite do Iguana*. Tradução de Augusto César dos Santos e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2016.
- . *Mister Paradise and Other One-Act-plays*. Sewanee, Penguin, 2005.
- . *Not about Nightingales*. Allean Hale (Ed.). New York, New Directions, 1998.
- . *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-act Plays*. New York, New Directions, 2016.
- . *Something Cloudy, Something Clear*. New York, New Directions, 1995.
- . *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wilder of Heart That Are Kept in Cages*. Allean Hale (Ed.). New York, New Directions, 2000.
- . *Tennessee Williams – Plays 1957-1980*. New York, The Library of America, 2000.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 1*. New York, New Directions, 1990.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 3*. New York, New Directions, 1990.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 4*. New York, New Directions, 1993.
- . *The Theatre of Tennessee Williams – Volume 8*. New York, New Directions, 1992.

- . *The Travelling Companion and Other Plays*. New York, New Directions, 2008.
- . *The Two-Character Play*. New York, New Directions, 1997.
- . “The Lady from the Village of Falling Flowers: A Japanese Fantasy”. *Annual Provincetown Tennessee Williams Theater Festival*, 14, 2019, Provincetown. Peça teatral. 2019. Web. <https://www.twptown.org/2019-performances>
- Williams, Tennessee y Donald Windham. *You Touched Me! – a Romantic Comedy in Three Acts*. New York, Samuel French, 2010.

Sobre o autor

Luis Marcio Arnaut de Toledo é doutor em Teoria e Prática do Teatro pela ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo–Brasil) e especialista em Teatro-Educação. Membro da Cia. Triptal de Teatro. Dramaturgista, tradutor e ator. Autor do livro *Tennessee Williams: Algo Não Dito*, pela editora Giostri (2017) e *Nem Loucas, Nem Reprimidas* (no prelo), ambos sobre a mulher na obra de Williams. Convidado especial do *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival* nos Estados Unidos em 2019 e 2020. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.93794>

“Lázaro: eu sou a tua morte”: imagens de Lázaro em Sylvia Plath e Hilda Hilst

Lara Luiza Oliveira Amaral

Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil

l264292@dac.unicamp.br

Willian André

Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, Brasil

willian.andre@ies.unespar.edu.br

Neste artigo apresentamos algumas reflexões sobre a releitura do personagem bíblico Lázaro em duas produções literárias do século 20: o poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, e a narrativa *Lázaro*, de Hilda Hilst. Por meio dessa leitura comparada —que aqui se apresenta não tanto uma estrutura fechada de tópicos, mas sim em fragmentos reflexivos abertos, acentuados por certo exercício de estilo—, procuramos mostrar e comentar formas modernas de apropriação de uma narrativa que remonta aos primórdios da cultura ocidental. Para reforçar o elemento intertextual, tangenciamos outras releituras sobre o mesmo personagem, e, principalmente, recorremos a ponderações sobre as temáticas da angústia e da morte. O percurso reflexivo mostra uma apropriação de Lázaro que se constrói em caráter de subversão, mantendo a ressurreição do personagem não para mostrar o triunfo da vida sobre a morte, mas sim o seu oposto.

Palavras-chave: Hilda Hilst; intertextualidade; Lázaro; leitura comparada; Sylvia Plath.

Cómo citar este artículo (MLA): Amaral, Lara Luiza Oliveira, y Willian André. ““Lázaro: eu sou a tua morte”: imagens de Lázaro em Sylvia Plath e Hilda Hilst”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 165-185.

Artículo original. Recibido: 21/02/21; aceptado: 08/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022



“Lázaro: eu sou a tua morte”: imágenes de Lázaro en Sylvia Plath y Hilda Hilst

En este artículo presentamos reflexiones sobre la reinterpretación de Lázaro, el personaje bíblico, en dos producciones literarias del siglo xx: el poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, y la novela *Lázaro*, de Hilda Hilst. A través de esta lectura comparativa —que aquí se presenta no como una estructura cerrada de tópicos, sino en fragmentos reflexivos abiertos, acentuados por un ejercicio de estilo—, buscamos mostrar y comentar formas modernas de apropiación de una narrativa que se remonta a los inicios de la cultura occidental. Para reforzar el elemento intertextual, reunimos otras reinterpretaciones sobre el mismo personaje y recurrimos, principalmente, a consideraciones sobre los temas de la angustia y la muerte. La trayectoria reflexiva muestra una apropiación de Lázaro como subversión, que mantiene la resurrección del personaje, pero no para mostrar el triunfo de la vida sobre la muerte.

Palabras clave: Hilda Hilst; intertextualidad; Lázaro; lectura comparativa; Sylvia Plath.

“Lázaro: eu sou a tua morte”: Images of Lazarus in Sylvia Plath and Hilda Hilst

In this article, we propose reflections on the reinterpretation of Lazarus, the biblical character, in two literary works from the 20th Century: the poem “Lady Lazarus”, by Sylvia Plath, and the novella *Lázaro*, by Hilda Hilst. By means of this comparative reading, presented here not as a closed and topicalized structure, but as an open gathering of reflective fragments, underlined by an exercise of style, we aim at showing and commenting modern forms of appropriation of a narrative that echoes back to the beginnings of Western culture. To emphasize the intertextual element, we bring up some other reinterpretations of the same character; we resort, mainly, to considerations on the themes of anguish/dread and death. The reflective path shows an appropriation of Lazarus as subversion that keeps the character's resurrection not to emphasize the triumph of life over death.

Keywords: Hilda Hilst; intertextuality; Lazarus; comparative reading; Sylvia Plath.

Por vezes, em pânico, a mente se esvazia, o mundo desaparece no vácuo e eu fico achando que preciso correr ou andar pela noite, por muitos quilômetros, até cair de exaustão. Tentando escapar? Ou ficar sozinha tempo o suficiente para desvendar o segredo da esfinge.

Os homens esquecem. Disse Lázaro, risonho.

Sylvia Plath, *Os diários*

LEMOS NAS PÁGINAS AMARELADAS a história de um grande milagre. Ouvimos de vozes de terceiros o levantar da pedra, as faixas a embalar o morto, o homem antes cadáver hoje, novamente, Lázaro. Após a morte daquele que pela mão pegou o morto e deu-lhe o sopro da vida, caminhamos durante anos, décadas, séculos. Alcançamos o século 20 e lemos, novamente, a história de Lázaro (re)escrita. Dessa vez são mãos femininas: duas mulheres seguem seus destinos, em pontos distantes do mapa, a recontar o milagre. Sylvia Plath, sob o frio da Inglaterra, enrola-se nas faixas pútridas que restaram, morre e renasce pelas próprias mãos, transforma Lázaro em seu reflexo: Lady Lazarus. A olhar a figueira de frente para a casa simples onde se refugia, Hilda Hilst, em terras brasileiras, escreve em busca da mão, da face, da resposta do pai daquele que, um dia, ergueu Lázaro de sua tumba.

O personagem do Evangelho de João retorna à vida mais uma vez. A Bíblia, entendida aqui como um dos pontos de referência da literatura universal, é retomada por muitos escritores. Seus personagens são postos em cena: o nascimento de Jesus é recontado por mais dez; a história de Lázaro por, pelo menos, mais duas; o suicida Judas talvez se torne o protagonista carismático, e não mais o inimigo da fé. Como em um palimpsesto, a literatura deixa vestígios de seus textos anteriores para marcar o texto seguinte. Seguimos para o século 20, porém as marcas bíblicas de um tempo inexato continuam no pergaminho. O discurso se refaz, mas nunca se repete. A ideia de colocar Lázaro, mais uma vez, prestes a renascer não é simplesmente ler a narrativa de João com outra voz. Reescreve-se a cena, mudam os personagens, mescla-se o tom de milagre com o de indignação de um povo que, hoje, não encontra mais Deus.

Retomemos aquela primeira faixa: essa que envolve o corpo de cheiro forte, pútrido e doce, de vida e morte. O ponto de origem é o capítulo 11 do Evangelho de João. Conforme o mito bíblico, Lázaro, irmão de Maria

e Marta, vive em Betânia. Quando ele adoece, as irmãs pedem para que chamem Jesus, e somente quatro dias após o sepultamento o Messias se apresenta: “Eu sou a ressurreição. / Quem crê em mim, ainda que morra, viverá. / E quem vive e crê em mim/ jamais morrerá. / Crês nisso?” (Jo. 11. 25-26).¹ As irmãs assentem. Colocado frente ao sepulcro de Lázaro, Jesus chora. Diante da gruta, pede para que tirem a pedra sobreposta e grita em voz alta: “Lázaro, vem para fora!” (11. 43), e Lázaro sai, “com os pés e mãos enfaixados e com o rosto recoberto com o sudário” (11. 44). Jesus, então, diz: “Desatai-o e deixai-o ir” (11. 44).

É a esse desatar das faixas que ataremos nossas reflexões.

* * *

A faixa se enrosca no apartamento pequeno de Sylvia Plath e seus dois filhos. Em outubro de 1962, ela escreve o poema que seria uma das maiores marcas de sua obra, “Lady Lazarus”. O eu lírico é borrado nos limites da autobiografia. Um eu que poderia ser ela. Um Lázaro que poderia ser Sylvia: a mulher que renasceu, mais uma vez e sempre, de suas mortes autoinfligidas.² A mão que a levanta é a mesma que a fere, a mão que a atormenta é a mesma que retira as faixas que embalsamam seu corpo gelado e oco. A morte a visita três vezes. Até o momento da escrita do poema, o eu lírico sabe das duas primeiras e aguarda a terceira com o lápis em mãos: “Tentei outra vez. / Um ano em cada dez / Eu dou um jeito-” (“Lady Lazarus” 45). Lázaro, agora mulher, renasce constantemente para a plateia que assiste ao *show* comendo amendoim nas arquibancadas. Não há Jesus para dizer as palavras finais, é da sua própria boca que vem o pedido: “Desenfaixem minhas mãos e pés – / O grande strip-tease. / Senhoras e senhores” (47). A fênix ressurgida se ergue mais uma vez. O renascer da suicida se transmuta em *striptease*.³

1 As citações do Evangelho de João foram retiradas da edição brasileira da Bíblia de Jerusalém, cf. Obras citadas.

2 O poema permite uma leitura muito próxima da biografia da escritora, conforme explanaremos adiante. O eu lírico, que narra suas mortes, retoma momentos da vida da própria Sylvia Plath, tornando borrados os limites entre a vida e a ficção. Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, ver Amaral (“A arte de morrer”).

3 Vale notar que a palavra de língua inglesa *striptease* (comumente vinculada ao ato de se despir sensualmente diante de outra pessoa ou público) carrega, em sua etimologia, o termo *strip* – cuja tradução literal mais corriqueira para o português é, justamente, “faixa”. Dessa forma, a aparente provocação (*tease*) feita por Sylvia Plath, ao associar o desenfaixar

A faixa desenrolada é jogada ao chão, mas continuamos vendo um corpo. Ainda no século 20, poucos anos após a publicação do poema de Sylvia Plath, Hilda Hilst traz à tona sua primeira coletânea de textos de ficção: *Fluxo-Floema* (1970). Entre “Fluxo”, “Osmo”, “O unicórnio” e “Floema”, temos “Lázaro”.⁴ O Lázaro de Hilst tem consciência de sua morte. As mesmas irmãs que figuram na narrativa bíblica de João residem aos pés da cama do moribundo hilstiano em seu momento final. Um final que é também começo. Ele escuta uma das irmãs gritar para alguém: “Mestre, Mestre, ajuda-me, onde TU estiveres, ajuda-me, ele está morrendo! Não, Marta, eu não estou morrendo: eu estou morto” (Hilst 90). Os fatos básicos iniciais apresentados pelo evangelista são mantidos, mas os desdobramentos propostos por Hilst são radicais.

A primeira parte do texto, o Lázaro hilstiano a narra a partir de um estado pós-morte, do ponto de vista de quem tem o “Jeito de ver de um morto” (90). Não bastasse isso, à sua ressurreição está vinculada uma espécie de versão deturpada do Espírito Santo, uma figura monstruosa de corpo peludo e língua áspera chamada Rouah: “tôsco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante” (93).⁵ Além disso, após o suposto milagre

do corpo ressuscitado de Lázaro com um *strip tease*, nada mais é do que o exercício de uma mente que possui conhecimento aguçado sobre os processos significativos de sua língua materna. No limite, mesmo que metafórico, todo *strip tease* é um desfazer-se de ataduras. Ou, para concordar com a rebeldia sugestiva de Plath, quando Cristo pediu que tirassem as faixas que cobriam o corpo de Lázaro, ele estava pedindo, quase literalmente, para assistir a um *strip tease*.

4 São os títulos dos textos que integram o volume *Fluxo-Floema*.

5 Ainda que apresente uma diferença mínima na grafia, essa palavra empregada por Hilst, Rouah, foi provavelmente inspirada na *ruah* de origem hebraica, רוח. Conforme Gabel e Wheeler (215), o termo em questão “pode significar ‘vento’, ‘fôlego’ ou ‘espírito’; não sabemos com certeza qual desses sentidos o autor de Gênesis 1,2 tinha em mente ao escrever que o *ruah* de (ou vindo de) Deus movia-se acima do abismo primevo. Mesmo quando o contexto não dá certeza, os tradutores têm de escolher algum sentido para pôr no seu texto”. Trata-se de uma ressalva prudente, mas o fato é que uma longa tradição de exegetas associa as inúmeras ocorrências bíblicas da palavra *ruah* ao Espírito de Deus, e mesmo ao Espírito Santo que comporia a Trindade Divina (é de relevância óbvia para essa interpretação o fato de a maioria das ocorrências bíblicas do termo aparecerem junto à palavra Elohim – Deus –, na seguinte forma: עֶלְוָה אֱלֹהִים). Julgamos esta digressão necessária para fazer frente a uma possível interpretação do Rouah hilstiano como sendo o Demônio ou coisa que o valha. Tanto o fato de o narrador se referir a ele como “o maldito” quanto sua caracterização física (uma criatura animalesca, de corpo peludo,

de ter sido devolvido à vida, o personagem se encontra subitamente no futuro e, ao ser acolhido por monges, descobre a verdade que reina sobre a terra: “Escuta, filhinho, Lázaro meu filhinho, o Jesus de quem falas, está morto há muito tempo, e para os homens de agora nunca ressuscitou, nem está em lugar algum” (106).⁶

As faixas embalam o mesmo corpo ferido pela morte. Em três textos pertencentes a gêneros distintos, três Lázaros morrem e renascem pelas mãos do divino desconhecido: o de João, o de Plath e o de Hilst. As similitudes das “releituras” se baseiam na ideia principal do texto-base: a figura de Lázaro, morte e ressurreição, as faixas do morto. As diferenças, por outro lado, são várias: o Lázaro de Plath está preso em um eterno ciclo de renascimento, transformou o milagre em espetáculo de circo, as feridas são expostas como mais um *show* a entreter o público entediado. A arte de morrer é seu grande número: “Morrer / É uma arte, como tudo o mais. / Nisso sou excepcional” (“Lady Lazarus” 47). O Lázaro de Hilst é ressuscitado por via de uma transcendência medonha, torna-se morto-vivo na acepção mais crua do termo, e a ressurreição lhe cai como um pesadelo: ao final, Jesus está morto, sua imagem desfigurada é presa em cruz como motivo de crença, mas “a arte de viver da fé” já não existe. O milagre perdeu o brilho, a luz que antes alimentava os fiéis hoje apavora, atordoia, tornou-se o farolete mais próximo do palco, a alimentar o tédio de espectadores sem vida.

sexo volumoso e pequenos olhos acesos) parecem corroborar a índole demoníaca de Rouah. Além disso, *ruah* aparece algumas vezes na Bíblia também para indicar um “espírito maligno” (רֹאשׁ עָרָקָה מְאֻחָה). Por outro lado, há pelo menos três argumentos que sustentam nossa interpretação de que Rouah é, no texto analisado, uma encarnação subversiva do Espírito Santo. O primeiro e mais consistente parte das próprias palavras do narrador, quando ele diz “Aquêle Homem Jesus, Aquêle Homem Eu Mesmo, Aquêle Homem o Outro, Aquêle Homem Rouah” (Hilst 92). De forma estilizada, o que Lázaro está declarando aqui é que Jesus “Aquêle Homem” é, a um só tempo, Filho/humano (Eu mesmo), Deus (o Outro) e Espírito Santo (Rouah), i.e., Jesus é a encarnação terrena da Trindade. Em segundo lugar, em termos mais contextuais, é relevante o fato de o segundo volume em prosa publicado por Hilda Hilst, na sequência de *Fluxo-Floema*, ser intitulado *Kadosh* (em sua versão inicial de 1973 o título era grafado *Qadós*). Também de origem hebraica, significando “sagrado” ou “santo”, a palavra em questão pode ser acrescentada ao emprego de Rouah, corroborando uma tendência de Hilst no reconhecido trato com o sagrado em sua obra. Por fim, é preciso considerar o quanto a escritora opera uma subversão desse elemento sagrado (basta ver a quantidade de nomes que ela constantemente atribui a Deus ao longo de seus muitos poemas e narrativas). Nesse sentido, apresentar uma imagem subvertida do Espírito Santo parece mais ao gosto de Hilst do que fazer do Demônio o responsável pela ressurreição de Lázaro.

6 Para interpretações adicionais sobre o Lázaro de Hilst, ver André.

Não há como esquecer, contudo, da faixa principal a roçar o pescoço de todos os Lázarus: aquela que ata o nó da garganta: a angústia. Na narrativa bíblica, sabemos que Jesus chorou diante do sepulcro daquele que o amava, que as irmãs se angustiaram na espera pelo filho de Deus que tardou a chegar, mas não sabemos o que Lázaro sentiu. O Lázaro de João cala-se. O Lázaro de Hilst, em contrapartida, descreve com detalhe a hora da morte, o grito preso na garganta, as tâmaras que não comeria mais, o nojo em face de Rouah, o pavor diante dos homens céticos. O Lázaro de Plath coloca um sorriso amarelo no rosto de artista para mais uma performance, transforma sua morte em cena e espera o próximo *strip-tease/renascimento*:

Regresso em plena luz do sol
 Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito
 Aflito e brutal:// ‘Milagre’
 Que me deixa mal. (“Lady Lazarus” 49)

É ainda sob a mesma faixa de angústia que o Jesus de José Saramago, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, hesita diante de Lázaro:

só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ele há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes. (Saramago 428)

Maria de Magdala, recriada por Saramago, parece enxergar o Lázaro de Plath, que repete a mesma cena todos os dias, transformando o milagre em performance, morrer em arte. As feridas abertas em carne viva, a angústia presa entre os dentes do sorriso de artista, a mesma cena em repetição para a risada apática de um público que assiste ao grande milagre. Lady Lazarus permaneceu presa no eterno retorno, o Lázaro de Hilst renasceu mais uma vez, o Lázaro de João caminhou para fora do sepulcro, mas o Lázaro de Saramago não. E para aqueles que ouviram novamente o coração bater no

som ritmado da existência, “Eu sou. Eu sou. Eu sou”,⁷ a angústia inevitável desenrola a faixa, ata o próximo nó.

As reflexões que culminam no conceito moderno de angústia remetem novamente à Bíblia e possuem certa verve teológica, sendo tributárias, principalmente, do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. Dono de um cristianismo pouco ortodoxo, ele ofereceu algumas das melhores caracterizações da angústia, até hoje atuais, em pelo menos dois livros: *Temor e Tremor*, assinado pelo pseudônimo Johannes de Silentio, e *O conceito de angústia*, sob o pseudônimo Vigilius Haufniensis.⁸ Em *Temor e Tremor*, ele elege Abraão como o maior representante daquele que atingiu a fé em sua plenitude, venceu as amarras da angústia e deu o salto final. Abraão foi posto à prova, tinha como dever sacrificar seu único filho, e é quando o cutelo já se ergue alto em sua mão para desferir o golpe que o anjo aparece e o interrompe, impedindo a morte de Isaac. Essa situação, para Johannes de Silentio, transgride qualquer possibilidade de interpretação:

Quando, porém, começo a meditar sobre Abraão, sinto-me como que aniquilado. Caio a todo momento no paradoxo inaudito que é a substância de sua existência; a todo instante sinto-me rechaçado, e não obstante o seu apaixonado furor, o pensamento não consegue compreender este paradoxo nem na medida de uma espessura de cabelo. Para conseguir uma saída reteso todos os músculos: no mesmo momento sinto-me paralisado. (26)

Kierkegaard se assombra porque não é capaz de repetir o salto. O passo seguinte é interrompido pelo anjo que não veio, pela fé que não o alcança a tal ponto. Mas Abraão conseguiu, diante do abismo, mergulhado em angústia, saltar para o Absoluto: “Gerações inumeráveis conheceram de cor, palavra a palavra, a história de Abraão; porém quantos tiveram insônia por causa dela?” (*Temor e Tremor* 21). Quantos pensaram nos três dias de caminhada até o local sagrado, nos passos surdos de Abraão a levar seu filho

7 Referência ao romance *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath. “Eu sou. Eu sou. Eu sou” (177) é a reposta que o coração pulsante, e angustiado, da protagonista Esther Greenwood, alter ego de Plath, devolve a ela após uma de suas tentativas de suicídio.

8 Acreditamos ser possível a defesa da existência de uma heterônímica na obra kierkegaardiana, mas manteremos aqui, por convenção, o termo “pseudônimo” para fazer referência às múltiplas vozes autorais por ele elaboradas.

para seu próprio assassinato? “O que é omitido na história do patriarca? A angústia” (21).

A Lázaro foi concedida mais uma chance, um retorno, uma possibilidade a mais. Para Kierkegaard, é justamente diante da possibilidade que a angústia se apresenta. Em *O Conceito de Angústia*, Vigilius Haufniensis reflete sobre as origens desse *pathos* a partir de Adão. O primeiro homem, ao ouvir Deus declarar que não deveria comer os frutos da “Árvore do Bem e do Mal”, inquieta-se: “Adão não entendia essa frase; porque, como poderia entender a diferença entre o bem e o mal se a diferenciação apenas se fixou após ter sido saboreado o fruto?” (*Conceito de Angústia* 53). O “bem” e o “mal” não representam nada para Adão até o momento da primeira mordida: “A proibição deixa inquieto Adão, porque desperta nele a possibilidade da liberdade. O que se ofertava à inocência com um nada da angústia adentrou-o e conserva ainda aqui um nada: a aflitiva possibilidade de *poder*” (53). É diante da possibilidade, do bem e do mal representados pela fruta que pesa em suas mãos, que Adão sente angústia. O ser humano, reflexo de Adão, herda o mesmo sentimento, como se em um *mise en abyme* de espelhos, um olhar vertiginoso para o abismo:

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge em um abismo, existe uma vertigem que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar. (*Conceito de Angústia* 74)

Quando o homem olha para o abismo, apossado pela vertigem, ele vê a si mesmo e se aterroriza. A palavra falha, a linguagem não alcança o objeto, a queda das letras impede a descrição. Assim como o Lázaro de Hilst, que não consegue definir a dor que o assola após o renascimento:

Se eu pudesse falar dessa dor, dor que não é simplesmente a ausência de quem se ama [...] – não, não é a ausência, é uma outra coisa, é uma certeza tristíssima de que daqui por diante o coração dos homens se tornará mais escuro... mais... isso é possível? Ainda mais? (Hilst 102)

A dor de Lázaro é a angústia diante da escuridão que assola o coração dos homens.

Nos três textos aqui contemplados, a morte visita o personagem. No evangelho, é três o número de dias em que ele se mantém refém dela. Vale a pena enfatizar essa questão numerológica, dada sua importância para a exegese cristã. Também é três o número de mortes alcançadas por vontade própria que Lady Lazarus retoma em seu ritual: “Esta é a Número Três. / Que besteira / Aniquilar-se a cada década” (“Lady Lazarus” 45). A descrição que o eu lírico plathiano faz de suas próprias feições dá a ideia de alguém que um dia já visitou o mundo dos mortos e retirou deles suas formas:

O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda?
O hálito amargo
Desaparece um dia.// Em muito breve a carne
Que a caverna carcomeu vai estar
Em casa, em mim. (45)

É com semblante de caveira e carne ainda em decomposição que Lázaro é ressuscitado por Sylvia Plath, e é em tempo presente que Hilda Hilst o faz provar do gosto amargo do morrer:

Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir êsse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as figueiras, vejo as oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras, oliveiras. De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a bôca. Ainda tento dizer: Marta, Marta, pare de arrumar a casa, eu estou morrendo. Tento dizer, mas uma bola quente vem subindo pela garganta, agora está na minha boca, tento dizer: Marta, Marta, é agora. Ainda vejo a cabeça de Maria na beira da cama. A cabeça cheia de cabelos escuros na beira da cama. Foi a última coisa que vi: a cabeça de Maria. (Hilst 89-90)

A descrição lenta da morte assombra o homem. Quando a encapuzada macérrima aparece, em muitos casos a imagem de Lázaro reluz aos olhos

dos escritores. Em uma companhia de “luto-fragmentos” acentuadamente autoficcionais, o escritor contemporâneo Tiago Ferro descreve a perda da filha em *O Pai da Menina Morta* com pedaços recortados de angústia. A morte se torna a figura central do romance e, em um momento breve, o narrador-protagonista menciona a imagem do renascido:

Ninguém gosta de ficar frente a frente com a verdade. Ele me consola falando que ao menos a Instituição está me dando a opção de escolher. Não, entre a vida e a morte não é possível. Sim, mas e Lázaro? Com muita paciência ele solta uma baforada lenta de cigarro light e me explica que um dia Lázaro também morreu. Que ele ressuscitou para a filmagem da cena e seis meses depois teve um AVC fulminante em um mercado da região. Um evangelho apócrifo conta que a família nessa segunda vez não se deu ao trabalho de sepultá-lo. (Ferro 135)

Lázaro bamboleou entre a vida e a morte como um acrobata iniciante. Sua imagem retornou à vida, ora para ser artista, ora para enfrentar o mundo atual com sua descrença. Para Ferro, o corpo jaz em um mercado público, sem interesse por parte daqueles que um dia choraram aos pés de sua cama. Novamente, fica a certeza de que, independente do período, a morte é substantivo singular: morre-se, sempre, sozinho:

Ultimamente, na solidão em que se encontrava, deitado com o rosto virado para as costas do sofá, solidão no meio de uma cidade superpovoada e rodeado de inúmeros conhecidos – solidão mais completa do que qualquer outra, seja no fundo do mar ou no centro da Terra –, nessa assustadora solidão, Ivan Ilitch vivia somente das lembranças do passado. (Tolstói 92)

Em digressão, lembramos das páginas breves de Tolstói, da figura de Ivan Ilitch preso à cama, aguardando o fim. Ilitch tem irmãs, esposa e filhos, porém, quando a morte se aproxima, é em fila única que seguimos seu caminho. Independente da vida que escolha, Lázaro está, sempre, sozinho diante da morte. Lady Lazarus expõe cartazes divulgando sempre um *show solo*, monólogo de curta duração.

Desde as primeiras linhas da novela de Tolstói, já sabemos que o personagem está morto, e é em retrocesso que avançamos na narrativa: o

fim da vida, a decadência, a doença. Já em seus momentos finais, Ivan Ilitch agoniza em sua cama, descrevendo a aproximação lenta da morte:

“Assim como a dor piora cada vez mais, minha vida toda foi progressivamente piorando. Há um ponto de luz lá longe, no início da vida, mas, depois disso, tudo foi ficando cada vez mais negro e afastando-se cada vez mais, em proporção inversa à distância que me separa da morte”, pensou Ivan Ilitch. E a imagem de uma pedra caindo em velocidade crescente tomou conta de sua mente. A vida, uma série de sofrimentos cada vez maiores, acelera rapidamente para o final e este final é o sofrimento mais terrível. “Eu estou caindo...” Estremeceu e fazendo um esforço tentou resistir, mas tinha consciência de que era impossível e, novamente, com os olhos cansados mas incapaz de não olhar o que estava diante de si, olhou as costas do sofá e esperou. Esperou, aguardando a qualquer momento a terrível queda, o empurrão, a destruição. “Não adianta resistir”, dizia-se. (Tolstói 93)

Assim como o Lázaro de Hilst,⁹ Ivan Ilitch ainda tenta dizer. Ele ainda busca, nas palavras fragilizadas pela linguagem em decadência, uma fórmula, síntese ou estrutura, a fim de descrever o que sente. A morte caminha em passos lentos: ainda há uma dezena de páginas para Ivan Ilitch sofrer, ainda há uma nova vida para Lázaro morrer. A morte, para Hilst, vem ao encontro de seu personagem, para em frente a ele e, com todas as letras, dita seu futuro: “Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte” (Hilst 91).

Essa mesma dificuldade de expressar a sensação em linguagem é especialmente recorrente quando se trata de uma das maneiras mais ultrajantes do morrer: o suicídio. Não é possível explicá-lo, tampouco compreendê-lo. Alvarez, que foi amigo íntimo de Sylvia Plath em seus últimos anos, chega a formular a teoria de que “o suicídio é um mundo fechado que tem uma lógica própria e irresistível” (Alvarez 127). Conforme registra o autor em *O deus selvagem*, mesmo as tentativas mais bem intencionadas de significação efetiva sobre o ato, quando muito, “ajudam a desembaraçar o emaranhado de motivos e a delinear a profunda ambigüidade do desejo de morrer, mas dizem muito pouco sobre o que significa ser suicida, ou sobre como se sente um suicida” (127). A exemplo de Alvarez, Andrew Bennett reflete, em *Suicide*

9 Conforme declarou em mais de uma entrevista, Hilda Hilst considerava *A morte de Ivan Ilitch* uma das novelas mais perfeitas já escritas.

Century, que “o suicídio provoca nossas capacidades de produção de sentido, persuade-nos à interpretação, mas sempre – e necessariamente – resiste a tais capacidades” (20).¹⁰ Em complemento, o autor enfatiza que “o suicídio precisa ser explicado, mas não pode ser. Ele nos oferece e nos priva, a um só tempo, de um sonho de coerência” (20).

Ao tentar metaforizar a proximidade da morte, Ivan Ilitch visualiza “uma pedra caindo em velocidade crescente”, para logo depois dizer “Eu estou caindo...”. A pedra, um objeto inanimado, subitamente se transmuta em corpo humano, e sempre poderíamos pensar em um corpo caindo por vontade própria, em um Lázaro que é Lady e tem manias de queda, como um gato e suas nove vidas para morrer: “E eu uma mulher sempre sorrindo. / Tenho apenas trinta anos. / E como o gato, nove vidas para morrer” (“Lady Lazarus” 45). A voz de Maria de Magdala volta a fazer eco, os pecados de uma vida não foram suficientes para Lady Lazarus, que retorna para um novo recomeço. Damos voz ao eu lírico que nos conta suas passagens:

Tinha dez anos na primeira vez.
Foi acidente.
Na segunda quis
Ir até o fim e nunca mais voltar.
Oscilei, fechada
Como uma concha do mar.
Tiveram que chamar e chamar
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.
 (“Lady Lazarus” 47)

Em uma leitura mais próxima da biografia de Sylvia Plath, vemos que tais datas se relacionam com a presença da morte em sua vida. Na infância, pouco antes de completar dez anos de idade, seu pai falece. A ausência do pai faz presença em sua obra, seja em prosa ou poesia. Quando jovem, aos vinte anos, temos a segunda visita. Dessa vez a morte veio pelas próprias mãos, em uma “tentativa falha” de suicídio. Com um frasco de comprimidos em mãos, Plath se esconde no porão de sua casa e permanece desaparecida por três dias. A imagem de “concha”, o estar “fechada”, parece remeter a

¹⁰ Tradução própria.

essa experiência. Tal aproximação também pode ser feita com o romance *A redoma de vidro*, em que Plath (187-189) conta esse período de sua vida através da personagem Esther Greenwood. De cunho autobiográfico, muitas das passagens do romance podem ser comparadas a trechos dos diários de Sylvia, recentemente republicados no Brasil. Em 1956, três anos após a tentativa recontada em seu romance, ela escreve em seu diário:

Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. (Diários 232)

O excerto do diário torna ainda mais enfática a impressão de Lady Lazarus ser um tipo de alter ego, eu ficcionalizado, autobiográfico. Fascinada pela história de Lázaro, ela própria sente que renasceu após uma tentativa de autoaniquilamento interrompida. O céu, contudo, continua mudo. O milagre ainda a “deixa mal”.¹¹ Em uma menção rápida, o personagem bíblico volta a aparecer em seus diários (574): “CONTOS SOBRE HOSPÍCIOS. Tema de Lázaro. Volta do mundo dos mortos. Destruição de termômetros. Enfermaria para furiosos. LÁZARO MEU AMOR”. O tema latente, a figura renascida, o morto-vivo que enrola suas faixas no corpo jovem de Sylvia Plath.

* * *

A insistência com que Plath associa a figura de Lázaro à ideia do suicídio é notável, e só faz reforçar o paradoxo contido no próprio ato do autoaniquilamento. Uma das interpretações mais corriqueiras que se pode assumir é aquela, veiculada em senso comum, sobre o suicida acreditar que sobreviverá ao próprio suicídio. Tal percepção consiste em uma vulgarização do entendimento psicanalítico sobre o embate dos impulsos de vida e morte na interioridade de um indivíduo, que envolve processos bem mais

11 Conforme o verso de “Lady Lazarus” citado antes.

complexos, e que ainda hoje podemos encontrar bem sintetizado em materiais informativos.¹² Uma das primeiras formulações dessa interpretação, na história da psicologia, foi proposta em 1938 por Karl Menninger, em *Man Against Himself*.

Fica a impressão de que, para tais pessoas, a tentativa de suicídio é às vezes uma histrionia fingida, e que sua capacidade para lidar com a realidade é desenvolvida de maneira tão pobre que eles agem como se pudessem realmente se matar, mas não morrer.¹³ (71)

Ainda que Menninger seja enfático, em outra parte de seu estudo, sobre a realidade do suicídio em uma obra literária ser mera fantasia,¹⁴ não há por que duvidarmos da seriedade de sua proposta. Porém, a complexidade dessa condição do suicida, conforme explicada pela tradição da psicologia, não pode ser reduzida a um simples “mito de ressurreição”. É isso que parece fazer Jeffrey Berman, em sua análise da obra de Sylvia Plath: “*The Bell Jar* e dois dos poemas mais celebrados de Plath, ‘Daddy’ e ‘Lady Lazarus’, retratam o suicídio como um prelúdio ao renascimento” (Berman 139).¹⁵ Para o autor,

[a] vulnerabilidade de Plath foi intensificada pela mitologia pessoal que ela construiu em torno do suicídio. Ela passou a ver a si mesma como uma artista do escape, impelida a cometer suicídio para então, magicamente, ressuscitar – uma mitologia que funciona bem melhor na literatura do que na vida real.¹⁶ (140)

¹² Ver, por exemplo, a cartilha *Suicídio: informando para prevenir*, elaborada pela Associação Brasileira de Psiquiatria em 2014, onde se lê sobre a “ambivalência” do sujeito suicida: “o desejo de viver e de morrer se confundem no sujeito. Há urgência de sair da dor e do sofrimento com a morte, entretanto há o desejo de sobreviver a esta tormenta” (ABP 25); ou então o volume *Suicídio: Fatores inconscientes e aspectos socioculturais: uma introdução*, de R. M. S. Cassorla (30): “o indivíduo que quer morrer deseja também viver. Parte da pessoa quer deixar de existir e outra parte deseja continuar viva. Essa ambivalência faz parte do conflito, tanto de forma consciente quanto—e principalmente—inconsciente”.

¹³ Tradução própria.

¹⁴ O comentário infeliz do autor se constrói nos seguintes termos: “Há romances, peças e lendas em abundância que envolvem o suicídio – suicídio na fantasia. Mas, surpreendentemente, há pouco material científico sobre o tema” (Menninger 13). Tradução própria.

¹⁵ Tradução própria.

¹⁶ Tradução própria.

O acento irônico ao final do excerto contribui ainda mais para denunciar a vulgarização contida na interpretação reducionista de Berman. Ao se ater apenas a essa suposta “mitologia de ressurreição”, o autor negligencia aquilo que aparece com maior evidência ao longo de um poema como “Lady Lazarus”: o quanto a experiência de ressurreição ali retratada é dolorosa e esvaziada de sentido; o quanto o eu lírico plathiano sente-se como um morto-vivo. Esse eu lírico não está, como sugere Berman (139), “rejeitando seu papel de vítima e triunfando sobre seus opressores”,¹⁷ mas sim rejeitando uma ideia de “glória” contida na ressurreição para mostrar o quanto continuar vivo, em suas condições, é o que há de mais doloroso e terrível que se possa imaginar.

Em seu terceiro e último “Sermão de Quarta-Feira de Cinza”, Antonio Vieira reflete sobre a figura bíblica de Lázaro, em um movimento que, para Alcir Pécora (57), evidencia que, “ao contrário do que é costume entre os homens, a morte deve ser amada e a vida temida”. Apesar da reconhecer a importância do episódio da ressurreição para a glória de Deus, é em outros termos que se constrói a interpretação do padre jesuítá:

Chora Cristo a Lázaro quando o há de ressuscitar, não o chorando morto; porque estando já livre dos trabalhos, das misérias, e dos perigos da vida, por meio da morte, agora por meio da ressurreição o tornava outra vez a meter nos mesmos trabalhos, nas mesmas misérias, e nos mesmos perigos. A todos esteve bem a ressurreição de Lázaro, e só ao mesmo Lázaro esteve mal [...], porque a ressurreição o tirou do descanso para o trabalho, do esquecimento para a memória, da quietação para os cuidados, da paz para a guerra, do porto para a tempestade, de sagrado da inveja para a campanha do ódio, da clausura do silêncio para a soltura das línguas, do estado da invisibilidade para o de ver, e ser visto, de entre os ossos dos pais e avós, para entre os dentes dos êmulos e inimigos: enfim, da liberdade em que o tinha posto a morte, para o cativeiro e cativeiros da vida. (Vieira 158-159)

Ou seja: conforme a própria interpretação teológica de Vieira, a dor de ressuscitar foi, para Lázaro, muito mais lancinante do que a dor de morrer. Lembrando novamente de Saramago, é como se Vieira também escutasse

17 Tradução própria.

as palavras de Maria de Magdala: “Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes”.

É claro que o “Sermão de Cinza” está vinculado à percepção cristã de que se deve viver em aceitação e desejo pela morte, e, ainda que o padre mencione alguns suicidas ilustres da Roma Antiga, sua pregação está muito distante de resvalar na condição suicida atribulada que aparece retratada em “Lady Lazarus”. Mas, no que tange à figura de Lázaro e à ideia de ressurreição, o conceito geral se repete: ressuscitar não é sinal de triunfo ou glória, é a afirmação da dolorosa experiência do eterno retorno à vida. Considerar que Plath ou qualquer um de seus alter egos desejava a morte talvez seja um equívoco. Mas afirmar que ela desejava “morrer para ressuscitar” parece ainda menos plausível. Pode ser que esta não seja a interpretação mais ortodoxa, ou a única possível. Mas, considerando o quanto o tema do suicídio obcecava Plath — principalmente em seus últimos escritos —, e sua igual obsessão por Lázaro, parece-nos pouco provável que ela tenha realmente construído uma “mitologia de renascimento”. O personagem bíblico, na obra da autora, atua como intensificador do problema do suicídio: como algo irresolvível, e não como algo superável.

Em “Lady Lazarus” há uma ideia de ciclo de morte a cada década: a primeira aos dez, a segunda aos vinte e a terceira, que está sendo contada pelo eu lírico, aos trinta. É com uma ironia ácida que comparamos as datas: poucos meses após escrever o poema, Sylvia Plath, com trinta anos de idade, acorda, na manhã do dia 27 de fevereiro de 1963, caminha para a cozinha, prepara um lanche para os filhos e veda a porta do quarto das crianças com toalhas. Em seguida anota em um bilhete o número de telefone de sua psicóloga, deixa em cima da mesa, e deita a cabeça no fogão após ligar o gás. O ciclo rompeu-se na terceira vez.

* * *

As palavras de Hilst retornam: “Lázaro, eu sou tua própria morte”. Esta sentença, na versão hilstiana, é proferida por Cristo, e atua como o exato contraste daquela fala que outro Cristo, o de João, brada segundos antes de perpetrar o milagre: “Eu sou a ressurreição”. Lázaro, reencarnado em muitos outros depois de seu primeiro retorno, já não consegue agarrar sequer uma sombra de otimismo. Lázaro sabe, ainda que pense não saber, sabe na

própria carne a doença a carcomer os ossos, apodrecer os músculos, invadir os órgãos. Ao mesmo tempo, sabendo de sua própria morte, sabe também de sua própria angústia. Porque seja o ser diante da morte, seja aquele que carrega a própria morte, a angústia aloca-se nos poros, ventres e alma: o homem atordoa-se diante do relógio que perde o “tic tac” e hoje bate a ditar, repetidamente, uma ladainha de séculos: “lembra-te de que deves morrer”: *Memento mori*. A cada poder-ser, como ditava Kierkegaard sobre Adão e o fruto, uma nova angústia. Não há como escapar do destino que o assola. O milagre não salva, não redime, não permite o salto no abismo.

O absurdo bate à porta e Lázaro abre, ora acompanhado de Rouah, ora em cima de um palco, e ainda ele sabe: o absurdo sou eu. O Lázaro que visitou a modernidade se aterroriza: ou vira palhaço de circo ou enlouquece. O *show* em eterno *replay* de Lady Lazarus é descrito com detalhes, mas pelas mãos de outra mulher: preso em um mosteiro do mundo moderno, ele não encontra saídas possíveis. A figura do homem crucificado pregada nas paredes o incomoda: “Pergunto novamente quem é. O velho monge, o único que me entende, diz que é o homem Jesus, que o homem Jesus está em todas as paredes desta casa” (Hilst 104). Mas Jesus, para esse Lázaro, continua a conviver com suas irmãs, a andar por Betânia:

O Homem Jesus? Já lhe disse que Ele não é assim, que Ele não foi crucificado, e olhe, eu saberia se isso tivesse acontecido, eu tive muitos pressentimentos, mas agora tenho certeza de que ele está bem, porque se aconteceu o absurdo comigo, com Ele deve ter acontecido o mais sensato, e o mais sensato é festejar o Homem Jesus e colocar uma coroa de flores sobre Aquela cabeça e não uma coroa de espinhos. Quem teve essa idéia terrível? Flôres, flôres e não espinhos. (Hilst 104)

Quem responderá a ele que foram os homens que o mataram? O reviver do morto-vivo, colocado em um futuro (não tão) distante, faz com que a carga de angústia ecoe em nós mesmos. O homem que merecia flores hoje é retratado com espinhos, sua imagem deturpada está pregada em paredes de homens sem fé. Um dos monges tenta explicar o complicado da situação:

não te aborreças, mas... sabemos que Ele... que Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma idéia, muito louvável até, mas... Ele foi apenas uma tentativa

de... bem, se tudo corresse bem, essa idéia que inventaram, essa imagem, poderia crescer de tal forma que aplacaria definitivamente a fera dentro do homem. Mas não deu certo. Pelo contrário. Os homens não se comoviam com Jesus, viviam repetindo que muitos sofreram mais do que Ele, que Ele ainda era feliz, era feliz porque acreditava que era filho de Deus, e os homens que nascem e morrem a cada dia sabem que são filhos do homem com a mulher e não têm consôlo algum, lutam para dar alimento, roupa e algumas alegria aos seus filhos e a si próprios. Lutam sempre. Vivem e morrem. É o que acontece aos humanos. Não há nada além disso. (Hilst 106-107)

Lázaro, grande símbolo do poder de Jesus sobre a Terra, da força divina sobre os homens, é agora arrebatado por um mundo sem Deus. A obra milagrosa desmente o milagre. Também em Hilst, no limite, o que resta é um *show* de circo, um embuste de mau gosto. Lázaro ressuscita, mais uma vez e sempre, sendo Lady Lazarus.

Encerramos o novelo que prendia a faixa ao pedaço de madeira roto. A trilha brançamarelada segue-nos até o presente momento, com as perguntas a interromper a garganta em nó. Do Evangelho de João seguimos até o século 20, a figura do morto-vivo resiste, ainda. Quanto mais próxima de nós, mais as faixas apertam o pescoço, os braços e pernas. A angústia cresce com o passar dos anos, vemos o abismo de Kierkegaard mas o salto continua não dado. O cavaleiro da fé participa do mesmo livro, mas é outro personagem, em outros tempos. Lázaro caminha sôfrego, pútrido, em tempos remotos de desolação. Ouve a *danse macabre* incessantemente em seus ouvidos, a morte está sempre ao lado, mas há tempos ela perdeu a irreverência. O caminho para a morte continua vazio para seus passos em solidão. Até a próxima performance, o próximo ciclo, o próximo acordar em um barco à deriva ou na cama com Marta a seus pés. O *show* continua, a plateia aplaude a fênix: aborto às avessas que renasce, podre, viva, mais uma vez:

E de repente o vinho virou água
 E a ferida não cicatrizou
 E o limpo se sujou, e no terceiro dia
 Ninguém ressuscitou. (Fátima, *Aborto Elétrico*)

Obras citadas

- Alvarez, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Traduzido por Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Amaral, Lara Luiza Oliveira. “A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath”. *Literatura & Suicídio*. Organização de Willian André, Lara Luiza Oliveira Amaral e Gabriel Pinezi. Campo Mourão, Editora FECILCAM, 2020, pp. 271-288.
- André, Willian. “A angústia diante da morte em ‘Lázaro’, de Hilda Hilst”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 47, 2016, pp. 269-286.
- Associação Brasileira de Psiquiatria [ABP]. *Suicídio: informando para prevenir*. Brasília, Conselho Federal de Medicina [CFM], 2014.
- Bennett, Andrew. *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. New York, Cambridge University Press, 2017.
- Berman, Jeffrey. *Surviving Literary Suicide*. Massachusetts, University of Massachusetts Press, 1999.
- Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo, Paulus, 2012.
- Cassorla, R. M. S. *Suicídio: fatores inconscientes e aspectos socioculturais: uma introdução*. São Paulo, Blucher, 2018.
- Ferro, Tiago. *O pai da menina morta*. São Paulo, Todavia, 2018.
- Gabel, John B. e Charles B. Wheeler. *A Bíblia como literatura*. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral e Mana Stela Gonçalves. São Paulo, Edições Loyola, 2003.
- Hilst, Hilda. “Lázaro”. *Fluxo-floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Kierkegaard, Søren. *O conceito de angústia*. Traduzido por Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo, Hemus, 2007.
- . *Temor e tremor*. Traduzido por Torrieri Guimarães. São Paulo, Hemus, 2008.
- Menninger, Karl A. *Man Against Himself*. New York, Harcourt, Brace & World, 1938.
- Plath, Sylvia. *A redoma de vidro*. Traduzido por Chico Mattoso. São Paulo, Biblioteca Azul, 2014.
- . “Lady Lazarus”. *Ariel*. Traduzido por Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz Macedo. 2 ed. São Paulo, Versus Editora, 2010.
- . *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Traduzido por Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo, Biblioteca Azul, 2017.

- Pécora, Alcir. “A arte de morrer, segundo Vieira”. *Sermões de Quarta-Feira de Cinza*. Campinas, Editora da Unicamp, 2018, pp. 9-66.
- Saramago, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- Tolstói, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Traduzido por Vera Karam. Porto Alegre, L&PM, 2014.
- Vieira, Antonio. *Sermões de Quarta-Feira de Cinza*. Organização de Alcir Pécora. Campinas, Editora da Unicamp, 2018.

Sobre o autores

Lara Luiza Oliveira Amaral é Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Especialista pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), também em literatura. Atualmente é doutoranda (bolsista CAPES) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desenvolvendo pesquisas sobre diários de escritoras suicidas. Dentre suas publicações estão artigos em periódicos acerca do diálogo entre literatura, memória e suicídio, além da organização do livro *Literatura & Suicídio* (2020).

Willian André é Doutor em Estudos Literários pela UEL (2016) e professor adjunto do Colegiado de Letras da UNESPAR, campus de Campo Mourão. Desenvolve pesquisas sobre literatura e suicídio desde 2016. Foi co-organizador do livro *Literatura & Suicídio* (Editora FECILCAM, 2020) e do dossiê temático “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio” (Revista *Criação & Crítica*, 2019), além de ter organizado o *Littératuricides: 1º Seminário Nacional de Estudos sobre o Autoaniquilamento na Literatura* (2019). Possui vários artigos publicados sobre o tema da morte voluntária em periódicos qualificados.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.93623>

Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado

Fabio Akcelrud Durão

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

fadurao@unicamp.br

Camila Peruchi

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

camilaperuchi@gmail.com

Neste artigo, interpretamos os primeiros romances de Jorge Amado como um exemplo privilegiado do realismo socialista brasileiro. Argumentamos que ele é caracterizado por uma mistura de negatividade na descrição da opressão social e de positividade na essência redentora do popular. Sobre o primeiro, pode-se mencionar a exploração de Amado do mundo dos pobres, seu estilo coloquial e a descrição vívida da dominação capitalista; sobre o último, um investimento transcendente no povo, no herói e no partido. A conclusão é que essa combinação gera uma mitologia brasileira que ajuda a explicar a virada de Jorge Amado em sua escrita pós-comunista.

Palavras-chave: essencialismo; Jorge Amado; negatividade; realismo socialista brasileiro.

Cómo citar este artículo (MLA): Durão Akcelrud, Fabio y Camila Peruchi. “Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 187-208.

Artículo original. Recibido: 09/02/21; aceptado: 08/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022



Sobre el realismo socialista brasileño de Jorge Amado

En este artículo, interpretamos las primeras novelas de Jorge Amado como un ejemplo privilegiado del realismo socialista brasileño. Argumentamos que este se caracteriza por una combinación de negatividad en la descripción de la opresión social y de positividad en la esencia redentora de lo popular. Sobre lo primero, se puede mencionar la exploración que Amado hace del mundo de los pobres, su estilo coloquial y la descripción vívida del dominio capitalista; sobre lo último, la apuesta trascendente por el pueblo, el héroe y el partido. La conclusión es que esa combinación genera una mitología brasileña que ayuda a explicar el giro de Jorge Amado en sus escritos poscomunistas.

Palabras clave: esencialismo; Jorge Amado; negatividad; realismo socialista brasileño.

On Jorge Amado's Brazilian Socialist Realism

In this article we interpret Jorge Amado's early work as a privileged example of Brazilian socialist realism. We argue that it is characterized by a mixture of negativity in the description of social oppression and positivity in the redeeming essence of the popular. To explain the former, we discuss Amado's exploration of the world of the poor, his colloquial style, and vivid depiction of capitalist domination; as for the latter, we approach a transcendent investment in the people, the hero, and the party. The concluding claim is that this combination generates a Brazilian mythology that helps to account for Amado's turn in his post-communist writing.

Keywords: essentialism; Jorge Amado; negativity; Brazilian socialist realism.

I

O REALISMO SOCIALISTA, COMO ESCLARECE CLARK (27), não existia enquanto tal até ter sido apresentado ao público, em 1932, durante um discurso feito por Ivan Gronsky, presidente do Comitê Organizador da recém-fundada União dos Escritores. Enquanto método e teoria, o realismo socialista apresentava diretrizes gerais para a literatura, pretendendo adequá-la à nova era socialista, ainda que, para isso, se baseasse em características de obras já produzidas.¹ Exigia, grosso modo, a combinação da realidade prosaica, a verossimilhança do já existente realismo proletário, com perspectivas heróicas, mas gradativamente passou a afirmar a necessidade de se enfatizar mais o heróico do que o real. O compromisso de expressar, nas artes, a forma futura do homem culminava também na obrigação de monumentalizá-lo e romantizá-lo² e a transformação do que era, até meados da década de 1920, uma postura artística espontânea em política oficial de Estado indica uma sistematização maior de toda a cultura soviética da qual o escopo deste artigo não poderia dar conta.

Ao contrário do que se pode imaginar, no entanto, o realismo socialista não foi um fenômeno literário restrito à União Soviética. A crença na capacidade transformadora da literatura, concebida como um instrumento eficaz para a construção de modos de vida alternativos e para a aproximação com as massas, mobilizou a produção artística de muitos escritores que recorreram a ele mesmo em países que não tinham nem a revolução no horizonte, nem uma política cultural estritamente socialista. O fato de que, após a Revolução de Outubro, vários nomes da literatura mundial se posicionaram a favor do Socialismo, somado aos avanços na cultura impressa, permitiram ao realismo socialista circular além de seu ponto de origem linguístico e cultural, ampliando o seu raio de influência.³ Esses fatores

1 Como, por exemplo, *A mãe* (1906), de Maxim Górkí e *Tchapáiev* (1923), de Dmitri Furmanov. O ano de publicação dos romances revela como as obras modelares do realismo socialista foram escritas antes do realismo socialista ser elaborado como método e instituído como política de Estado.

2 A aproximação do realismo socialista com o romantismo revolucionário é fruto de estudos mais recentes, em especial os desenvolvidos por Clark.

3 Jorge Amado, a quem retornaremos a seguir, em entrevista a Alice Raillard (55-56), menciona a importância da Editora Pax para a recepção do realismo socialista no Brasil e para a formação de seu repertório de leitura. A editora começava a traduzir e a publicar

poderiam passar despercebidos não fosse a visibilidade que lhes conferem os desenvolvimentos recentes em torno do conceito de literatura-mundo (*world literature*). Cada vez menos restrita a um cânone de obras da Europa Ocidental, a literatura-mundo passou a se referir também a *um modo de circulação e de leitura* de uma série de textos provindos de sistemas literários diferentes. Damrosch é um dos que amplia o escopo, compreendendo como literatura-mundo “todas as obras literárias que circulam além de sua cultura de origem, seja em tradução ou na língua original” (4),⁴ acrescentando, porém, que “circular” não significa apenas sair brevemente de seu local de origem, mas ser “ativamente presente dentro de um sistema literário além de sua cultura original” (5). Essa nova concepção permite delimitar a partir de um ângulo inédito o que é ou o que pode ser considerado literatura-mundo, retroagindo sobre as produções literárias do passado. O movimento em retrospecto torna possível, portanto, a reconsideração do realismo socialista como subsistema, uma forma de vínculo comum entre diferentes literaturas nacionais que passaram a corresponder, ainda que de diferentes formas, a uma mesma ideia.

Como uma espécie de fio condutor da imaginação literária ao redor do mundo, o realismo socialista não significou resultados estéticos homogêneos e uniformes; ao contrário, os exemplos concretos mostram que ele diferiu significativamente de país para país em termos tanto de forma, quanto de conteúdo. Compostas por um *corpus* literário advindo de sociedades amplamente díspares, com história e referências culturais distintas, as variações do realismo socialista, longe de o invalidarem como literatura-mundo, fazem, na verdade, o justo oposto: reafirmam-no como uma fonte comum a ser necessariamente adaptada para se tornar capaz de retratar as especificidades de cada diferente realidade que pretendeu representar.

algumas obras de esquerda; como *Passageiros de terceira classe*, de Kurt Klaber; — e os romances russos da primeira fase da literatura soviética, como *A Derrota*, de Alexander Alexandrovich Fadeyev, *A Torrente de Ferro*, de Alexandre Serafimovitch, e *A Cavalaria Vermelha*, de Isaac Babel —.

4 Damrosch (18) assinala também as contradições advindas do novo mundo no qual a literatura-mundo agora se insere: “Escrever para publicação no exterior pode ser um ato heróico de resistência contra a censura e uma afirmação de valores globais contra o paroquialismo local; mas também pode ser uma etapa posterior no processo de nivelamento de um consumismo global em expansão”. Aqui, o autor alerta para a necessária distinção entre a literatura-mundo e aquilo que pode ser apenas uma das faces da mercantilização da arte.

II

Esta é uma representação estereotipada com a qual, sem dúvida, o leitor estará familiarizado: o realismo socialista como subliteratura, irremediavelmente marcado pela censura e pelo controle. Na melhor das hipóteses, imaginação abortada; na pior, pura propaganda. Pode-se certamente admitir a verdade dessa visão, contanto que se tenha também o rigor de evitar o erro de assumir a liberdade imediata em outros tipos de literatura, o que é algo que surge quase naturalmente como um resultado retórico e performativo: permanecer automaticamente no mundo das restrições acaba por projetar um universo de possibilidades desenfreadas. Por isso, é mais proveitoso considerar o realismo socialista lado a lado com sua contraparte geopolítica, o *realismo capitalista*, concebido não tanto no sentido de Fisher, de um desaparecimento problemático de alternativas ao *status quo*, mas como uma espécie de escrita organizada em torno de sua própria vendibilidade. O realismo capitalista é o tipo de literatura que nos parece a mais normal e aceitável, porque naturalizamos o pressuposto de que as coisas só existem para serem vendidas. Em suma, então, apesar de todas as diferenças, pelo menos metodologicamente, o Partido e o mercado podem ser colocados lado a lado como duas estruturas de restrição, um gesto que leva, por sua vez, a um deslocamento das oposições binárias: em vez daquela de realismo socialista *versus* liberdade, encontramos o contraste entre dois tipos de limitação, talvez vagamente semelhante ao que Guy Debord chamou de espetáculo concentrado *versus* espetáculo difuso. É possível, claro, formar ainda outra distinção analítica, agora confrontando essas duas formas de controle com o que pode realmente representar o fluxo livre da imaginação narrativa e da razão estética, o reino da autonomia; isto, no entanto, não será nossa preocupação aqui.⁵

No Brasil, o realismo socialista, como era de se esperar, teve suas peculiaridades e excentricidades. Como qualquer outro fenômeno literário originado no exterior, não pôde ser simplesmente transposto para cá e,

5 Uma observação, porém, é inevitável, a saber, que a autonomia nunca pode ser concebida imediatamente, como se estivesse simplesmente disponível; ao contrário, esta é o resultado de um processo de constituição e de luta contra a heteronomia. As restrições desempenham assim um papel dialético tanto como impedimentos quanto como forças possibilitadoras. Para dois exemplos nessa vertente, conferir Durão e Brown.

no processo de sua adoção, teve que ser adaptado.⁶ Ao contrário da URSS, não havia no Brasil uma revolução a ser defendida; sinais de opressão e de dominação de classe, no entanto, eram abundantes e a injustiça onipresente. Como na Rússia pré-revolucionária, a industrialização coexistiu com fortes resíduos de servidão: o proletariado foi um protagonista relativo e teve que compartilhar o protagonismo social com o camponês. O processo histórico central da história brasileira, a terrível e persistente experiência de colonização e de escravidão, não teve, porém, paralelo no passado russo. Além disso, o Partido Comunista Brasileiro não possuía poder suficiente para propor e implementar sua própria política cultural; embora tenha funcionado como uma instância organizadora surpreendentemente presente para seu tamanho relativamente pequeno, encorajando certas obras e autores e criticando outros. Sua força, portanto, tinha um alcance limitado, o que significa que o horizonte normativo para um romance realista socialista não foi tanto imposto de fora, como algo pronto, mas sim construído na própria consciência dos escritores, a partir do senso de dever e da prática de escrever e de ler uns aos outros.⁷ Em comparação com sua origem soviética, o realismo socialista brasileiro era, em suma, mais orgânico, contribuindo para e sendo influenciado por uma cultura comunista nativa.⁸ O realismo socialista soviético poderia, então, ser uma fonte, mas não um modelo e, se a revolução não era algo a ser preservado, ela ainda precisava ser construída. O movimento fundamental para a adaptação do realismo socialista no Brasil foi substituir aquilo que na URSS estava sendo concebido como o novo homem, o arauto de um novo mundo, por algo latente na realidade brasileira, algo

6 Para uma discussão esclarecedora sobre as dificuldades de se importar novos gêneros para o Brasil, o romance como forma, ver Schwarz.

7 Para a relação entre comunismo e literatura entre os anos de 1930 e 1950, conferir Palamartchuk e Vieira; para uma interessante discussão sobre as relações Sul-Sul de escritores progressistas, *cf.* Majumder.

8 É interessante recuperar aqui o conceito conflitante de cultura, bastante distante do sentido atual que a associa ao consumo. A esfera cultural era um campo de batalha e os comunistas tiveram que enfrentar uma oposição feroz, tanto nacional como internacionalmente. Como Franco (23) nos lembra, os Estados Unidos criou, durante a Guerra Fria, vários órgãos de difusão cultural anticomunista na América Latina. A divisão de imprensa do Escritório de Assuntos Hemisféricos, coordenada por Nelson Rockefeller, por exemplo, saturou a América Latina com notícias, reportagens e revistas mensais. Também patrocinou programas de rádio locais e subsidiou departamentos de difusão de cultura em massa. Fingindo ser uma das muitas práticas da Política da Boa Vizinhança, esta foi, de fato, “uma forma aparentemente benevolente de imperialismo”.

que poderia representar a semente de uma sociedade comunista por vir. Com isso em mente, podemos avançar para nosso primeiro argumento, a saber, que a estrutura narrativa decisiva que permite a aclimatação do realismo socialista no Brasil reside na combinação de um componente negativo — a representação da opressão social em suas várias formas — com um elemento positivo que promete a sua resolução, o fim do conflito e da miséria.

III

Jorge Amado (1912-2001) é, sem dúvida, um dos principais nomes da literatura brasileira. Muitos fatores explicam o alcance de tal estatuto. Em primeiro lugar, há o volume da sua produção: entre a década de 1930 e a de 1990, Amado escreveu vinte e três romances,⁹ um livro de poesias,¹⁰ um de contos,¹¹ um de crônicas,¹² dois de memórias,¹³ um guia,¹⁴ uma peça de teatro,¹⁵ uma narrativa de viagens,¹⁶ uma fábula,¹⁷ dois livros infanto-juvenis¹⁸ e duas biografias.¹⁹ A despeito de evidentes particularidades, todas essas

9 *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Seara vermelha* (1946), *Os subterrâneos da liberdade* (1954), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959), *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *O Compadre de Ogum* (1964), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), *Tieta do Agreste* (1977), *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), *Tocaia grande* (1984), *O sumiço da santa* (1988) e *A descoberta da América pelos turcos* (1994).

10 *A estrada do mar* (1938).

11 *Do recente milagre dos pássaros* (1979).

12 *Hora da Guerra* (2008). Escrito entre 1942 e 1944, trata-se de uma publicação póstuma.

13 *O menino grapiúna* (1981) e *Navegação de cabotagem* (1992).

14 *Bahia de Todos os Santos* (1945). Trata-se de um caso fascinante sobre o qual, infelizmente, não teremos espaço para lidar aqui. Publicado em 1945 a partir de Gilberto Freyre, que introduziu o guia de viagens no Brasil (Aguiar 194), *Bahia de Todos os Santos* (2012) representou uma das primeiras publicações desse novo gênero. Nele, Amado fez questão de descrever não só as belezas de Salvador, mas também seu lado miserável e repulsivo. Sucessivamente revisada até sua forma final em 1986, a obra foi perdendo gradativamente seu fio crítico em favor de um gosto pela tipicidade, refletindo em si mesmo o próprio desenvolvimento literário mais amplo de Amado.

15 *O amor do soldado* (1947).

16 *O mundo da paz*, viagens (1951).

17 *O milagre dos pássaros* (1997). A pesar de escrito em 1979, o livro teve a sua primeira edição comercial apenas em 1997.

18 *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* (1976) e *A bola e o goleiro* (1984).

19 *ABC de Castro Alves* (1941) e *O cavaleiro da esperança* (1942).

obras conferiam, em conjunto, ênfase ora à denúncia social, ora ao exótico da cultura popular. Por um lado, retratavam as injustiças de um país que ansiava por ser conhecido ao mesmo tempo em que despertava curiosidade: os desmandos dos coronéis, a disputa de terras, o trabalho semi-escravo, a miséria, etc. Por outro, revelavam também o avesso colorido desse lado obscuro, aquilo que Alfredo Bosi (406-407) denominou de “pitoresco, gorduroso, apimentado do regional”. Essa combinação inusitada permitiu a composição de uma imagem penetrante de Brasil, que acabou fortemente veiculada: as obras de Amado foram traduzidas para quarenta idiomas e publicadas em cinquenta e cinco países. Foram também adaptadas para cinema, TV e teatro. Além disso, Jorge Amado foi o primeiro escritor brasileiro a alcançar sucesso comercial nos Estados Unidos (Lowe).

Ao contrário do que tamanha repercussão poderia fazer supor, nenhum outro escritor realizou o projeto de um realismo socialista brasileiro de maneira tão ampla e consequente como ele. Não é por acaso, portanto, que, na própria União Soviética, Jorge Amado tenha sido amplamente traduzido, tornando-se um dos escritores latino-americanos mais lidos. Em 1952, Amado recebeu o premio Stalin Internacional, posteriormente renomeado de Prêmio Lenin da Paz. No Brasil, Amado dirigiu a Coleção “Romances do Povo”, publicada entre 1953 e 1956 pela Editorial Vitória, vinculada ao Partido Comunista Brasileiro. Dos dezenove títulos publicados pela Coleção, onze eram de autores soviéticos.²⁰ A fama atual de Jorge Amado, adquirida por meio de uma carreira longa e ininterrupta, que incluiu em seu caminho a renúncia declarada do socialismo, e que o tornou o mais conhecido escritor brasileiro depois de Paulo Coelho, pode facilmente ofuscar esse debate. De fato, as críticas ao seu trabalho raramente se concentram em sua fase socialista inicial, quase sempre descartada como equivocada e insignificante, posição que desafiaremos ao afirmar no final deste artigo que o realismo socialista brasileiro de Amado foi constitutivo para a formação do aclamado autor posterior.

²⁰ *Um homem de verdade* (Bóris Polévoi), *Assim foi temperado o aço* (Nikolai Ostrowski), *O grande norte* (Tikhon Siomúchkin), *Tchapáiv* (Dmitri Furmanov), *A colheita* (Galina Nikolaieva) *A tempestade Vol.1 e 2* (Ilya Ehrenburg), *A felicidade* (Piotr Pavlenko) *Primeiras alegrias* (Konstantin Fédin), *A torrente de ferro* (Alexandre Serafimovitch), *Terra e sangue* (Mikhail Cholokov) e *A estrada de Volokolamsk* (Alexandr Bek).

Certamente, houve outras tentativas talvez mais claras e imediatas de escrever uma literatura proletária no Brasil, como *O gororoba: cenas da vida proletária no Brasil* (1931), de Lauro Palhano, e *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, mas tais esforços tendiam a ser mais esporádicos e descontínuos, já no caso de Amado encontramos um empenho em direção a uma prática de escrita socialmente orientada, que pode ser considerada como se originando no realismo socialista de estilo soviético. Tendo isso em vista, o *corpus* que subsidiou a escrita deste artigo foi composto pelo conjunto dos romances politicamente engajados de Amado, incluindo também seus dois extremos: seu primeiro livro, *O país do Carnaval* (2011) [1931], um texto ainda não dedicado à causa do comunismo; e *Gabriela, Cravo e Canela* (2012) [1958], não mais centrado nele. O primeiro é um caso interessante; composto aos 19 anos e rejeitado posteriormente por Amado, foi autoconscientemente escrito para provar um ponto, na medida em que abre com uma explicação: “Diante da grandiosidade da natureza, o brasileiro pensou que isso era um circo. E virou palhaço” (Amado, *O País do Carnaval*, 10).

O livro conta a história de Paulo Rigger, filho de um rico dono de uma plantação de cacau que, com a morte do pai, volta a Salvador após uma estada de sete anos em Paris. No Brasil, Rigger conhece um grupo de cinco intelectuais locais, com os quais se envolve em intermináveis discussões sobre felicidade, Deus, amor, religião, política, ética, filosofia, patriotismo, amor, vida e Brasil. A abundância de diálogos, ultrapassando de longe a narração, transmite com força uma busca de sentido como uma condição necessária não só para a própria vida, mas também, e mais importante, para o país. Depois de muitas desilusões e soluções pessoais divergentes —nenhuma delas satisfatória, nenhuma delas capaz de reconciliar o coração e a mente—, Rigger decide retornar à França, o que só pode ser visto como um gesto de renúncia. Tanto a chegada como a partida ocorrem durante o carnaval; no último capítulo do romance, somos informados de que Rigger

resolveu voltar para a Europa. Quando aportara ao Brasil, elegante, cético, demolidor, carregado de sonhos, pensava em realizar grandes coisas. Seria escritor conhecido, político eminente. Fracassara... Estava apenas um insatisfeito, infeliz, depois de ter sofrido uma tragédia amorosa e haver tentado

suicidar-se. Voltaria a Paris para esquecer. Quem sabe se não ficaria novamente calmo? Leria muito. Talvez a filosofia [...]. (Amado, *O País do Carnaval* 144)

O romance termina com o esforço de Rigger para romper a multidão, que dança e celebra freneticamente, e alcançar seu barco, que está prestes a partir:

Alcançou o navio no último momento. Poucos passageiros, ingleses e argentinos a admirar a cidade que se vestia de treva. A noite se apossara do Rio de Janeiro. Paulo Rigger, no tombadilho, comparava a cidade carnavalesca, envolta em trevas, à sua alma. (Amado, *O País do Carnaval* 146)

É significativo que neste romance o carnaval seja desprovido de todas as associações positivas que a cultura popular viria a adquirir na obra posterior de Amado. Aqui, o carnaval funciona tanto como um contraste aos sentimentos de Rigger, quanto como uma acusação da superficialidade do Brasil. O fracasso do primeiro é também o do último e não há mais esperança ou solução visível no horizonte.

Quando abrimos *Cacau*, publicado apenas dois anos depois de *O País do Carnaval*, uma mudança radical acontece. Antes de começar a narrativa, lemos a seguinte nota: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (Amado, *Cacau* 9). A pergunta pode ser interpretada em dois níveis ligeiramente diferentes, pois pode expressar tanto incerteza quanto à sua própria categorização devido ao fato de a narrativa se passar em um espaço rural, quanto pode se referir ao romance como um todo, perguntando se a realidade dessa parte do Brasil foi, afinal, fielmente transmitida. De qualquer forma, é revelador que Jorge Amado questione o possível estatuto de romance proletário de seu livro ao invés de simplesmente reivindicá-lo. Essa dúvida chama atenção para o fato de que o realismo socialista brasileiro era, de fato, um projeto em construção.

Seja como for, *Cacau* inaugura os vinte anos de experimentos de Amado no que merece ser considerada uma versão brasileira do realismo socialista e que culmina na sua obra mais militante, a trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade*. Essa perspectiva socialista será abandonada a partir de *Gabriela, Cravo e Canela*. Como dissemos, discutiremos brevemente essa transição no final deste artigo. Para isso, precisamos primeiro caracterizar o universo

ficcional realista-socialista de Amado focando na tensão entre duas forças que se estabelecem na forma como o autor lida com a realidade social; por um lado, esta é cheia de sofrimentos resultantes de estruturas de dominação tornadas bem visíveis pela representação; por outro, a realidade representada contém em si as sementes de sua própria superação. Esses dois vetores serão analisados a partir de cinco componentes narrativos interrelacionados, mas de níveis compostionais bastante heterogêneos. De maneira resumida, argumentaremos que a visão realista e crítica da sociedade brasileira traz conquistas literárias que não podem ser ignoradas, ao passo que a suposição de que há algo garantindo como que a priori o aniquilamento da opressão ocasiona sérios inconvenientes estéticos.

IV

Jorge Amado deve ser creditado por ter contribuído significativamente para ampliar o horizonte de representação da literatura brasileira ao tornar visível uma parcela da realidade social até então praticamente ignorada. É verdade que, a rigor, podemos encontrar exemplos anteriores de poemas e romances brasileiros que retratavam os pobres e suas condições de vida, sendo o caso mais óbvio provavelmente o da importação do Naturalismo, como no já célebre *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Embora este romance também tenha abordado uma parte da realidade considerada indigna de representação, a ficção de Jorge Amado se diferencia da de Azevedo em pelo menos quatro aspectos. O primeiro deles é a brutalidade da descrição: privação e indigência são pintadas com as cores mais nítidas possíveis. No trecho a seguir, de *Suor*, por exemplo, está o mendigo Cabaça:

Ele também morava no 68, na Ladeira do Pelourinho e, como os ratos, era inquilino gratuito. Dormia debaixo da escada, enrolado na colcha sujíssima que o cobria havia dois anos sem ver água, a não ser quando molhava nas poças de mijo. Tinha rombos feitos por dentes de ratos. (Amado, *Suor* 190)

Aqui, a vontade de trazer para o mundo da literatura todos os horrores da pobreza extrema se associa a uma perspectiva narrativa simpática. Diferentemente do que ocorre em *O cortiço*, portanto, os destituídos não são vistos como *outros*, como objetos de curiosidade científica, preocupação

moral ou piedade religiosa, por exemplo; em vez disso, o narrador os apresenta como seres humanos em um mundo que possui ao menos a dignidade de não ter que se justificar.

Além disso, no universo narrativo de Amado, *o prazer não é problemático*: os personagens desfrutam plenamente de seus corpos como fontes de satisfação na música, na dança, em todos os tipos de comida local, no álcool (daí a onipresença da cachaça) e, principalmente, no sexo, que quase nunca é visto através das lentes de culpa. Essa *disponibilidade sempre presente da alegria* define a ficção de Amado como o próprio antípoda do “tédio” francês [*ennui*] ou do “cansaço do mundo” alemão [*Weltschmerz*] e, em grande medida, explica o sentido de “vida” que muitos críticos contemporâneos encontraram nas suas primeiras obras, como Camus, que, ao comentar *Jubiabá*, considerou-o “magnífico e deslumbrante”, “fecundo”; segundo ele, a história “é a busca apaixonada de um ser elemental à procura de uma revolta autêntica” por meio da qual “mais uma vez os romancistas das Américas nos fazem sentir o vazio e o artifício de nossa própria ficção” (Camus citado en Aguiar 133-134).

O último traço desse universo narrativo para o qual gostaríamos de chamar a atenção é a incorporação na ficção amadiana da cultura e da religião afro-brasileira, como Iemanjá em *Mar Morto*, ou as macumbas em *Jubiabá*. Tratava-se de questões completamente inexploradas na ficção brasileira nos anos 1930 e 1940. O candomblé estava à margem da legalidade e frequentemente era vítima de violência policial aberta. Jorge Amado fez com que a cultura afro-brasileira desempenhasse um papel central em sua ficção ao combinar o autenticamente popular com a magia, mediando, assim, a dominação e sua supressão por algo transcendente e pertencente ao povo. Aqui encontramos uma contribuição local definidora, pois, nos termos de Franco (4), “o realismo socialista na América Latina sempre esbarrou em realidades de raça, subdesenvolvimento e no legado do colonialismo”.

Outro aspecto narrativo que merece destaque é o estilo de Amado. Sua prosa inicial deve ser considerada no contexto dos desenvolvimentos do modernismo brasileiro. Em 1922, a Semana de Arte Moderna rompeu com a concepção até então dominante do que deveria ser a escrita literária. Ao invés dos padrões gramaticais da língua portuguesa, como no exemplo da posição dos pronomes, os primeiros modernistas lutaram por um tipo de escrita que não só acomodasse, mas que também expressasse o jeito

tipicamente brasileiro de vivenciar a língua nativa, o que era também uma forma de aproximar a escrita da fala, democratizando a literatura. A chamada “geração de 1930” na historiografia literária brasileira ampliou esse impulso. No caso de Amado, ele é marcado pela ausência de qualquer traço polêmico. Ao contrário dos primeiros modernistas, portanto, a coloquialidade não aparece como uma conquista com traços de *épater le bourgeois*, mas adquire certa neutralidade e transparência. A naturalização do cotidiano na escrita corresponde estilisticamente àquela recusa já mencionada por parte de sua ficção em considerar os pobres como outros, como formas de alteridade. Características significativas dessa naturalização incluem o uso oral de pronomes (em português a posição deles é um claro marcador de formalidade), o vocabulário regionalizado, o ritmo regular de frases e o senso de extensão. Essas marcas explicam a ideia de que

a opinião sobre a habilidade de Amado como romancista muda de forma bastante dramática se considerarmos obras como *Tenda dos Milagres*, *Os Velhos Marinheiros* ou *A Morte e A Morte de Quincas Berro D’Água* não como exemplos do tradicional romance realista, mas sim como exemplos do que podemos chamar de um novo gênero, o romance oral, ou a tradição oral reconstituída na forma de romance. (Brower et al. 2)

As obras mencionadas aqui são posteriores, no entanto, esse impulso fica perceptível desde muito cedo.

Ao nos voltarmos para o segundo grupo de aspectos narrativos do realismo socialista brasileiro de Amado, passamos de uma esfera de denúncia para uma de afirmação. A afirmação se deve ao fato de que, em sua ficção, o reconhecimento do mal social é reforçado pela crença na possibilidade inexorável, até mesmo intrínseca, do advento do comunismo. Em sua visão de mundo, o Brasil não era apenas receptivo, mas criava por si mesmo o germe de sua própria sociedade comunista. É interessante destacar aqui um nó lógico tipicamente presente na literatura engajada, pois Amado postulou a existência de uma realidade cuja criação ele se esforçou para conceber com a sua escrita. Ou seja, representação e ação se interpenetravam, pois, ao assumir e ao descrever uma compatibilidade inerente entre o comunismo e a realidade brasileira, Amado já fomentava a criação do mundo comunista que sua visão pressupunha.

A primeira característica que vale a pena investigar sob essa perspectiva é a natureza inequívoca da estruturação moral da ficção inicial de Amado. A diferença entre o bem e o mal é sempre visível: eles nunca se misturam, vacilam ou mudam de um para outro. O reconhecimento do mal se torna, assim, transparente e desaparece como tal. O mundo, afinal, parece em “ordem”. Se mencionamos antes como traços narrativos centrais para a denúncia a expansão do âmbito da representação, a construção de uma escrita coloquial-neutra e a representação da opressão social, a estratégia decisiva agora reside no uso particular que Amado faz do discurso indireto livre. O procedimento composicional por meio do qual o narrador penetra na mente do personagem, revelando seus processos de pensamento, é a principal técnica utilizada em seus romances. Porém, uma vez que o mundo moral é definido a priori, aquilo que poderia nos dar acesso a um fluxo de consciência, apenas nos apresenta considerações bem organizadas. Com isso, os personagens parecem ser marionetes do narrador, totalmente submetidos a um sistema de valores pré-estabelecido. Nesse sistema, o Bem tem três portadores interligados, todos eles imbuídos de uma essência transcendente nunca reconhecida por Amado, que os vê como parte da realidade concreta. Eles são o Povo, o Herói e o Partido.

O primeiro é o terreno de onde emerge a força vital de resistência. A vida participa direta e imediatamente do Povo de tal forma que ele se torna indistinguível da própria natureza. Essa *metafísica do Povo* pode ser encontrada em todas as obras socialistas realistas de Amado, mas é mais claramente evidenciada em *Mar Morto*, seu romance mais simbólico e lírico dessa fase. Um dos muitos exemplos pode ser encontrado a seguir. Um navio não consegue atracar devido a uma forte tempestade e Godofredo, ele próprio um comandante de navio que tem dois filhos a bordo, oferece dinheiro a quem resgatá-lo. Guma, o personagem principal, está disposto a arriscar sua vida:

Ele mesmo não sabe bem por que afronta assim a tempestade. Não é, com certeza, pelo dinheiro. [...] Não é tampouco porque Godofredo tem dois filhos no ‘Canavieiras’ e chora como uma criança abandonada. [...] É mesmo porque vem um apito triste do navio, um pedido de socorro e a lei do cais manda que se atenda. Assim Iemanjá ficará satisfeita com ele e, se voltar com vida, dará a mulher que lhe pediu. (Amado, *Mar Morto* 62)

O que motiva o conflito aqui é o mito, assim como é o senso de comunidade que o determina. Em *Mar Morto*, a predisposição para a ação heroica pressupõe também uma relação direta entre esforço e recompensa via religião e entre auto-sacrifício e reconhecimento público, via comunidade.

A força vital do Povo está, assim, concentrada no Heroi, um ser humano com qualidades morais intrínsecas e habilidades externas que o colocam como um exemplo a ser admirado e seguido. Todos os primeiros romances de Amado contêm personagens de integridade e de retidão individual imaculadas — o que não exclui nem mesmo a esfera do roubo, como em *Capitães da Areia* —, mas, acima de tudo, com um talento natural e irresistível para a liderança. Os casos mais extremos podem ser encontrados nas duas semi (ou pseudo) biografias escritas sobre o poeta do século XIX Castro Alves e sobre o líder comunista Luiz Carlos Prestes. Essas obras são chamadas de ABCs, uma versão da literatura de cordel, versos populares anônimos publicados em livros pequenos e baratos vendidos em feiras e adequados para serem cantados e recitados. Tanto em *ABC de Castro Alves* como em *O Cavaleiro da Esperança*, Amado se dirige repetidamente a uma ouvinte, uma negra, para marcar o caráter situado e oral da narrativa. É verdade que, escrito durante a ditadura do Estado Novo, *O Cavaleiro da Esperança* teve o objetivo declarado de popularizar a campanha de anistia aos presos políticos e ao próprio Prestes; ainda assim, o que acontece na obra é apenas um exagero, não uma mudança qualitativa em relação aos outros romances de Amado da mesma época. O livro é uma promessa:

Então eu te prometi contar a história do Heroi, aquele que nunca se vendeu, que nunca se dobrou, sobre quem a lama, a sujeira, a podridão, a baba nojenta da calúnia nunca deixaram rastro. E como ele é o próprio povo sintetizado em um homem, é certo que o povo nem se vendeu nem se dobrou. (Amado, *O Cavaleiro da Esperança* 10-11)

Segundo Amado, o motivo mais importante que o levou a escrever este livro foi

o meu amor ao povo, ao seu heroísmo, à sua beleza. Como escritor tenho uma enorme dívida para com o povo. Tudo de belo e de forte que possam

ter meus livros eu o aprendi com o povo. E com ele aprendi a amar Luiz Carlos Prestes. (17)

Quanto ao carisma quase sobrenatural de Prestes, a seguinte citação, embora um pouco longa, é exemplar. Nela, Amado está descrevendo a campanha de guerrilha de Prestes no interior do Brasil:

Dizem que, quando um soldado era ferido de morte e compreendia que poucos minutos lhe restavam de vida, ao lhe perguntarem os companheiros e oficiais qual seu último desejo para satisfazê-lo, ele como todos os demais, repetia: — Quero morrer com o general a meu lado. [...]

Morrer fitando-o, assim não via mais as terras agrestes e abandonadas, não via mais as populações famintas de onde o soldado saíra. Não via mais a miséria do presente. Nos olhos ardentes de Prestes via o futuro livre, aquelas terras ricas e fecundas abertas na fartura de todos. [...] Morrer fitando Luiz Carlos Prestes, a mão moribunda entre as suas mãos amigas. Esse aperto de mão que afasta todo o medo. Alegria infinita de morrer ao lado do Herói, conversando com ele, imaginando com ele o futuro melhor de todos os humanos (Amado, *O Cavaleiro da Esperança* 200-201)

O terceiro elemento da positividade é o Partido, o foco da trilogia *Subterrâneos da Liberdade* que, como dissemos, é a produção de Amado. O romance alterna em seus capítulos o mundo dos ricos, marcado pelo desprezo pelas coisas brasileiras e pela rendição a potências estrangeiras, e o dos militantes, seres morais perfeitos que não cedem à tortura e cujas vidas são completamente dedicadas ao Partido. A cena a seguir narra o momento em que João, que organiza a greve dos carregadores de navios no cais de Santos, recebe a mensagem de sua esposa dizendo ter perdido o bebê:

”Menina boa e valente”, pensava João enquanto entregava ao chofer o bilhete para Zé Pedro. Ela sabia colocar o trabalho do Partido sobre seus interesses pessoais. João podia imaginar o quanto Mariana necessitava dele nesse momento pela medida da necessidade que ele mesmo sentia de estar junto dela, de buscar no seu amor o conforto para suportar a dolorosa notícia. Se estivessem juntos, seria sem dúvida bem mais fácil e, no primeiro momento ele só pensava em voltar, em ir acarinar a cabeça bem-amada da esposa,

a lhe confortar e a se confortar no seu afeto. Foram as linhas escritas por Mariana que o fizeram compreender que o trabalho a fazer em Santos não estava terminado, não era chegado ainda o momento de partir. Por mais que lhe fosse doloroso ficar ali sozinho com aquela notícia, com a perda daquela criança tão ansiosamente esperada. (Amado, *Os ásperos tempos* 162)

E, a seguir, está Mariana, a esposa de João, falando com o médico sobre o Ruivo, que está gravemente doente dos pulmões:

Quando o dr. Sabino chegou lhe perguntou:

— Então, o homem volta para o sanatório?

Ela balançou a cabeça negativamente:

— Não creio. E não creio tampouco que ninguém tenha o direto de obrigá-lo a voltar.

Estamos atravessando um momento difícil e não é hora de pensar em saúde, em lar, em si próprio. É a hora dos comunistas mostrarem que são comunistas.

O médico alçou as mãos, impotente:

— Ele vai morrer...

— O importante é que o Partido viva. (Amado, *A luz no túnel* 86)

Três observações valem a pena registrar neste ponto. A primeira diz respeito ao apagamento do indivíduo em todas as primeiras ficções de Amado e, consequentemente, da tensão com as versões do todo, seja do ponto de vista do conteúdo, do mundo representado nas histórias, seja do ponto de vista da forma, da constituição verbal dos artefatos. O Povo e o Partido são obviamente entidades coletivas, mas mesmo o Herói não pode ser considerado uma pessoa no seu senso comum, pois, como já observamos, ele foi tão favorecido pela natureza que o sentido de finitude que define o sujeito parece ser anulado. Em segundo lugar, a ausência de subjetividade e o exagero da transcendência afetam também a natureza do mal que, apesar de todos os danos e dores infligidos, é de fato fraco, nunca realmente ameaçador. A maldade nunca flerta com a falta de propósito, também nunca contém um componente idiossincrático, mas apenas cumpre uma posição narrativa necessária.

O último comentário é mais longo e se refere à relação que esses primeiros romances estabelecem entre a opressão de classe e a totalidade social. É

possível dizer, de modo sucinto, que, neles, a resistência ao capitalismo não surge das próprias contradições deste, mas em um reino externo a ele, de pura vitalidade popular que permanece intocada pela lógica capitalista. Nesse sentido, é produtivo comparar o realismo socialista de Jorge Amado com os romances de Graciliano Ramos, também comunista. *Vidas Secas* (2019) [1938], por exemplo, ao mostrar sem piedade as condições de exploração no interior do Nordeste brasileiro enquanto uma família sem-terra tenta escapar de uma forte seca que ameaça sua vida, insere em si todos os componentes da denúncia social: propriedade privada de terras vazias e desocupadas que obrigam as pessoas à fome, privação extrema, violência policial, exploração do trabalho; em uma palavra, o interior árido do Brasil aparece como espaço desumanizador de uma sociedade bestial. Narrativamente, isso é estruturado por meio de um emprego magistral do discurso indireto livre à medida que acessamos a realidade apenas através dos olhos dos personagens, incluindo a cachorra da família, Baleia. Embora a técnica seja a mesma, o uso do indireto livre por Graciliano Ramos deixa ver que a dominação social penetra todos os poros da sociedade: o mundo bestializado animaliza os oprimidos, que passam a assumir um papel importante na máquina social que os domina. Em Amado, por sua vez, a cultura popular está apartada da economia e, nessa configuração específica, cumpre duas funções: 1) é fonte de prazer e exuberância, último reduto da felicidade e 2) é o veículo através do qual os personagens se percebem como expressões de coletividades e compartilham, apesar das diferenças e das dificuldades econômicas, um senso de comunidade. Esse universo narrativo existe, portanto, por meio da combinação paradoxal de riqueza cultural com miséria econômica. O realismo no nível descritivo não penetra a exuberância da cultura, nem atinge, como vimos, a retidão moral dos personagens e seus laços com sua comunidade. Um personagem de Brecht diz “Primeiro a fome, depois a moral”; na ficção amadiana, no entanto, o sentido moral dos personagens e a sua pertença ao coletivo (mesmo em uma comunidade de ladrões como em *Capitães da Areia*) são dados antecipadamente e persistem apesar de todas as dificuldades concretas e carências materiais tão fortemente representadas nos primeiros romances de Amado, nos quais a autopreservação está presente como tema, mas não como desencadeadora de conflitos.

Essa dinâmica é precisamente o que separa o marxismo ocidental, nas célebres palavras de Perry Anderson, do comunismo de estilo soviético. Para a

Escola de Frankfurt em particular, compreender como o proletariado poderia atuar como um agente tão forte de sua própria submissão era a tarefa mais importante, o que justificou a incorporação intensa da psicanálise em uma estrutura marxista renovada. Os efeitos da universalização capitalista da forma mercadaria — os quais, no Brasil, ocorreram por meio da modernização desenfreada registrada por Jorge Amado — permeiam toda a sociedade, incluindo o psiquismo do indivíduo. O caráter não problemático do prazer popular, que como forma de conteúdo era libertador, acabou por produzir, como elemento formal, efeitos paralisantes. O resultado dessa combinação de conteúdo progressivo com forma regressiva é a constituição de um motor narrativo que falsifica o realismo, pois, ao mesmo tempo em que aparenta representar o mundo concreto, o submete a um princípio organizador irreal. Não importa quão verdadeira seja a descrição dos costumes do povo, quão clara seja a representação da violência, a máquina narrativa amadiana é aquela que põe em movimento uma mitologia diversificada e expandida. Por isso, embora seja comum na crítica a distinção entre os romances de Amado a partir do espaço nos quais se passam (romance rural e romance urbano), nosso argumento é que tal diferenciação não importa, pois o característico de uma mitologia é a sua capacidade de produzir discurso, submetendo todos os conteúdos disponíveis a princípios geradores comuns.

O motor dessa mitologia é o Sonho do socialismo. A narrativa sobre Prestes em *O Cavaleiro da Esperança* pode soar risível e ingênua hoje, como pode parecer absurda e opressiva a maneira como o Partido paira supremamente acima da vida privada dos militantes em *Os Subterrâneos da Liberdade*. Mas essas impressões, por mais verdadeiras que sejam, não podem ser dissociadas de nossa situação, marcada pela ausência absoluta de qualquer coisa comparável a um horizonte utópico como ese.²¹ Em *Gabriela, Cravo e Canela* é justamente este horizonte que não pode mais ser sustentado. A ausência do Sonho como instância narrativa reguladora permite o surgimento de um novo narrador amadiano, que lida com o discurso indireto livre de uma forma mais rica e matizada. Como os personagens não precisam ocupar posições pré-estabelecidas ditadas pelo horizonte

²¹ No prefácio à vigésima edição de *O Cavaleiro da Esperança*, Amado responde à classificação de ingenuidade que um amigo atribuiu ao livro nos seguintes termos: “A ingênua condição destas páginas, escritas quando Hitler ameaçava dominar o mundo e a ditadura do Estado Novo parecia inabalável, nasce da minha crença obstinada no futuro” (Amado 4)

utópico, eles agora podem se manter por conta própria, dotando a história de um novo sentido de pluralidade. O proprietário Manuel das Onças, o padre Basílio, a rica Malvina, o dono do bar Nacib, a cozinheira Gabriela, o professor Josué, o político Ramiro Bastos, o empresário Mundinho Falcão; estes são apenas alguns exemplos de personagens que se colocam como pólos autônomos de reflexão e de argumentação, delineando pontos de conflitos individuais, mas também múltiplos. À medida que se alternam, os pontos de vista são relativizados e, à medida que o narrador transita de um para o outro, ele organiza as ações dos personagens, mas não mais as comenta ou toma partido. Se, nos romances anteriores, uma preocupação política regulava todo o aparato narrativo, agora a crítica social fica subordinada a um princípio de ironia. A ambiguidade constitutiva reside na posição do narrador vis-à-vis com o mundo descrito. Por um lado, ao penetrar na mente dos personagens, o narrador fixa posições sociais específicas, permitindo a crítica social: Nacib é o típico pequeno burguês, dono de um bar que se torna um restaurante conhecido, Mundinho é o arquetípico membro da alta de classe, Gabriela é uma emanção do povo, etc. Por outro lado, porém, a pluralidade de pontos de vista impede uma convulsão social, restringindo o alcance de uma possível revolução a uma lógica de modernização tanto da economia quanto dos costumes. Essa tensão se transforma gradativamente em um elogio crescente à tipicidade brasileira. Assim, o caminho se abre para o desenvolvimento posterior de Amado: uma exploração da cultura brasileira de uma forma que certamente reconhece a desigualdade social, mas ao mesmo tempo valida o mundo como algo que não pode ser totalmente mudado; a sensualidade transbordante compensa a falta de dinheiro. Com isso, Jorge Amado acaba inserindo-se em uma longa tradição nacional que confere à natureza um valor transcendente, metafísico. A novidade é que a noção de natureza se expande para o âmbito do povo e da cultura popular. Daí a conclusão de que a transição do realismo socialista para a mística da brasiliidade é apenas um rearranjo da mitologia amadiana.

Obras citadas

- Aguiar, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo, Todavia, 2018.
Amado, Jorge. *O país do Carnaval*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
———. *Cacau*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

- . *Suor*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.
- . *Jubiabá*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- . *Mar Morto*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- . *Capitães da Areia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- . *ABC de Castro Alves*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- . *O Cavaleiro da Esperança: a vida de Luiz Carlos Prestes*. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- . *Bahia de Todos-os-Santos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- . *Os subterrâneos da liberdade. Vol. 1. Os ásperos tempos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- . *Os subterrâneos da liberdade. Vol. 2. Agonia da noite*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- . *Os subterrâneos da liberdade. Vol. 3. A luz no túnel*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- . *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Azevedo, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 1ª Ed. São Paulo, Cultrix, 1970.
- Brower, Keith H e Enrique Martinez-Vidal. *Jorge Amado: New Critical Essays*. New York, Routledge, 2001.
- Brown, Nicholas. *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*. Durham Duke, University Press, 2019.
- Clark, Katerina. *The soviet novel, Third Edition: History as Ritual*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard, 1992.
- Durão, Fabio Akcelrud. *Modernism and Coherence. Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Alresford, Zero Books, 2009.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Lowe, Elizabeth. “Jorge Amado and the internationalization of Brazilian Literature”. *Cadernos de Tradução*, n. 31, 2013, pp.119-140.

- Majumder, Auritro. *Insurgent Imaginations: World Literature and the Periphery*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Palamartchuk, Ana Paula. *Novos Bárbaros: Escritores e Comunismo no Brasil 1928-1948*. Alagôs, Edufal, 2014.
- Raillard, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1990.
- Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo, Editora Record, 2019.
- Schwarz, Roberto. *A importação do romance e suas contradições em Alencar*. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 2000.
- Vieira, Denise Adélia. *A literatura, a foice e o martelo*. Master's Thesis, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2004.

Sobre o autores

Fabio Akcelrud Durão é professor Livre-Docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Formou-se e em Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e obteve o mestrado em Teoria Literária pela Unicamp. Seu doutorado foi feito na Duke University. É autor de *Metodologia de pesquisa em literatura* (Parábola, 2020), *O que é crítica literária?* (Parábola, Nankin, 2016), *Fragmentos Reunidos* (Nankin, 2015), *Modernism and Coherence* (Peter Lang, 2008) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011). Publicou diversos artigos em periódicos como *Critique, Cultural Critique, Luso-Brazilian Review, Parallax, The Brooklyn Rail* e *Wasafiri*.

Camila Hespanhol Peruchi é doutoranda do Programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá e graduada em Letras - Língua Inglesa e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Maringá. É bolsista da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (Irish Government Emigrant Support Programm), membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses e do grupo de pesquisa Joyce Studies in Brazil. Dentre suas publicações estão os artigos “O teatro atualiza a história: mediações entre o materialismo histórico de Benjamin e a peça Auto dos bons tratos, da Cia do Latão” (Acta Scientiarum, 2015), “Apropriação e transgressão nos modos de representação da consciência em Ulysses” (Qorpus/Dossiê James Joyce, 2019) e “A periferia contra-ataca” (Remate de Males, 2020).

La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México

arosasm@uaemex.mx

El propósito de este artículo consiste en demostrar que en la novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, la ciudad de Santa María está creada y mitificada con base en un decorado mítico en relación con el símbolo, el mito y el arquetipo. Esta situación se inscribe en la tradición milenaria y arcaica relativa a la creación de una ciudad por medio de un rito, como si se tratara de la puesta en escena de un misterio en un espacio y un tiempo sagrados. En cuanto al espacio, el diseño se basa en la figura geométrica del cuadrado. Además, consta de la noción de centro como *axis mundi*. En relación con el tiempo, la fundación de la ciudad debe llevarse a cabo en una fecha especial. Por otro lado, en la novela de Onetti subyace el mito de la pasión de Cristo, en el que es esencial la presencia de la Virgen María. La ciudad creada por Onetti es una ciudad de pecadores. La Virgen es invocada como madre protectora. En este elemento del decorado mítico de la ciudad se funden las imágenes de la madre de Cristo y la de Santa Rosa María de Lima.

Palabras clave: ciudad; espacio; *La vida breve*; mitificación; novela; Onetti; Santa María.

Cómo citar este artículo (MLA): Rosas Martínez, Alfredo. “La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 209-235.

Artículo original. Recibido: 08/04/21; aceptado: 02/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



The Mythification of Santa María in *La Vida Breve*, by Juan Carlos Onetti

The purpose of this article is to demonstrate that in the novel *La vida breve*, by Juan Carlos Onetti, the city of Santa María is created and mythologized based on a mythical setting in relation to the symbol, the myth, and the archetype. This situation is part of the ancient and archaic tradition related to the creation and mythification of a city by means of a rite, as if it were the setting of a mystery in a sacred space and time in a scene. As for the space, the design is based on the geometric figure or the square; in addition, it consists of the notion of center as *axis mundi*. In relation to time, the founding of the city must take place on a special date. Furthermore, in the novel is the myth of the passion of Christ, where the presence of the Virgin Mary is essential. The city created by Onetti is a city of sinners. The Virgin is invoked as a protective mother. In this element of the mythical decoration of the city, the images of the mother of Christ and that of Santa Rosa María de Lima merge.

Keywords: city; space; *La vida breve*; mythification; novel; Onetti; Santa María.

A mitificação de Santa María em *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti

O objetivo deste artigo é mostrar que na novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, a cidade de Santa María é criada e mitificada a partir de um cenário mítico em relação ao símbolo, ao mito e ao arquétipo. Esta situação faz parte da tradição antiga e arcaica de se criar uma cidade por meio de um rito, como se fosse a encenação de um mistério em um espaço e um tempo sagrados. Quanto ao espaço, o desenho é baseado na figura geométrica do quadrado; ademais, consiste na noção de centro como *axis mundi*. Em relação ao tempo, a fundação da cidade deve ocorrer em data especial. Além disso, o mito da paixão de Cristo está na base do romance de Onetti. Neste mito, a presença da Virgem Maria é essencial. A cidade criada por Onetti é uma cidade de pecadores. A Virgem é invocada como mãe protetora. Neste elemento da decoração mítica da cidade, as imagens da mãe de Cristo e de Santa Rosa María de Lima se fundem.

Palavras-chave: cidade; espaço; *La vida breve*; mitificação; romance; Onetti; Santa María.

EN EL CAPÍTULO III DE la novela *Para una tumba sin nombre*, el narrador menciona “una Santa María definitivamente mítica” (Onetti 71), pero no explica en qué consiste esa miticidad. Hasta la fecha, un sector de la crítica ha destacado la presencia de “la ciudad mítica y necesaria” en *Juntacadáveres*, argumentando que esa ciudad es mítica solamente por el hecho de haber sido creada o inventada por Juan Carlos Onetti. Esta postura se basa en la ambigüedad que hay entre la historia más fidedigna y la más fidedigna de las ficciones, de acuerdo con lo que Onetti escribe en *La novia robada*: “las palabras son más poderosas que los hechos” (*Cuentos completos*, 313). Asimismo, es frecuente citar la escena de *Dejemos hablar al viento* en la que el comisario Medina no se resigna a ser un personaje soñado o inventado, y argumenta que realmente ha estado en Santa María. Ante esto, el personaje Brausen le contesta: “Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” (Onetti 138). Todas estas consideraciones tienen como base la definición de Paul Valéry acerca del mito: “Mito es el nombre de todo lo que no existe y sólo está presente gracias a la palabra” (citado en García 23).

Considero que estas posturas e intentos de definición son insuficientes, toda vez que, por ejemplo, un cuento de ciencia ficción puede tratar de lo que no existe, pero no necesariamente sería considerado como mítico. En la obra de Onetti también se inventan las ciudades de Nueva Santa María y Lavanda, pero no poseen el rango mítico de Santa María.

Con base en la mitocrítica o antropología simbólica, en este artículo argumentaré que la ciudad de Santa María, en la novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, está creada y mitificada desde la perspectiva que Gilbert Durand denomina “el decorado mítico de la novela” (*Le décor mythique* 14), el cual tiene que ver con los símbolos, los mitos, los ritos y los arquetipos. Según Durand, las propiedades profundas de un relato novelesco deben buscarse debajo del nivel habitual de la expresión lingüística. Una estética comprensiva de la literatura no opera sobre las formas del lenguaje, sino en el estrato profundo en el que se encuentran los símbolos, los mitos y los arquetipos, a los cuales es particularmente sensible el alma humana. El decorado mítico remite a una estética del espejo, pero del espejo del alma. El decorado mítico es subjetivo, “pero de una subjetividad universalizable, trascendente, es decir, apelando al fondo inmemorial de los grandes arquetipos

que subyacen a la imaginación de toda la especie”.¹ Además, dicho decorado mítico es “el medio por el cual toda la literatura toca y comunica en cada lector con lo que es al mismo tiempo lo más íntimo y lo más universal” (Durand, *Le décor mythique* 14).²

El aspecto mítico a propósito de la fundación de una ciudad constituye una tradición milenaria. En este tipo de acto, la noción de espacio es esencial. En el ámbito de lo simbólico y de lo mítico, el espacio no es homogéneo, sino que presenta roturas, escisiones. La ruptura operada permite la constitución de un mundo y el descubrimiento del punto fijo, el eje central de toda orientación futura. Nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Tomando en cuenta que el hombre arcaico se caracteriza, principalmente, por ser un *homo symbolicus* y religioso, los ritos de la fundación de las ciudades corresponden al comportamiento religioso de la llamada *orientatio*: la estructuración de una ciudad, una tienda, una cabaña o una casa tiene que ver con el espacio sagrado (Eliade, *Mefistófeles* 259).

La *orientatio* pertenece a una noble tradición milenaria y arcaica. En las antiguas civilizaciones, como en la India, la orientación desempeñaba un papel esencial. El diseño de una ciudad se trazaba con base en una superficie cuadrangular en relación con los cuatro puntos cardinales, y en ocasiones también podía ser circular (Guénon 87). Roma ocupa un lugar fundamental en esta tradición. En *Vidas paralelas*, Plutarco cuenta que cuando Rómulo decidió fundar la ciudad de Roma, los etruscos le enseñaron que la fundación debería hacerse como si se tratara de la realización de un misterio (Chevalier y Gheerbrant 375). Para ello, hizo venir de Etruria o Tirrenia a ciertos varones que enseñaban a hacer cada cosa por medio de ritos y ceremonias, a manera de una iniciación. En un lugar llamado Comicio, se abrió un hoyo circular y en él se depositaron cosas que por ley eran provechosas. Asimismo, se colocó una mezcla hecha con el puñado de tierra que cada uno de dichos varones había traído de su lugar de origen:

1 La traducción es propia. En el original: “mais d’un subjectivité universalisable, trascendentale, c'est-à-dire faisant appel au fonds inmémorial des grands archétypes qui hantent l’imagination de l’espèce tout entière”.

2 Traducción propia. En el original: “le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel”.

Dan a este hoyo el mismo nombre que al cielo, llamándolo *mundo*. Después (que son los demás ritos) como un círculo describen desde su centro la ciudad; y el fundador, poniendo en el arado una reja de bronce, y unciendo dos reses vacunas, macho y hembra, por sí mismo los lleva, y abre por las líneas descritas un surco profundo. (Plutarco 55)

Es sabido, además, que cuando los romanos fundaban una ciudad la llamaban *urbs*. Este término proviene del verbo *urvo*, que significa “labrar”. A su vez, dicho verbo proviene del término *orbis*, cuyo significado es “círculo” (Corominas y Pascual 290). El relato de Plutarco sobre la fundación de Roma habla “de un surco trazado para delimitar el espacio en que se iba a vivir, el espacio de la *Roma sacra*. En ese espacio, las calles se cortaban en ángulo recto, y, así, daban la orientación de los cuatro puntos cardinales” (Ries 159). Mircea Eliade agrega que, en la Italia antigua, a partir de un centro se proyectaban los cuatro horizontes en relación con las cuatro direcciones cardinales:

El *mundus* romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez imagen del Cosmos y el modelo ejemplar del *hábitat* humano. Se ha sugerido con razón que la *urbs quadrata* [sic] debe ser entendida no en el sentido de que tuviera la forma de una cuadrado, sino en el de que estaba dividida en cuatro partes. El *mundus* se asimilaba evidentemente al *omphalos*, al ombligo de la tierra: la *Ciudad* (*urbs*) se situaba en medio del *orbis terrarum*. (Eliade, *Lo sagrado* 46)

En esta disposición geográfica o espacial destacan las figuras simbólicas del círculo y del cuadrado: “Plutarco mismo la llama *Roma quadrata*. Para él, Roma era a la vez un círculo y un cuadrado” (Chevalier y Gheerbrant 375). En efecto, “las ciudades eran planeadas en forma estricta de acuerdo con los principios de una doctrina particular; de aquí que la ciudad llegara a convertirse en un símbolo de esa doctrina y de la sociedad que la sustentaba” (Cirlot 49).³ En la práctica milenaria de la fundación mítica de las ciudades, las imágenes geométricas del círculo, el centro, la cruz y el cuadrado en relación con los cuatro puntos cardinales permiten una inserción cósmica,

³ Traducción propia. En el original: “cities were planned in strict accord with the dictates of a particular doctrine; hence the city became a symbol of that doctrine and of the society which upheld it”.

esto es, permiten inscribirse en el cosmos de un espacio hierofánico: “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente” (Eliade, *Lo sagrado* 29).

El tiempo también es importante en la fundación de una ciudad a partir de un rito de iniciación. En la India, el plano tradicional de las ciudades estaba basado en una imagen del Zodíaco, y se establecía la correspondencia de los cuatro puntos cardinales con las estaciones del año. El solsticio de invierno se correspondía con el norte; el equinoccio de primavera, con el este; el solsticio de verano, con el sur; y el equinoccio de otoño, con el oeste (Guénon 88). La fundación de Roma no es ajena a esta situación. Cuenta Plutarco que esta ciudad fue fundada en una fecha especial: el día 11 antes de las calendas de mayo (21 de abril, año 753 a. C.), correspondiente al día 30 de abril del mes griego. En este día hubo un eclipse de la luna con el sol. La fundación de Roma tuvo lugar en esta fecha porque los hombres “se empeñan en que la suerte de las ciudades ha de tener, como la de los hombres, su tiempo dominante, el que se ha de deducir por las confirmaciones de los astros al punto de su nacimiento” (Plutarco 56).

En la obra novelística de Juan Carlos Onetti están presentes reminiscencias importantes a propósito de la creación y mitificación de una ciudad en la antigüedad. En *La vida breve*, el espacio y el tiempo juegan un papel fundamental en la mitificación de Santa María, a pesar de la confesión del autor, cuando en una entrevista le preguntaron: “¿Nunca se perdió en Santa María? ¿Nunca hizo planos ni genealogías?”. Onetti respondió:

Una vez hice un plano de Santa María con un amigo, pero era sólo para mover mejor a los personajes. Lo perdí cuando me vine de Buenos Aires. A mí se me ocurre escribir una novela, y ya tiene su lugar en Santa María. Pero nunca me propuse desarrollar un plano. O sea: nunca quise escribir una saga. Ese es ya un propósito, y yo no podría escribir con propósitos. (Citado en Alí 9)

Desde un punto de vista general, la aparición de Santa María en *La vida breve* está caracterizada por la ambigüedad. Por una parte, se trata de un lugar inventado por el personaje Juan María Brausen, a fin de que sirva como lugar donde vivirá un tal Dr. Díaz Grey, vendedor de morfina, junto con

otros personajes también inventados. Todo ello formará parte de un guion cinematográfico que le ha solicitado en su trabajo su amigo Stein. Por otra parte, en la novela se sugiere que no hay tal creación o invención, sino que más bien se trata de un lugar que ya existe y que Brausen visitó un día, en el cual fue completamente feliz:

El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los áboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza [...]. Estaba, un poco envilecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo. (Onetti, *La vida* 22-23)

Cuando Brausen, ya con el nombre de Arce, llega a Santa María, dice: “El hotel estaba en la esquina de la plaza y la edificación de la manzana coincidía con mis recuerdos y con los cambios que yo había impuesto al imaginar la historia del médico” (358). Esta ambigüedad (entre un lugar creado y un lugar ya existente) es solo un principio de mitificación. En la novela de Onetti, Brausen recuerda un lugar ya conocido, pero al hacerlo, lo reinventa o lo recrea por medio de la memoria y de la imaginación. En esta recreación, el tiempo en que Santa María es creada es fundamental.

Hay dos tipos de tiempo, el profano y el sagrado. El primero es anónimo, lineal, medible por el reloj, histórico e irreversible. Por el contrario, el tiempo sagrado es reversible, circular y ahistórico; es un tiempo mítico primordial hecho presente. La repetición constante hace que sea un equivalente de la eternidad. En algunas culturas, la noción de mundo o cosmos equivale a un año. La expresión “un mundo ha pasado” equivale a “que ha transcurrido un año”. El año es un recorrido a lo largo de las cuatro direcciones cardinales (y de las cuatro estaciones del año) (Eliade, *Mefistófeles* 66-67). El mundo se renueva anualmente. A su vez, el año posee un principio y un final, y se renueva cada Año Nuevo. Algunas situaciones son acciones míticas que se renuevan a partir de su tiempo original, como si fueran un acto hecho al principio del tiempo. En este contexto, la celebración de la fiesta

es importante. En este tipo de tiempo, son de gran importancia las fechas y las celebraciones.

En relación con el tiempo, en *La vida breve* hay dos niveles. En primer lugar, en Buenos Aires transcurre la vida de Brausen. La novela comienza alrededor del 30 de agosto, día de la celebración de Santa Rosa de Lima. En América del Sur, este día se caracteriza por la llegada de una fuerte tormenta (huracán). No obstante, dicha tormenta puede caer cinco días antes o cinco días después del 30 de agosto, pero siempre sucede al final del invierno y cerca del principio de la primavera. La primera parte de la novela transcurre durante los cinco días anteriores a la llegada de la tormenta. El primer capítulo de la novela se llama, en efecto, “Santa Rosa”. Esta situación se relaciona directamente con la creación de Santa María. Dice Stein: “Hay noches de revelación”. Por medio de una intuición o epifanía, Brausen vislumbra la creación de Santa María justo al inicio de la primavera en relación con la tormenta de Santa Rosa:

Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar, conmigo, sabiéndolo o no, boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir repentina y completa, como un acto de la memoria. (16)

En un segundo nivel, el tiempo de Buenos Aires se corresponde con el de Santa María a propósito de la celebración del día de Santa Rosa. En este sentido, es importante destacar lo que dice Arce cuando llega, junto con Ernesto, a Santa María: “Ahora el silencio se extiende en el cielo oscuro, como el preludio de la tormenta”, y agrega:

No miré hacia la esquina donde estaba el surtidor de nafta; frente a mí se extendía un sector de la plaza que había contemplado Díaz Grey desde alguna de las ventanas que nos rodeaban; recordé que la primera tormenta de primavera había sacudido los árboles y que bajo sus hojas húmedas pasaron los perfiles de las flores recién abiertas, los calores del verano; hombres con

over alls con sus muestras de trigo envasadas, mujeres con el deseo y el miedo de enfrentar lo que habían imaginado en el aterimiento del invierno. (357)

En relación con el tiempo, la fecha es esencial: la novela inicia con la llegada de la tormenta, el día de Santa Rosa de Lima, y termina cerca de la misma fecha, un año después. La situación mítica y ritual es todavía más intensa y clara si se toma en cuenta que, 29 años después de haber escrito esta novela, Onetti publica otra llamada *Dejemos hablar al viento* (1979). En ella se lleva a cabo la destrucción, no accidentada, sino premeditada, de la ciudad de Santa María por medio de un incendio. Y dicha destrucción se realiza, como no podía ser de otra manera, en una noche de tormenta, el día de Santa Rosa de Lima:

Durante tres noches, como una pastora doncella en espera de la Divina Aparición o del nunca escuchado sonido de Voces, Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa. La esperaba en las sombras porque por la tarde sólo había visto relámpagos disueltos en la luz del día, oído lejanísimos truenos, y porque es de noche que se realizan los grandes sueños. (245)

En efecto, Santa María fue creada en una noche de revelación, y fue destruida en una noche de grandes sueños. Esta fecha, junto con todos los demás elementos mencionados hasta aquí y en lo que resta de este artículo, forma parte del “decorado mítico”.

La mención de Santa Rosa y la tormenta en *La vida breve* no es una casualidad. La presencia de Santa Rosa de Lima en el imaginario cultural de América Latina es ineluctable. Asimismo, el simbolismo que gira alrededor de ella es fundamental. El día de su celebración, 30 de agosto, está cerca del inicio de la primavera en el cono sur: el 24 de septiembre. El simbolismo de dicha santa posee, en principio, un carácter cíclico: la caracteriza el espíritu de la renovación vegetal, sus símbolos fundamentales son la rosa y el huracán o tormenta (Ross 95). En el ámbito de la naturaleza, su simbolismo remite a la fertilidad y la renovación. En el ámbito intelectual, la tormenta y la primavera son propicias para la recuperación de la inspiración, la cual incide directamente en la creación artística. Cuando la Queca pregunta por la llegada de la tormenta, Brausen dice: “Entonces descubrí que yo había

estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera" (16). El milagro sucede cuando siente, enloquecido, su "necesidad creciente de imaginar" a un médico de cuarenta años habitante de Santa María (22-23). Como afirman Chevalier y Gheerbrant en relación con el sentido simbólico del huracán y de la tempestad, "en la tormenta se despliega la acción creadora" (1001). Asimismo, la tormenta, en contraposición al soplar de los vientos, es la manifestación violenta de la esfera divina y de la divina voluntad (Biedermann 450). En el caso de Onetti, Santa Rosa equivale a la musa inspiradora. Sin embargo, después de la inspiración viene el trabajo del diseño: "Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina" (*Juntacadáveres* 126).

En relación con el espacio, el diseño característico tiene que ver con la figura geométrica del cuadrado. En *La vida breve*, desde antes de trazar el plano de Santa María, Brausen ya la imaginaba hecha con base en dicha figura geométrica: "la plaza cuadrada con senderos de arena y pedregullo rojizo, donde comenzaba a trazar los canteros" (51). El caos deviene cosmos al diseñar el espacio que, de ser informe y profano, empezará a cobrar una forma simbólica y a ser sagrado. Asimismo, al final de la novela, mientras Ernesto explora la ciudad de Santa María, dice Brausen: "Arranqué la mitad del diario pegada a la ventana y contemplé la tierra reseca y ocre, las casas de Santa María, el campanario de la iglesia que debía resonar sobre la plaza cuadrada" (353). A lo largo de la novela, Onetti, por medio del personaje narrador, insistirá en la cuadratura de la plaza central.

En el diseño del espacio con base en la figura del cuadrado, la noción de centro es relevante. Dice Brausen: "Desde las ventanas del consultorio era posible ver la plaza con su pedestal blancuzco y vacío, rodeado por la ingenua geometría de los árboles, en el centro del paisaje desierto, próximo e irreal como el tema de un sueño" (110). Asimismo, cuando Santa María, al final de la novela, "ya existe", se menciona el diseño cuadrado de la plaza principal con su centro (*axis mundi*), representado por una estatua. Dice Brausen:

Levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del

consultorio [...]. Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alzaba en el centro de la plaza principal. (324-325)

En lo que respecta al tiempo, la figura geométrica del círculo es determinante. En *La vida breve*, Brausen crea a Santa María, o la empieza a crear, ante la inminencia de la tormenta de Santa Rosa de Lima. Ya mencioné que en *Dejemos hablar al viento* (1979), veintinueve años después, dicha ciudad es destruida en la misma fecha. Creación y destrucción: un año, veintinueve o cien implican un principio y un final que se corresponden. En esta acción ritual, el principio de la creación se corresponde con el final de la destrucción. En *La vida breve* el tiempo está caracterizado por la circularidad, pues los sucesos en Santa María se desarrollan en contra de la cronología: “Santa María parece una ciudad donde el tiempo que nosotros conocemos por la experiencia ha sido reemplazado por un tiempo que, en lugar de avanzar, da vueltas sobre sí mismo y se muerde la cola. Un tiempo mágico, no realista” (Vargas 111-112).

La relación del círculo con el cuadrado y la noción de centro remiten a la figura arquetípica del *mandala*, palabra sánscrita que significa “círculo”: “Muy a menudo contiene una cuaternidad o un múltiplo de cuatro en forma de cruz o de estrella o de cuadrado, octógono, etc. En la alquimia hallamos este motivo en forma de la *quadratura circuli*” (Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* 371). En el diseño de las ciudades tradicionales, esta imagen arquetípica juega un papel ineluctable: “En Roma, como en Angkor, en Pekín, [...] dos vías perpendiculares unen las cuatro puertas cardinales y hacen que el plano de la ciudad se asemeje al *mandala* cuaternario simple de Shiva” (Chevalier y Gheerbrant 309). En relación con Roma:

Con su plano de *mandala*, la ciudad, y sus habitantes, se exalta sobre el mero reino secular. Esto se subraya aún más por el hecho de que la ciudad tiene un centro, el *mundus*, que establece la relación de la ciudad con el “otro” reino, la mansión de los espíritus ancestrales. (Jaffé 242)

En *La vida breve*, la circularidad y la cuadratura están en íntima relación con la noción de centro y con los cuatro puntos cardinales. Arturo y Arce huyen hacia Santa María; primero, este último imagina a Santa María y a sus habitantes, y dibuja el plano de la ciudad para, inmediatamente después,

romperlo en pedacitos; después, Arce compra el Mapa del Automóvil Club y traza “una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa” (351). Esta expresión es ambigua. Por una parte, podría entenderse que se trata de una simple tachadura; por otra, podría tratarse de una situación simbólica. La cruz es una forma de la cuadratura, además de que sus líneas apuntan a los cuatro puntos cardinales. Círculo y cuadrado devienen la imagen del *mandala*. En uno de los mecanoscritos, pertenecientes a una etapa avanzada de la novela *Juntacadáveres*, la ciudad creada y mitificada que sería Santa María se llamaba Cruz Alta (Alí 5).

Lo anterior no es casual. El diseño geométrico del *mandala* rige la creación de Santa María. En el capítulo xx de *Juntacadáveres* hay dos voces narrativas. Una de ellas corresponde a un narrador anónimo; la otra, al parecer, se trata de la “voz” de Brausen-Arce, ya que se asume como el creador de Santa María: “Veo entonces la diminuta población y entiendo su forma geométrica” (Onetti, *Juntacadáveres* 126). En efecto, en el croquis encontrado en los papeles de Onetti (incluido en la edición de las *Novelas cortas* de Onetti de la Colección Archivos) se ve claramente el diseño geométrico de Santa María. También se nota que en el Centro está la plaza central, valga la redundancia, hacia la cual da la ventana del consultorio del Dr. Díaz Grey:

El boceto de Santa María [en el mecanoscrito de *Juntacadáveres*] resalta por su peculiaridad entre los borradores del autor en los que no abundan los diagramas, ilustraciones ni esquemas, lo que estaría señalando la unicidad y la relevancia de ese elemento en su universo creativo. (Alí 5)

En dicho universo creativo, las imágenes del círculo y del cuadrado son recurrentes. En *La vida breve*, cuando Brausen está en espera de la inspiración (salvarse por medio de la escritura) para escribir la historia que le ha solicitado Stein, tiene un primer atisbo del *mandala* en relación con la cuadratura y el círculo. Dice Brausen evocando aquella noche:

Mantenía la cabeza inclinada sobre la luz de la mesa; a veces la echaba hacia atrás y miraba en el techo el reflejo de la pantalla de la lámpara, un dibujo incomprensible que prometía una rosa cuadrada. Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, uno secante y una pluma fuente. (41)

Por una parte, no hay que olvidar que esta flor es un símbolo de Santa Rosa de Lima. Por otra, la rosa cuadrada es una de las imágenes más representativas del arquetipo del *mandala*. En cuanto al círculo, la rosa, como la flor de loto, está muy próxima al símbolo de la rueda. Asimismo, “se la puede contemplar como un *mandala* y considerarla como un centro místico” y simboliza renovación, fertilidad, regeneración, resurrección en íntima relación con Cristo (Chevalier y Gheerbrant 891-892). *Rosa quadrata* en la que, como una *Roma quadrata* (circular y cuadrada), ha de devenir la ciudad de Santa María. En *Juntacadáveres*, el personaje narrador destaca la forma semicircular:

El terreno de Santa María no tiene ninguna elevación de importancia; la ciudad, la Colonia, el paisaje total que puede descubrirse desde un avión, baja sin violencia, llenando un semicírculo hasta tocar el río; hacia el interior, la tierra es llana y pareja, sin otra altura que la de los montes. (Onetti 125)

Juan Carlos Onetti revela un interés especial por el diseño de Santa María. Los detalles son importantes, incluso la forma de las nubes:

Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las Azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, commuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles. (*Juntacadáveres* 126)

Es interesante observar cómo hasta la forma de las nubes bajas es importante. En efecto, en *La vida breve*, una nube, así sea de polvo, tiene forma geométrica: “veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María, trasladar suavemente en el principio inmovilizado de la noche una redonda nube de polvo por la carretera Diaz Grey” (Onetti 325-326). Hasta un elemento abstracto como el recuerdo adquiere forma geométrica circular. Dice Brausen: “Y el sentido de los quince días permanece y se revela en la confusión, en la forma circular del recuerdo, en la posibilidad de que el recuerdo tenga

principio o fin en cualquiera de los elementos que lo construyen" (94). En forma irónica y aparentemente insignificante, el círculo y el cuadrado simbolizan el sentido de realización plena del *mandala*. Cuando Ernesto asesina a la Queca, se insiste mucho en la imagen de la cama (rectángulo-cuadrado) y en la del "círculo perfecto" que Ernesto traza en su nerviosismo y que incluso Arce tiene que recorrerlo. El crimen como obra maestra, perfecta, y la idea de salvación se resumen en la imagen arquetípica del *mandala* (293). Aún más: cuando Arce y Ernesto huyen hacia Santa María, Arce, todavía como Brausen, escribe una carta a Stein en la que le cuenta parte de su vida pasada en Montevideo:

Hay un boliche en el puerto, junto al Dick's; la segunda sala tiene una enorme mesa redonda y un cuadro de colores oscuros [...]. El boliche está junto al Dick's; ningún otro tiene en la segunda sala una gran mesa redonda. Tal vez esto —y las mentiras que terminé por resolverme a no escribir— sea lo más importante de esta carta, venga lo que venga en las páginas siguientes. (333-334)

Hay otro aspecto esencial en el decorado mítico de *La vida breve*: la creación de un mundo como reactualización de la cosmogonía. En el pensamiento arcaico es necesario asumir la creación del mundo que se ha creado y escogido para habitar. El hombre reactualiza la cosmogonía, imita la obra de los dioses. La justificación de un acto divino primordial se realiza con base en cosmogonías trágicas y sangrientas: en *illo tempore* el dios ha matado al monstruo marino y despedazado su cuerpo, a fin de crear el cosmos. Se trata de un homicidio primordial: "El hombre repite ese sacrificio sangriento, a veces incluso humano, cuando ha de construir un pueblo, un templo o simplemente una casa" (Eliade, *Lo sagrado* 89). En casos extremos, se trata de un acto de purificación o de combustión de los pecados. La persona sacrificada asume el papel de chivo expiatorio (Eliade, *Lo sagrado* 71).

En *La vida breve*, al mismo tiempo que Brausen crea Santa María, siente la imperiosa necesidad de cometer un crimen. Por una parte, matar a su esposa, Gertrudis, como un efecto de la primavera: "Fue en este periodo y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla" (83) o, al

menos, divertirse con la idea de su muerte. Por otra parte, también desea matar a la prostituta, la Queca, que vive en el departamento de al lado. Brausen empieza por sentir un profundo desprecio y odio hacia su vecina: “Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta —pensé—, en la convalecencia, si todo va bien. Con esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel” (19); “súpe que mi odio estaba muerto, que sólo quedaba en el mundo el desprecio que Arce o yo podíamos matarla” (211); “sofocando vigorosamente la tentación de la obra maestra, resistiéndome a la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la idea de matarla y verla muerta” (240). Finalmente, será Ernesto quien asesine a la Queca. El asesinato de la prostituta es como un sacrificio de expiación a propósito del acto cosmogónico de la creación de un cosmos (Santa María). Stein habla de “la verdadera salvación y el crimen perfecto” (235). Se trataría de la “salvación” en dos sentidos: por medio de la escritura y por medio de un crimen.

En *La vida breve* hay otros elementos que fundamentan el proceso de mitificación de Santa María. En principio, hay lo que podría denominarse, en términos de Jung, un mito personal: “Lo que sé es según la intuición interna y lo que el hombre parece *sub specie aeternitatis* se puede expresar sólo mediante un mito. El mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia” (Jung, *Recuerdos, sueños* 16). Desde la perspectiva de la mitocrítica o antropología simbólica, la identificación de un mito se basa en la noción de mitema, entendido como “la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso”. El mitema, de naturaleza estructural mítica y arquetípica, puede manifestarse de forma patente, esto es, “por la repetición explícita de su o sus contenidos (situaciones, personajes, emblemas, etc.) homólogos [...] [que] suscriben el programa ‘sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos’” (Durand, *De la mitocrítica* 344-345). Al mismo tiempo, la mitocrítica va más allá del mito personal. Los mitemas

deben anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico [...]. Al fin y al cabo, la mitocrítica va en pos del mito primordial, todo impregnado de herencias culturales, que viene a integrar las obsesiones y el mismísimo mito personal. Y aquel fondo primordial no es otra cosa que un mito, es decir, un relato que, de modo oximorónico, reconcilia, en un *tempo* original, las

antítesis y las contradicciones traumatizantes o simplemente molestas en el plano existencial. (Durand, *De la mitocrítica* 188-189)

En otras palabras, se trata de la transición de lo particular, histórico y biográfico, a lo universal mítico y arquetípico.

La crítica sobre la obra de Onetti ha señalado ya la presencia de motivos míticos y religiosos pertenecientes a diversas culturas. En cuanto a la clásica grecolatina, en *El astillero*, a propósito del último descenso de Larsen a la ciudad maldita, se ha mencionado el viaje a las sombras del Ulises homérico, el Averno de Eneas o la Ciudad de Dite de Dante (Rodríguez citado en García 36). En cuanto a la cultura judeocristiana, Saúl Yurkiewich ha destacado la onomástica simbólica: “Larsen: el excomulgado; Jeremías Petrus: el profeta; Angélica Inés: la virgen adolescente; Gálvez: Judas; Larsen: el apóstol del viejo Petrus” (citado en García 45). Por su parte, García Ramos ha llamado la atención sobre la religiosidad contenida en *El astillero*, a propósito de Dionisos: nacimientos, muertes, tiempo circular, apariciones y desapariciones, embriaguez, máscaras, pérdida de la identidad y de la memoria. En relación con Faulkner, señala como características míticas la invención de una ciudad y el tono de leyenda al relatar hechos que bien pudieron no haber sucedido o lo que cuenta alguien que vio o se supone que sucedió (García 45).

En *La vida breve* también son esenciales algunos mitemas judeocristianos. Varias referencias intertextuales en relación con la religión cristiana subyacen a lo largo de toda la novela. A nivel de ironía o parodia, el discurso de Stein está lleno de este tipo de alusiones: “Esta es la hora del miedo y del pequeño ‘Señor, ¿por qué me has abandonado? Mis designios son insondables, hijo mío’” (234). Brausen aparece como Dios omnípotente, creador del mundo de Santa María: “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad [...]” (324).

El mito que subyace a toda la novela *La vida breve* remite a la pasión de Jesucristo, hijo de Dios. Brausen experimenta la muerte y la resurrección propias de la pasión de Cristo: “Recomencé a morir en el silencio [...] yo aquí muerto [...] ensayar mi muerte y observarle” (133). Brausen habla de “pequeña muerte y resurrección” (xv, 1). La llegada de la tormenta de Santa Rosa de Lima es “el nuevo principio”, en el sentido de la resurrección: los “tres días de mal tiempo” equivalen a los tres días de la muerte y resurrección

de Cristo (viii, 11). En otra parte dice: “entonces sacudí la cabeza para despedirme de las innumerables llagas sacras” (xvi 135). Muere como Brausen y renace como Arce: “Fui sabiendo que estaba resuelto a sostener a Arce, como si, muerto, mi descomposición alimentara una planta” (236). En términos generales, podría decirse que muere en Buenos Aires como Brausen y resucita como otros (Arce, Díaz Grey, Juntacadáveres), y lo hace en otro lugar: Santa María.

En este contexto, Gertrudis, su esposa, que está a su lado, equivale a la Virgen María:

[...] cuando me ayuda el silencio que se extiende sobre mi precaria beatitud esta mujer que miró con anhelante y convencional nostalgia la última luz rojiza de mi falso último día y que ahora erguida y desbordante de cosas que me son ajena, stábat mater, stábat mater, como ha estado siempre el vivo junto al que acaba de morir; un poco agobiado por el misterio, el miedo, por los restos de una vieja curiosidad que agotó las preguntas. (133-134)

En el fondo antropológico de la novela de Onetti, la situación mítica más importante tiene que ver con la muerte y la resurrección: “‘Renacer’ es una aseveración que cuenta entre las aseveraciones primigenias de la humanidad, basadas en lo que yo llamo ‘arquetipos’” (Jung, *Los arquetipos* 108). Una de las formas del renacer es la resurrección que implica el restablecimiento de la vida humana después de la muerte:

La resurrección contiene otro matiz, el de cambio, transmutación o cambio de esencia. Ese cambio puede ser propio, es decir, el ser resucitado es otro, o impropio, las condiciones generales de la existencia son distintas de las de antes; se está en un lugar diferente, o en un cuerpo que tiene otra constitución. Puede ser un cuerpo carnal como lo postula el cristianismo con su idea de que ese cuerpo vuelve a resurgir. (Jung, *Los arquetipos* 106-107)

La autorrenovación es una idea religiosa universal:

Todas las ceremonias de renacimiento en todas las religiones expresan esa autorrenovación, que siempre está unida a la idea de que el hombre en su autorrenovación hace lo mismo que Dios [...]. Todas esas formas de ritos

del renacimiento muestran que se trata de una *représentation collective*, una idea arquetípica, lo que significa que el proceso en cuestión es una cualidad regular de lo inconsciente colectivo, la disposición original del hombre. (Jung, *El “Zaratustra”* 80, 81)

En *La vida breve* la resurrección como renovación se da en dos niveles: por un lado, en el ámbito de la realidad de Buenos Aires, Brausen confiesa su mediocre existencia y personalidad. Hasta los cuarenta años, toda su vida ha sido un completo fracaso, tanto en el ámbito laboral como en el personal amoroso con su esposa: “todo habría de simplificarse; me bastaría con aportar minuciosamente pequeñas justificaciones cínicas para poder aceptar mi fracaso [...], aceptarlo con la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años” (90). Todavía peor, está consciente de que, aunque necesite transformarse en otro ser diferente, ni siquiera tiene la voluntad de ser otro. Toda su vida ha estado llena de malentendidos que son soportables, con excepción de uno: “el que llegamos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podemos rechazar, atribuir, derivar” (70). El pesimismo es casi total: “yo Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina”; “Pero para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe” (173, 232). Sin embargo, al final de la novela, después de haber experimentado una transformación, una resurrección o un proceso de maduración, dice: “Esto es lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser responsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad” (370).

Por otro lado, en el ámbito de la realidad de Santa María, al principio de *La vida breve*, Brausen empieza a crear y a imaginar al Dr. Díaz Grey desde una perspectiva completamente negativa y pesimista: “Hay un viejo, un médico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco” (21). Al final de la novela, Díaz Grey aparece rejuvenecido, optimista, acompañado por una mujer joven y hablando de felicidad:

Puedo alejarme tranquilo; cruzo la plazoleta y usted [se refiere a la violinista] camina a mi lado, alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando los pies, más por felicidad que por cansancio. (395)

La noción de realización personal está, desde el punto de vista del pensamiento de Jung, en relación con la imagen arquetípica del *mandala*. En la novela de Onetti aparece una imagen arquetípica que resume el proceso de realización personal en relación con la figura también arquetípica de Cristo: San Cristóbal cargando al Niño Dios. Al final de *La vida breve* se lee: “Usted comienza a pasearse, desde la ventana abierta hasta la hornacina con el San Cristóbal y el Niño al hombro” (379). Más adelante leemos: “Usted continúa paseando, más veloz y resuelta ahora; tal vez no haya habido nunca problemas y basta con elegir entre la imagen de San Cristóbal y la luz del día en la ventana o dudar entre ambas cosas” (381). En un nivel inmediato, San Cristóbal solo es el patrono de los viajeros. En un nivel profundo y sagrado, San Cristóbal cargando al niño Dios es la imagen arquetípica del *mandala* como realización personal. El proceso de evolución personal suele presentarse más como una carga que como una bendición inmediata. En una noche oscura y tormentosa, San Cristóbal intentó cruzar un río con el Niño Dios en su hombro, y consideró que sería cosa fácil. Sin embargo, cuando llegó a la mitad del río, sintió “como si transportara todo el universo”: “Este niño milagroso es un símbolo del ‘sí mismo’ [realización personal] que literalmente ‘deprime’ al ser humano corriente, aun cuando es la única cosa que puede redimirle. En muchas obras de arte, el Cristo niño es pintado como la esfera del mundo [un *mandala*] o con ella, un motivo que claramente denota el ‘sí mismo’, porque un niño y una esfera son símbolos universales de la totalidad” (Franz 218-219).

Los motivos religiosos de Cristo y la Virgen María determinan el nombre del pueblo o ciudad de Santa María y culminan el proceso de mitificación. Según Emir Rodríguez Monegal:

El mundo en el que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que opprime a Brausen, de la misma manera que Santa María es una ciudad imaginaria, construida sobre pedazos de Buenos Aires (el nombre completo de esta ciudad, al ser bautizada por Pedro de Mendoza, Santa

María del Buen Aire), de Montevideo, de Rosario, de Colonia de Sacramento: todas situadas sobre el Río de la Plata o su principal afluente, el Paraná. (24)

Considero que la situación es más compleja. Los epítetos son determinantes y constituyen la redundancia propia del proceso de simbolización y de mitificación. En “Jacob y el otro”, Jacob dice: “Aquí [en Santa María] en un pueblito de Sudamérica que sólo tiene nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas” (Onetti, *Cuentos* 266); en *Para una tumba sin nombre*, se habla de “una Santa María definitivamente mítica” (71); en *El astillero*, se habla de “la ciudad odiada” (64), y se lee: “Así se inició el último descenso de Larsen a la ciudad maldita” (207); en *Juntacadáveres*: “la tal Santa María deber ser un agujero” (10); en *Dejemos hablar al viento*: “la ciudad perdida” (54); en *Cuando ya no importe*: “Y aquí estaba en un lugar que sólo existe para geógrafos enviados, llamado Santamaría Este” (26).

La estructura profunda y significativa de *La vida breve* en relación con la mitificación de Santa María subyace como un acróstico. Un fragmento de este se menciona en el restaurante donde comen Arce y Ernesto (cuando ya están en Santa María). En un reservado de este restaurante hay un grupo de personas: se trata de María Bonita, Juntacadáveres, Lanza, Jorge Malabia, el Dr. Díaz Grey y Medina. Uno de los hombres dice:

El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos. Felices de ustedes que la dejan y distinguidos por la escolta de un amigo. No era enteramente un payaso cuando dio un paso atrás y comenzó a recitar con el vaso en alto: Ave María, Gratia Plena, Dóminos Tecum, Benedicta Tu... (366-367)

Esta escena se corresponde con el capítulo xxxii de *Juntacadáveres*: es el tiempo en que el milico Medina, por orden del gobernador, y gracias a los sermones del padre Bergner, logra clausurar el burdel de Junta y expulsarlo de la ciudad junto con sus tres prostitutas. Las palabras de Lanza, “esta ciudad. Ave María, Gracia Plena, Dominus tecum, Benedicta...” (183) son las mismas que aparecen en *La vida Breve* (367). Otro fragmento del acróstico se encuentra cuando Díaz Grey habla por primera vez con el esposo de Elena Sala, el doctor piensa ante la presentación del esposo: “Acabó de decirlo y

avanzó con su sonrisa, abierta ahora la boca, jubiloso, como si terminara de hacer una revelación sorprendente, como si los nombres pronunciados bastaran para crear una vieja intimidad *hasta la hora de nuestra muerte*” (112; el énfasis en cursivas es propio).

En efecto, si juntáramos las expresiones relativas a Cristo y a la Virgen María que aparecen a lo largo de la novela, se resolvería el acróstico: *Stabat mater*, nuestros pecados, *Benedicta Tu*, hasta la hora de nuestra muerte, *Ave María, Gratia Plena, Dominus Tecum, Benedicta Tu* (“Salve, llena de gracia, el Señor sea contigo, Bendita tú”). Todo esto nos remite a “Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, los pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén” y a “Santa María, Madre de Dios, el Señor esté contigo, bendita tú, entre todas las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre, Jesús”, palabras del ángel a María en la Anunciación y oración de Santa María.

La referencia no es casual ni forzada. En el genotexto de *Juntacadáveres*, en el llamado “cuaderno del Prostíbulo”, aparecen dos anotaciones del propio Onetti. En una ellas “se despliegan las primeras líneas de la plegaria a la virgen María reiteradas en diversas etapas de escritura bajo la forma de una larguísima sigla. La disposición de esa sigla que semeja un abecedario por su estructura y extensión se desplegará a lo largo del proceso genético de la novela (AMLEDGESESECBEETLMYBEFDTVJ)” (Alí 8). Además, en el borrador aparece en forma de verso:

Ave María
 llena eres de gracia
 El Señor es contigo
 Bendita tú entre todas las mujeres
 y bendito es el fruto de tu vientre
 Jesús. (Alí 8)

En los momentos culminantes, para Onetti era importante no solo la imagen de la Virgen, sino también las fechas de celebración sobre la misma. En *El astillero*, cuando Larsen habla con la mujer de Gálvez, en la Casilla, como un último intento de salvación amorosa en vista de su fracaso con Angélica Inés, la hija de Petrus, es una noche con una hermosa luna. Larsen ve el almanaque y “así, despreocupado, supo que el sol se había puesto a las

18:26 y que la luna era llena y que estaba, él y todos los demás, en el día del Corazón Inmaculado de María” (193). Al principio de este artículo mencioné la importancia de Santa Rosa de Lima en relación con su simbolismo y con la novela de Onetti. No es casual: su nombre completo era Rosa de Santa María (Ross 96).

De acuerdo con todo lo anterior, Santa María es el nombre de un lugar maldito, de pecadores. Sus habitantes y su creador claman por su salvación a la Virgen María. La presencia de Juntacadáveres Larsen y la existencia del prostíbulo simbolizan la penetración del demonio en Santa María. Como expresión del pecado, dichos elementos simbólicos reclaman la oportunidad para el arrepentimiento y la redención de los pecadores. En uno de los anónimos que se distribuyen en Santa María para atacar al prostíbulo de Junta, se lee: “Porque el demonio vino hacia nosotros y fue acogido; vosotros lo acogisteis y yo no supe impedirlo” (Onetti, *Juntacadáveres* 86). También se lee:

El pecador de manos sucias debe saber que amistad con el demonio es enemistad con Dios. Basta resistirse al diablo para que él huya; no hay, pues, excusa. Vuestra risa será lloro y vuestra alegría aflicción porque el rostro del Señor está sobre los que hacen el mal. Si Dios condenó a destrucción las ciudades de Sodoma y Gomorra, tornándolas en cenizas, sabrá atormentar a los pecadores de Santa María. (Onetti, *Juntacadáveres* 176)

De la misma manera, uno de los personajes de *La vida breve* dice sobre el padre Bergner: “El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos” (366).

En la simbólica universal, las ciudades reciben el tratamiento de mujeres en sus cuatro acepciones principales: madre, virgen, prostituta y esposa. Como esposa: “Y yo Juan vi la santa ciudad, Jerusalén nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como esposa ataviada para su marido” (*Apocalipsis* 21, 2); orientada de acuerdo con los cuatro puntos cardinales, “la ciudad está situada y puesta en cuadro” (*Apocalipsis* 21, 16). Como prostituta, a la hija de Sión: “¿Cómo te has tornado ramera, oh ciudad fiel? Llena estuvo de juicio, en ella habitó equidad; mas ahora, homicidas” (*Isaías* 1, 21); sobre Tiro: “Toma arpa, y rodea la ciudad, oh ramera olvidada: haz buena melodía, reitera la canción, porque tornes en memoria” (*Isaías* 23, 16). Como virgen, antes de la ruina de Babilonia: “Desciende, y siéntate en el polvo, virgen,

hija de Babilonia, siéntate en la tierra sin trono, hija de los Caldeos: que nunca más te llamarán tierna y delicada” (*Isaías 47, 1*).

Como madre, “la ciudad es un símbolo materno, una mujer que acoge en su seno a sus habitantes como hijos suyos” (Jung, *Símbolos de transformación* 232). Aún más,

en la medida en que la Virgen es matriz, recipiente y tierra, es decir, continente, en las alegorías María es a veces la esfera en la que se han inscrito los cuatro puntos cardinales, es decir, el orbe terráqueo con dichos cuatro puntos —el escabel de la divinidad—, o bien la cuadratura de la ciudad santa, o la “flor del océano” en la que Cristo busca refugio, en una palabra, el mándala [sic]. (Jung, *Acerca de la psicología* 80)

En la obra de Onetti, Santa María abarca estos aspectos en relación con dos ciudades míticas: Babilonia y Jerusalén. En la cultura occidental, la primera ciudad deviene la Roma pagana: Babilonia-Roma es la ciudad del pecado; la segunda, su contraimagen, Jerusalén, la “Ciudad de Dios”, símbolo de la “Madre María” (Biedermann 114).

A nivel consciente, los escritores no siempre conceden importancia a los hechos esenciales para crear y mitificar una ciudad. Sin embargo, a nivel inconsciente, y de acuerdo con todo lo anterior, en la creación y en la mitificación de una ciudad, el diseño de un decorado mítico es esencial e inevitable. Como dice María Alejandra Alí, a propósito del proyecto del prostíbulo en el cuaderno de tapa dura que conserva algunos borradores de Onetti, las anotaciones y el diseño del plano de Santa María “ha tenido sus efectos y consecuencias sobre la estructuración de la novela [*Juntacadáveres*], al constituirse en el espacio cerrado donde se desarrolló y conservó un proyecto de escritura definido, con propósitos, aun a pesar de los dichos y mitos del escritor” (Alí 9). En última instancia, el inconsciente los traiciona al revelar sus más íntimos deseos. A propósito de *La vida breve*, en uno de los momentos culminantes de su crisis personal y existencial, Brausen dice: “Me alejaba —loco, despavorido, guiado— del refugio y de la conservación, de la maníática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” (101). Santa María, con su correspondiente mitificación, es una de esas eternidades, construidas con base en un decorado mítico a partir de elementos fugaces, transitorios y, supuestamente, olvidables. A

final de cuentas, aparte de la escritura, la invención y el crimen perfecto, el mito resulta ser la principal vía de salvación.

Tenía razón Plutarco: las ciudades importantes se fundan a partir de una ceremonia o rito de iniciación. En la simbólica universal, un diseño espacial y temporal, en el cual sea importante la presencia de las nociones de cuadratura, círculo y centro, es una cuestión esencial en el decorado de la mitificación de una ciudad. En efecto,

sea en fundaciones clásicas o primitivas, el plano *mandala* nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas. Fue la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo. Y esa transformación armoniza con los sentimientos vitales y las necesidades del hombre religioso. (Jaffé 243)

El artista que crea una ciudad realiza “una búsqueda de su ser esencial más profundo por medio de este arquetipo universal de la ciudad, que surgiría del inconsciente creador del individuo, ocupando una función de elevación de la conciencia no sólo del creador sino también del espectador que contempla la obra” (León 95), en este caso, del lector.

Juan Carlos Onetti se inscribe en la tradición milenaria y arcaica de la creación y mitificación del espacio de las ciudades con base en la cuadratura y la circularidad, en el espacio profano y el sagrado. Por medio del mito, Onetti, a partir de lo efímero y circunstancial, logra “un referencial sincrónico donde la perennidad y la numinosidad de los mitos aparece en primer plano” (Durand, *Ciencia del hombre y tradición* 100). Como se mencionó anteriormente, para mitificar una ciudad no basta con inventarla (Lavanda, Nueva Santa María, Santamaría Este). Aunque la creación de la ciudad de Lavanda, en *Cuando entonces* (1988), se lleve a cabo el 30 de septiembre, día de Santa Rosa, la invención o la creación de esta ciudad carece de todo decorado y rango míticos. Lo mismo puede decirse de Nueva Santa María y de Santa María Este. Una cosa es sólo inventar por medio de la palabra y otra, muy distinta, mitificar. Para mitificar, hay que diseñar su decorado mítico, consciente o inconscientemente:

Tales cosas no pueden pensarse, pero tienen que volver a surgir de las olvidadas profundidades si han de expresar los más profundos conocimientos internos

de la conciencia y las intuiciones supremas del espíritu, amalgamando así la unicidad de la conciencia del día de hoy con el antiquísimo pasado de la humanidad. (Jung citado en Jaffé 243)

En la creación y mitificación de la ciudad de Santa María, Juan Carlos Onetti encontró, en su inconsciente personal, reminiscencias de su pasado individual y de su nostalgia por Montevideo, su ciudad natal, y las fundió con su experiencia vital en Buenos Aires. Al mismo tiempo, con base en el inconsciente colectivo, vislumbró numerosas huellas de estadios espirituales arcaicos. Por medio de la circularidad, la cuadratura, la noción de centro, el crimen expiatorio, el mito de la pasión de Cristo y la imagen de la virgen María a propósito del bien y el mal, y la creación de una ciudad, tuvo acceso a ese punto en que se cruzan la diacronía propia de la existencia del individuo con la sincronía propia de la especie humana, a propósito de la presencia perenne de los estratos más antiguos de la historia.

Obras citadas

- Alí, María Alejandra. “Juan Carlos Onetti: la escritura con propósitos”. *Cuadernos LÍRICO*, vol. 9, 2013. Web. 29 de diciembre de 2018. DOI: <http://doi.org/10.400/lirico.1115>
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Cirlot, Juan Carlos. *A dictionary of symbols*. Londres, Routledge, 2001.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, vol. iv. Madrid, Gredos, 1981.
- Durand, Gilbert. *Le décor mythique de “La Chartreuse de Parme”*. *Les structures figuratives du roman stendhalien*. París, José Corti, 1990.
- . *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos-UAM Iztapalapa, 1993.
- . *Ciencia del hombre y tradición. “El nuevo espíritu antropológico”*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

- Franz, Marie Louise von. “El proceso de individuación”. *El hombre y sus símbolos*, editado por Carl Jung. Barcelona, Paidós, 2002, págs. 158-229.
- Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, EUDEBA-Ediciones Colihue, 1988.
- García Ramos, Juan Manuel. “Introducción”. *El astillero*, Juan Carlos Onetti. Madrid, Cátedra, 2015, págs. 11-58.
- Jaffé, Aniela. “El simbolismo en las artes visuales”. *El hombre y sus símbolos*, editado por Carl Jung. Barcelona, Paidós, 2002, págs. 230-271.
- Jung, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. México, Seix Barral, 1989.
- . *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental*. Obras completas, vol. 11. Madrid, Trotta, 2008.
- . *Símbolos de transformación. Análisis del preludio de una esquizofrenia*. Obras completas, vol. 5. Madrid, Trotta, 2012.
- . *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obras completas, vol. 9/1. Madrid, Trotta, 2015.
- . *El “Zaratustra” de Nietzsche. Notas del seminario impartido en 1934-1939*, vol. I. Madrid, Trotta, 2019.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Corea, Sociedades Bíblicas Unidas, 1993.
- León del Río, Belén. “La ciudad como símbolo de totalidad en el mundo del arte”. *Arte y ciudad - Revista de Investigación*, vol. 7, 2015, págs. 67-96. Web. 5 de enero 2021.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Barcelona, Debolsillo, 2017.
- . *Dejemos hablar al viento*. España, Espasa Calpe, 1999.
- . *Para una tumba sin nombre*. Madrid, Editorial Punto de Lectura, 2008.
- . *El astillero*. Madrid, Cátedra, 2015.
- . *Juntacadáveres*. Madrid, Narrativa Mondadori, 1991.
- . *Cuando entonces*. México, Diana Literaria, 1988.
- . *Cuando ya no importe*. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1993.
- . *Cuentos completos (1933-1993)*. México, Alfaguara, 2013.
- Plutarco. *Vidas paralelas [Teseo - Rómulo - Licurgo - Numa]*. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1948.
- Ries, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona, Kairós, 2013.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Introducción”. *Obras completas*, Juan Carlos Onetti. México, Editorial Aguilar, 1970, págs. 9-41.

- Ross, Waldo. “Santa Rosa de Lima y la formación del espíritu hispanoamericano”. *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona, Anthropos, 1992, págs. 95-147.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. México, Alfaguara, 2009.

Sobre el autor

Doctor en Literatura Mexicana e Hispanoamericana, profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Humanidades en la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México. Líneas de investigación: mitocrítica (antropología simbólica) y la literatura y el mal. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI): nivel 1 desde 2013.

Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington

Marisol Luna Chávez

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, México

mluna.cat@uabjo.mx

En las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington existe la presencia de elementos que se repiten de manera sistemática, obsesiva, lo cual aporta a la poética de ambas autoras un estilo particular. Una circunstancia crucial que se manifiesta consistentemente en su narrativa es la recreación de espacios de confinamiento en donde el o la protagonista experimenta extrema violencia física o psicológica. Para Dávila, un aspecto reiterativo es la vulnerabilidad padecida por sus personajes al convertirse en las víctimas de su entorno vital. En contraste, para Carrington, la残酷 del encierro se establece de manera institucionalizada. En ambas autoras, el orden doméstico autoimpuesto o la violencia caótica infligida produce seres o situaciones sobrenaturales o extrañas. Identificar los tipos de violencia en lugares de reclusión y las metáforas obsesivas que esta produce, a través de la psicocrítica de Mauron, es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; metáforas obsesivas.

Cómo citar este artículo (MLA): Luna Chávez, Marisol. “Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 237-264.

Artículo original. Recibido: 19/02/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022.



Violence in Confinement: Obsessive Metaphors in the Works of Amparo Dávila and Leonora Carrington

In the works of Amparo Dávila and Leonora Carrington there is the presence of elements that are repeated systematically and obsessively, contributing to the poetics of both authors with a particular style. A crucial circumstance that is insistently manifested in their narrative is the reinstatement of confinement spaces where his or her protagonist experiences extreme physical or psychological violence. For Dávila, a reiterative aspect of her work is the vulnerability suffered by her characters when they become the victims of their living environ. In contrast, for Carrington, the violence of confinement is established in an institutionalized way. In both authors, the self-imposed domestic order or the chaotic violence inflicted produces supernatural or strange beings or situations; identifying the types of violence in seclusion spaces and the obsessive metaphors that it produces, through the psychocriticism of Mauron, is the objective of this article.

Keywords: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; obsessive metaphors.

Violência em confinamento: metáforas obsessivas nas obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington

Nas obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington existem elementos que se repetem de forma sistemática e obsessiva, o que confere à poética de ambas as autoras um estilo particular. Uma circunstância crucial que se manifesta com insistência em sua narrativa é a recriação de espaços de confinamento onde o/a protagonista experimenta extrema violência física ou psicológica. Para Dávila, um aspecto repetitivo é a vulnerabilidade sofrida por suas personagens, por se tornar em vítimas de seu próprio ambiente de vida. Em contraste, para Carrington, a crueldade do confinamento é estabelecida de forma institucionalizada. Em ambas as autoras, a ordem doméstica autoimposta ou a violência caótica infligida produz seres ou situações sobrenaturais ou estranhas. Identificar os tipos de violência em locais de reclusão e as metáforas obsessivas que ela produz, por meio da psicocritica de Mauron, é o objetivo deste artigo.

Palavras-chave: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; metáforas obsessivas.

Introducción: pasos del sistema psicocrítico

EN APARIENCIA, LAS OBRAS DE las dos creadoras que me ocupan en este artículo no tienen relación. Mientras que en la narrativa de Amparo Dávila la presencia de lo sobrenatural en el desenlace de los dramas humanos se desliza poco a poco hasta romper con el orden del día a día de sus protagonistas, en los relatos de Leonora Carrington los elementos fantásticos son obvios e irrumpen de forma inmediata y sistemática, convirtiendo su trabajo literario en un amplio repertorio de figuras mitológicas y fantasmagóricas, unión de diferentes tradiciones e influencias (por ejemplo, la mitología celta, la cábala, la alquimia, el tarot y, por supuesto, las culturas prehispánicas de México). Sin embargo, leyéndolas de manera más cuidadosa, encontraremos un vaso comunicante permanente y llegaremos a una coincidencia: la existencia de recursos que se repiten de manera sistemática, obsesiva, lo cual aporta a la poética de ambas autoras un estilo particular; dichas alteraciones ocurren frecuentemente en contextos domésticos cuyos personajes son, por lo general, víctimas indefensas e inermes de la crueldad del mundo externo y de una rígida exigencia personal. Para efectos de este análisis psicocrítico he elegido los cuentos “La señorita Julia”, “La celda”, “El último verano” y “Muerte en el bosque”, de Amparo Dávila, y el relato autobiográfico *Memorias de abajo* y la novela *La trompetilla acústica*, de Leonora Carrington.

En los relatos que elegí para el análisis psicocrítico es fácilmente perceptible la condición de encierro voluntario o forzado que viven sus protagonistas. Algunos llevan incluso en el título la referencia a la limitación espacial, como “La celda” o “Muerte en el bosque”. Sin embargo, a todos los atraviesa una característica común: el aislamiento en un espacio ajeno o familiar en el que el o la protagonista se encuentra atrapado(a) sin posibilidad de escapatoria y con un verdugo real o imaginario, fantasmal o institucional, el cual ejerce castigos físicos, emocionales, psicológicos y sexuales de manera sistemática. Todo esto con el objetivo de destruir tanto el cuerpo como la psique de los personajes sometidos a la tortura repetitiva. La reclusión en la cual estas mujeres se encuentran agrava aún más la intensidad del castigo,¹ y así se

¹ El único relato que he incluido en este corpus protagonizado por un hombre es “Muerte en el bosque” porque, en comparación con otros cuentos con protagonistas masculinos,

trate de un confinamiento doméstico aparentemente inocuo (como en “La señorita Julia”) u otro, cruel y perturbador y al margen de cualquier ley moral o social (como en “La celda”), este perturbará el ánimo y la voluntad de las víctimas, quienes se aferrarán a él interpretándolo erróneamente, la mayoría de las veces, como un espacio de seguridad y bienestar.

La presencia de estos elementos intrigantes en la narrativa de Dávila y Carrington ha sido abordada constantemente desde distintas perspectivas; un alto grado de ambigüedad y de transgresión en varios niveles narrativos ha hecho que sus relatos hayan recibido distintas interpretaciones. Para efectos de este artículo, utilizaré el mecanismo planteado como metáforas obsesivas, el cual es la sistematización de ideas, figuras o expresiones que, según Charles Mauron, el creador del término, se repiten constantemente en la obra de un artista, aunque él o ella no necesariamente tenga conciencia de ello.² Este término se desprende de la disciplina llamada psicocrítica, la cual tiene el objetivo de analizar una obra literaria para identificar hechos y relaciones desde la personalidad inconsciente del escritor para descubrir sus motivaciones psicológicas inconscientes a través de sus escritos. Charles Mauron describe el origen de la psicocrítica así:

Fue en 1938 cuando identifiqué la presencia, en varios de los textos de Mallarmé, de una red de “metáforas obsesivas”. Nadie hablaba entonces, en crítica literaria, de redes y temas obsesivos, expresiones ahora comunes. En 1954, y respecto a Racine, formulé la hipótesis de un “mito personal” específico de cada escritor y objetivamente definible. En estas dos fechas, nunca dejé

es excepcional al jugar el doble papel de víctima y verdugo. Sin embargo, a pesar de que sí existe evidencia de que los varones pueden ser víctimas de violencia, se puede decir con certeza que la mayoría de los verdugos en la obra de Amparo Dávila son entes masculinos, como en “Óscar”, “El huésped” o “Fragmento de un diario”. Esto es perceptible en “Moisés y Gaspar”, un cuento donde las mascotas del dueño lo orillan a un aislamiento extremo, obligándolo a vivir cada vez más lejos de la civilización, en lugares muy remotos y apartados donde se puedan ocultar estos seres que lo atormentan.

2 Dichos planteamientos se encuentran en el libro *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels* (1963); en este se concibe que las metáforas reiterativas de un escritor acaban determinando los ideales profundos que lo persigue, los modelos con los que sueña. Analizadas en conjunto, estas tendencias constituyen el mito personal, una verdad profunda y personal, única y específica del escritor: “Un mythe est une structure poétique, une histoire poétique qui dit de manière symbolique une vérité profonde, et il est personnel, propre à chaque écrivain. Chez Charles Mauron, ce mythe est appelé *Mythe Personnel*” (Bouatenin, *La psychocrítica* 179). La traducción es propia.

de cuestionar los textos. Así se formó el método psicocrítico. Después de haberlo puesto a prueba durante varios años más, ahora lo considero una herramienta de trabajo útil.³ (Mauron 9)

A partir de este planteamiento, Charles Mauron propone identificar y analizar relaciones que se encuentran en el texto literario que probablemente no fueron identificadas ni siquiera por el autor y posiblemente no fueron ahí articuladas con un propósito consciente, pero cuya presencia es fundamental para la comprensión del texto y las repercusiones de la personalidad del autor. De acuerdo con el crítico literario Léandre Sahiri en el estudio *À propos de «Deuxième épître à Laurent Gbagbo» de Tiburce Koffi: les mots utilisés par Tiburce Koffi sont à la limite de l'injure proférée à l'égard de M. Laurent Gbagbo*, la psicocrítica pretende ser una crítica literaria y científica, parcial, no reductiva, que pretende desvelar los aspectos más remotos y subterráneos de cualquier poética:

Literaria, porque su investigación se basa fundamentalmente en textos; científica, por su punto de partida (las teorías de Freud y sus discípulos), y por su método empírico (Mauron se refiere al método experimental); parcial, pues se limita a buscar la estructura fantasma inconsciente, no reductora, ya que Mauron atribuye un valor arquitectónico al mito personal, comparándolo con una cripta bajo una iglesia románica.⁴ (Citado en Bouatenin 175)

Para efectos del análisis psicocrítico de las autoras citadas referiré brevemente los pasos que seguiré para analizar e interpretar algunos casos particulares de su trabajo literario, de acuerdo con dicho sistema. Las cuatro

3 “C'est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de «métaphores obsédantes». Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un «mythe personnel» propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n'ai cessé d'interroger des textes. Ainsi s'est formée la méthode psychocrétique. Layant mise à l'épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd'hui pour un instrument de travail utile” (Mauron 9). La traducción es propia.

4 “Scientifique, de par son point de départ (les théories de Freud et de ses disciples) et par sa méthode empirique (Mauron se réclame de la méthode expérimentale); partielle, puisqu'elle se limite à chercher la structure phantasme inconsciente, non réductrice, car Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte sous une église romane” (citado en Bouatenin 175). La traducción es propia.

etapas que describiré a continuación fueron tomadas del procedimiento que la estudiosa Paciencia Ontañón de Lope utiliza en el artículo titulado: “Las metáforas obsesivas en el arte. Análisis psicocrítico de unos cuentos de Cortázar”:⁵

1. En primer lugar es preciso identificar las obras que se analizarán, con el objetivo de superponerlas para identificar sus caracteres estructurales obsesivos. Para el análisis de la obra de Amparo Dávila utilizaré los cuentos “La señorita Julia”, “La celda”, “El último verano” y “Muerte en el bosque”. En el caso de Leonora Carrington elegí el relato autobiográfico *Memorias de abajo* y la novela *La trompetilla acústica*.

2. Identificar en este conjunto de relatos cómo estos elementos se repiten y se modifican, entendiendo que estos aparecen en distintas obras y períodos de escritura de las autoras; en el caso de Leonora Carrington desde su obra narrativa más temprana hasta su última novela.

3. Determinar en la biografía de las autoras el surgimiento de dichas metáforas en alguno de sus episodios vitales y,

4. Determinar la importancia y repercusión de estas mitologías personales en la estructura narrativa de las obras estudiadas.

Al elegir estos cuentos y novelas, atravesados por el común denominador del confinamiento y la violencia ejercida en espacios limitados, mi objetivo es realizar un análisis que permita visualizar cuáles son las metáforas obsesivas de estas escritoras, quienes poseen una obra literaria tan diversa, para esclarecer si en ellas existe una mitología personal y si es posible que esta sea sistematizada como un acercamiento a la develación de sus estructuras narrativas. Por último, quiero señalar que es ampliamente conocido que las autoras han sido susceptibles de diversos estudios críticos en años recientes, la mayoría de ellos enfocados en las cualidades y mecanismos del género

5 De acuerdo con el artículo de Paciencia Ontañón, Mauron concibe el método de la psicocrítica abarcando cuatro etapas: “1) Diversas obras de un autor se superponen, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos, 2) Lo que se revela de esta manera, se estudia, tratando de ver cómo los agrupamientos de imágenes ‘se repiten y se modifican’, 3) El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico y, se llega, de esa manera, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente del escritor, 4) Como contraprueba, se verifica en la biografía del autor la exactitud de esta imagen, lo cual resulta importante, ya que la personalidad inconsciente enlaza al hombre y al escritor” (Ontañón 18).

fantástico, sobre todo, en el caso de la obra de Amparo Dávila;⁶ por lo tanto, me gustaría indicar que en el enfoque metodológico de este artículo está excluido ese tipo de análisis, con la finalidad de priorizar el uso del procedimiento de la psicocrítica para obtener una perspectiva diferente de la obra de ambas escritoras.⁷

La violencia en el confinamiento doméstico e institucional

“La señorita Julia” es uno de los cuentos más famosos de Amparo Dávila; en este se describe el drama vital del personaje homónimo, una mujer joven de vida rutinaria, de apariencia sencilla. Es la última de sus hermanas que permanece soltera y vive sola, tiene un empleo, y cuando no trabaja se dedica al cuidado y aseo de su casa, la cual tiene “arreglada y con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, a pesar de ser una casa vieja” (Dávila, *Obras completas* 6). Julia lleva en el apelativo “señorita” una marca social que la estigmatiza y la premonición de una desgracia. Recordemos que las autoras de la época (Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo) reconocen la soltería o la viudez como una carga insostenible que engendra condiciones de inferioridad y limitaciones frente a quienes han consolidado un vínculo matrimonial. A diferencia de otras solteras que la literatura mexicana registra como mujeres de clase media recluidas en su hogar (como Camerina en *Polvos de Arroz*, de Sergio Galindo, o Emelina, en “Los convidados de agosto”, de Rosario Castellanos), Julia ejerce un trabajo remunerado como empleada en una oficina; aparentemente, un ingreso económico debería significar el ejercicio de una cierta libertad. Sin embargo, la presión de estar expuesta a un ambiente de enjuiciamiento social y moral indica que el efecto de tener un empleo es más bien negativo.

El colapso de la señorita Julia comienza a gestarse una noche al percibir los ruidos de roedores corriendo por la duela de su antigua casa. Así da

6 Es el caso del amplio estudio crítico que realizaron varios autores en el libro coordinado por Claudia L. Rodríguez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, México, Universidad de Guanajuato, 2019.

7 Un ejercicio similar en el que renunciamos al uso del enfoque fantástico lo realizamos Víctor Díaz Arciniega y yo en el artículo “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila”.

inicio una feroz e inútil persecución en la cual ella pierde progresivamente la lucidez y la tranquilidad. Los supuestos ratones salen todas las noches a torturarla mientras ella intenta dormir. A medida que se acrecienta la “presencia” de estas alimañas, ella intensifica sus labores de limpieza, realizándolas compulsivamente, sobre todo durante la noche. Con el tiempo, el agotamiento produce un efecto desastroso en la integridad física y psíquica de la protagonista, y la ansiedad aumenta hasta consumirla física y emocionalmente, al grado de destruir a su alrededor todas las relaciones que estructuraban su vida social y amorosa. En este sentido, Ana Luisa Coulon en el artículo “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, interpreta así la presencia de los ratones: “En ese entorno desvalorizante hay una fuerte analogía entre los rumores depredadores, como el de las ratas de iglesia, y las ratas imaginarias de Julia. Interesa ver que ambas paranoias han puesto en duda no sólo las percepciones de la protagonista, sino también la fiabilidad de los informantes” (95).

Ante la amenaza de las repercusiones negativas que implican las ratas, la protagonista reacciona de un modo, hasta cierto punto normal, obligada por su propia naturaleza, es decir, la ejecución de una limpieza compulsiva, la cual acaba convirtiéndose en el signo de una patología. Podemos observar que hasta el momento de la aparición simbólica de las ratas, Julia vive una vida aséptica, pues pretende mostrarse impecable hacia el exterior representado por el contexto laboral y familiar. No obstante, el mundo interior parece fragmentarse ante la presión de fuera y las grietas de esa psique comienzan a permitir el paso de la incertidumbre, de la suciedad y, finalmente, de la locura. Un elemento siniestro, que habita en las profundidades de la misma Julia, acaba subiendo a la superficie y destrozando todo su espacio vital; la incapacidad por contener las presiones externas y el deseo de cubrir las necesidades internas acaba destruyendo a Julia desde sus cimientos, los cuales, en el caso de las protagonistas femeninas de Amparo Dávila, se articulan desde dentro del espacio doméstico.

En este cuento existen, entonces, por lo menos dos metáforas obsesivas: la naturaleza autodestructiva de los ratones como una figuración para representar la neurosis de la protagonista y la locura como una forma de evasión de un problema irresoluble, el cual sobrepasa sus capacidades. Las metáforas obsesivas de Dávila, sin embargo, son más atroces y destructivas porque están enmarcadas en un espacio específico: el hogar de Julia, el cual

debería proporcionarle consuelo y refugio, pero, por el contrario, se convierte en una prisión donde experimenta acoso sistemático y, como ocurre en la mayoría de las violencias domésticas, esta se incrementa poco a poco hasta llegar a la destrucción interior total y a la eliminación social por desprecio y exposición pública de la protagonista.

En el cuento “La celda”, la violencia del confinamiento es más visible e igual de atroz que en el caso anterior. María Camino es una mujer joven y soltera que vive de manera muy privilegiada en un entorno familiar aparentemente feliz. En la narración se enfatiza que María tiene la edad conveniente para elegir pretendiente, casarse y consolidar su función social y personal como esposa y madre. Detrás de esta supuesta vida idílica, el cuento nos muestra la verdadera tragedia oculta del entorno familiar: “[...] no quería llamar la atención ni que *la* notaran ese día: nadie debía sospechar lo que *le* pasaba” (Dávila, *Obras completas* 39). Varias líneas después, la tensión de la joven aumenta: “temía que su voz *la* delatara y que ellas se dieran cuenta de que algo *le* pasaba” (39).⁸ Este acontecimiento innenarrable se concibe como un suceso atroz y reprobable; algunos párrafos después el lector puede deducir que una presencia masculina ejerce la violencia: “Él se acercaría lentamente hasta su lecho y no podría hacer nada, nada...” (41). La referencia al lecho y a las noches interminables nos lleva a inferir que María padece un crimen sexual, pues el torturador puede ejecutar dichos asaltos sexuales debido a que posee poderes sobrenaturales para ingresar a la alcoba de su víctima o porque es alguien que vive dentro de su propia casa. El cuento admite ambas lecturas sobrecojedoras y reveladoras de una violencia que va acentuándose y apoderándose de la voluntad de la protagonista.

Con el tiempo, María Camino encuentra en la idea del matrimonio una posibilidad de escape para su situación. La joven decide dejarse cortejar por José Juan Olaguíbel, lo cual es tomado con mucha alegría por la familia. Los acontecimientos siguen su curso y favorecen el enlace matrimonial de María y José Juan, y, en un período muy breve, se encontrará ante la certeza del matrimonio, pero este no ofrece la tranquilidad que ella esperaba. Pronto,

8 En esta cita y la anterior las cursivas son mías. Tienen el objetivo, al enfatizar los pronombres, de señalar la opresión a la que es expuesta la víctima, torturada por un lado por su agresor y, por el otro, condenada a mantener las apariencias. Esta situación se llevará al extremo y condicionará el comportamiento de la protagonista hasta el desenlace del cuento.

se ve rebasada por las actividades prematrimoniales: “Ella no podía más, ya no le importaba salvarse o padecer toda la vida. Solo quería descansar de aquella tremenda fatiga, de ir todo el día de un lado a otro, de hablar con cien gentes, de opinar, de escoger cosas, de oír la voz de José Juan” (42).

Al igual que Julia, María muestra, después de un período de abuso y tortura, las marcas físicas del cansancio: las ojeras, la palidez y el hartazgo. Se ha cansado pronto de simular frente a su familia la felicidad del matrimonio, pero también se ha resignado a vivir con su opresor. En este contexto se produce la asimilación de la violencia y su paso determinante hacia la destrucción de María: el secuestro por su abusador y la reclusión en un castillo que, paradójicamente, ahora ella interpreta como un elemento positivo: *“¡qué lindo es estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche; él no deja que nadie me vea”* (43).⁹ En esta última etapa, la sumisión de la víctima es total, de manera que María Camino está completamente a merced de su torturador: *“como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen mucho los huesos; ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho...”* (44).

Como en el cuento de “La señorita Julia”, se repite la metáfora obsesiva de encierro y de la locura como una forma de asimilar la realidad, la cual proviene de la presión de un medio hostil sin permitir la redención o negociación de algún aspecto de la condición femenina. En “La celda” el efecto de la incertidumbre y la frustración también se subraya con la presencia de alimañas en el espacio íntimo: *“el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones: huele a humedad y a ratones putrefactos”* (43). En el artículo “Para exorcizar a la bestia”, de Laura López Morales, la autora examina el significado de estas plagas:

Tanto Julia como María Camino encarnan un perfil claramente definido por un código social represivo, mojigato e hipócrita, sobre todo respecto al comportamiento de la mujer. En su “Análisis de un caso de neurosis obsesiva” también conocida como “El hombre de las ratas”, Freud (1948) subraya en

9 A partir de aquí las cursivas son originales del cuento de Dávila. El cambio en la tipografía corresponde a que existe un cambio de narrador: del que se encuentra en tercera persona, y que narra desde la casa de María Camino, a la narración en primera persona de la protagonista, quien enuncia su relato desde la celda donde se encuentra prisionera.

este roedor el hábito de hurgar en las entrañas de la suciedad, adquiriendo con ello una connotación fálica y anal. Esta actividad nocturna y clandestina, que lo hace escudriñar insaciablemente en la inmundicia, también lo asocia al deseo de apoderarse de lo ajeno y, por lo mismo, a la imagen de la avaricia y de la codicia. (López, “Para exorcizar” 162)

En el cuento “El último verano” se reproducen nuevamente estas metáforas obsesivas: la invasión de alimañas en espacios de confinamiento, la neurosis por el estrés doméstico y por la pérdida de la juventud, todas ellas marcadas por el desenlace trágico como resultado del exceso de trabajo doméstico que desemboca en la demencia y la autoinmolación. La protagonista es una mujer de cuarenta y cinco años a quien se le retira el período; al principio atribuye esta ausencia a la menopausia, pero casi de inmediato descubre con mayor agobio un embarazo sorpresivo y no deseado. Al llevar una vida rutinaria y de insatisfacción, y al estar casada con un individuo que apenas aporta lo esencial, tanto en lo económico como en la realización de las tareas domésticas, ella sufre un *shock* al enterarse, puesto que ya tiene otros seis hijos a quienes mantiene con grandes esfuerzos; además, cuenta con poco tiempo y energía para cuidarlos:

Porque ya no quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas, cuando ella ya no quería sino dormir y dormir, dormir mucho, no, no podía ser, ya no tenía fuerzas ni paciencia para cuidar otro niño, ya era bastante lidiar con seis y con Pepe, tan seco, tan indiferente “no es partido para ti, hija, nunca logrará nada en la vida, no tiene aspiraciones y lo único que será llenarte de hijos”, sí, otro hijo más y él no hará el mínimo esfuerzo por buscarse otro trabajo y ganar más dinero [...]. (Dávila, *Obras completas* 206-207)

Un mes después de recibir la noticia del embarazo sufre un aborto espontáneo, debido a la incapacidad de descansar a pesar de la recomendación explícita del médico: “te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigaras tanto” (208).¹⁰ El marido entierra los restos del producto en el jardín

¹⁰ En este sentido, Claudia L. Gutiérrez Piña, en el artículo “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad ‘El último verano’ de Amparo Dávila”, interpreta la crisis de cansancio de la siguiente manera: “el personaje muestra una tensión con los contenidos

de la casa, en donde está el huerto de la protagonista. Días después descubre que su hijo no quiere cortar unos jitomates porque ahí hay gusanos.¹¹ Desde entonces se obsesiona con la idea de que estos bichos podrían infestar la casa, porque el cuerpo putrefacto de los restos del feto los ha producido: “toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe. Hacía el quehacer muy nerviosa, presa de una gran ansiedad, mal tendía las camas, daba unos cuantos escobazos y corría a asomarse a las ventanas que daban hacia el huerto” (208-209). Atormentada por la culpa y obsesionada con el poder invasivo de los gusanos reproduciéndose en su jardín —el único espacio doméstico recreativo del que era dueña—, la protagonista es superada por el estrés cotidiano y por la angustia de una existencia sin sentido. Nuevamente se presentan las mismas metáforas obsesivas: animales intrusos, desagradables y representativos de falta de orden y limpieza, y la demencia como la única salida a las presiones del entorno familiar.

Este cuento, sin embargo, muestra una condición distinta a la de los anteriores relatos, la cual hace más crítico el efecto de la violencia y la culpa experimentada por las mujeres en estos contextos desvalorizantes: la maternidad. Como madre, la protagonista está plenamente consciente de sus deberes a pesar de que la rebasen de manera permanente. Sus actividades como ama de casa la superan ante la indiferencia de su esposo, Pepe, quien contribuye a la vida familiar de manera deficiente, por ello, cuando el aborto espontáneo ocurre, ella está en un estado muy extremo de vulnerabilidad. Tal como le ocurrió a Julia, la intromisión de la locura ocurre a través de esas grietas que irrumpen en el precario orden doméstico. Aquí también el espacio íntimo del hogar, antes refugio de paz y consuelo (el huerto), se vuelve ahora el centro del conflicto, el origen de donde emana la suciedad, la falta y el remordimiento, los cuales se manifiestan a través de los gusanos.

En el artículo “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana”, la autora Eulalia Piñeiro Gil analiza una de las obras

culturales atribuidos al rol femenino y su fuerza representativa radica precisamente en el hartazgo frente a su condición maternal que la signa. Hartazgo que deriva en una negación articulada inicialmente con juegos de encubrimiento, pero que se irá revelando poco a poco”. (142)

¹¹ El tiro de gracia a la débil condición mental de la protagonista, como ocurre en “La señorita Julia”, proviene de la familia. En este caso, del hijo, Pepito, quien le comunica la noticia fatal cuando le expresa de la siguiente manera por qué no consiguió los jitomates: “no, mami, porque ahí también hay gusanos” (Dávila, *Obras completas* 208).

femeninas más representativas de la narrativa gótica norteamericana, “El empapelado amarillo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman. Ella refiere que esta obra señala “la posición marginal de la mujer y su forzado enclaustramiento en el mundo privado del hogar” (Piñeiro 82). Este artículo expone uno de los principales recursos de la narrativa gótica escrita por mujeres: el factor del encierro como uno de los detonantes de la locura y del enfrentamiento con la familia.¹² El espacio del confinamiento puede ser un castillo, una vieja mansión o un pequeño departamento, pero su efecto sobre la psique femenina debilitada es devastador. Como ocurre en “El último verano”, en “El empapelado amarillo” las consecuencias del aislamiento, la indiferencia o el abuso del cónyuge son detonantes similares. Además, ambas atraviesan por procesos de estrés ligados con la maternidad: el aborto espontáneo en el cuento de Dávila y la depresión posparto en el relato de Gilman.

La protagonista de este asfixiante relato es trasladada a una mansión decrepita y maloliente, y es encerrada en una habitación cuyas paredes están decoradas con un papel pintado amarillo que le desagrada profundamente. El color amarillo genera en la mujer una reacción negativa, una terrible irritación mental hasta llegar a provocarle un trastorno psicológico. Asimismo, acaba de dar a luz y sufre una depresión postparto. (Piñeiro 82)

En el último cuento que aquí analizo, “Muerte en el bosque”, se aborda el tema de la rutina y la desesperanza. Es el único cuento protagonizado por un varón elegido para este artículo. Este vive con su familia en un espacio reducido repleto de cosas inservibles. Con tal de no convivir con su esposa e hijos, el hombre permanece casi todo el tiempo en su trabajo, pero su esposa lo atosiga constantemente para que busque un mejor lugar para vivir. Para el personaje, la casa no solo resulta insopportable por la acumulación de elementos sin sentido, sino también porque son “recuerdos” que ella ha

¹² De acuerdo con Eulalia Piñeiro Gil el término “gótico femenino” fue acuñado por la crítica Ellen Moers en su hoy famoso libro *Literary Women The Great Writers* (1976). Según Piñeiro, dentro de esta categoría se señalan dos líneas narrativas; en la primera, la protagonista es una mujer joven que encarna la condición de víctima perseguida y audaz heroína; en la segunda, se abordan de manera crítica los temas de la maternidad y la creación artística. La crítica literaria pone como ejemplo de estos modelos de “gótico femenino” los casos de Ann Radcliffe, en la novela *The Mysteries of Udolpho* (1794), y *Frankenstein*, de Mary Shelley (1918) (Piñeiro 74).

ido guardando a lo largo de su relación conyugal: “*De esas cosas que has ido acumulando y que me han hecho insoportable esta casa... estas macetas con flores de papel de estraza, colgadas por todos lados, hasta en el baño; las paredes tapizadas de calendarios con paisajes de invierno*” (Dávila, *Obras completas* 51).¹³ La decoración de la casa es un recordatorio permanente de la amargura producida en el protagonista ante su fallido matrimonio, la cual le recuerda cómo progresivamente su relación ha ido deteriorándose hasta experimentar una vida vulgar y sin alicientes.

Circunstancialmente, el protagonista encuentra un departamento accesible y decide mirarlo para ver si le conviene. Una vez dentro del edificio, mientras la encargada busca las llaves para mostrárselo, el hombre comienza a soñar con la posibilidad de vivir de otra manera, lejos de sus responsabilidades actuales, como estar en el bosque, transformarse en un árbol, sentir el viento meciendo sus hojas, escuchar el canto de los pájaros; pero, súbitamente, el panorama de apariencia amable se transforma en una pesadilla, los pájaros escarban con sus picos en su corteza, los vientos huracanados destrozan su follaje y tiene que quedarse a merced de las inclemencias del clima. Atormentado por este cambio radical de perspectiva, el hombre corre horrorizado huyendo del departamento e internándose en el bosque.

En este cuento se pone de manifiesto el carácter violento de una naturaleza que al inicio se ofrecía como una vía de escape a la neurosis del personaje. Este bosque engañosamente apacible se convierte en su trampa mortal, llevándolo hasta la muerte, sometiéndolo a las fuerzas del viento, haciéndolo vulnerable ante el ataque de los animales silvestres. El mecanismo narrativo de este cuento es similar al de “La señorita Julia”, pues ella piensa que encontrará en la limpieza el remedio para su tragedia, pero esta se volverá en su contra. También este personaje cree hallar en el bosque la solución a sus conflictos, pero acaba siendo atrapado y destruido. En conclusión, el espacio de confinamiento que representa su espacio doméstico, cada vez más difícil de soportar, empuja al protagonista a una tortura aún más sistemática y violenta, y a su aniquilación.

En el caso de la obra de Leonora Carrington, las metáforas obsesivas están marcadamente relacionadas con su contexto vital. El primer relato que

¹³ Las cursivas son originales del cuento y corresponden a la voz interior del protagonista, quien no es capaz de mostrar su enfado a su mujer, pero articula claramente en su pensamiento lo que no le gusta de su hogar.

aquí analizaré, de carácter autobiográfico, muestra una serie de metáforas obsesivas que se repetirán de manera sistemática en otras etapas de su proceso creativo. La escritura de *Memorias de abajo* (1943) no se produjo de inmediato tras su reclusión en el hospital psiquiátrico de Santander, sino varios años después, como consecuencia de la necesidad de la autora por expresar el terror vivido en ese nosocomio. Las torturas físicas y mentales tuvieron como objetivo modificar el carácter “violento” de la autora; pero, dado el atraso deplorable de la medicina en esos años, dichas terapias, en lugar de conseguir una sanación de la condición nerviosa de Carrington, acabaron sumiéndola en una denigración y en una demencia mayor.¹⁴ La autora mantuvo esas alteraciones emocionales y psíquicas durante años, y las reprodujo de manera sistemática en su obra plástica y literaria posterior. En la biografía titulada *Leonora*, de Elena Poniatowska, se describe de la siguiente manera el comportamiento de la artista durante este período:

Hasta en sus peores ataques de cólera, hasta en su rabia de animal a la defensiva hay algo sobrenatural que la hace distinta. ¡Cómo se le aventó a la enfermera desde lo alto del ropero, se pescó de sus cabellos, le rodeó el cuello con un brazo! ¡Con qué maestría evitó que la amarraran! Claro, luchaba por algo, algo que los demás quieren aniquilar y que a ella sola le pertenece. (228)

Memorias de abajo no solo es el testimonio de un proceso histórico enmarcado por la Segunda Guerra Mundial y la separación intensa y tormentosa que Carrington experimentó con Max Ernst, su primera pareja sentimental; también es el relato del horror que la medicina de la época provocó en una mente deteriorada y débil, y de la violencia del confinamiento que una institución psiquiátrica infligió en un individuo vulnerable por partida triple: ser una mujer joven, artista e hija de una familia poderosa. El contexto de la guerra y del arresto de Max Ernst en Francia es una de las razones por las que Leonora llegó al hospital mental de Santander, pero el verdadero motivo detrás de esta decisión la tuvo su familia desde Inglaterra. Su padre

¹⁴ Puedo atreverme a señalar, dadas las descripciones que la misma Leonora hace en *Memorias de abajo* de sus disociaciones, alucinaciones y trastornos psíquicos, que estas detonaron de manera catastrófica en la psique de la autora. Es decir, a su carácter de por sí sensible y proclive a la rebeldía, se sumaron las condiciones de soledad, desorientación y abandono familiar y amoroso, que tuvieron como consecuencia su internamiento, durante el cual, el trato físico, médico y psicológico fue brutal.

fue quien decidió internar a Leonora tras percatarse de que la conducta de la joven no cambiaría. La conclusión de Mr. Carrington fue clara: aun sin la influencia de Ernst, ella no regresaría a Inglaterra ni se comportaría de acuerdo con las exigencias de esa sociedad.

El encierro de Leonora Carrington fue un procedimiento que pretendía pasar por un escarmiento sin consecuencias, pero que, en las manos equivocadas de los médicos de Santander, los doctores Morales, se convirtió en una serie de atrocidades para la joven artista. La privación de la libertad en el psiquiátrico fue una parte del castigo, pero a eso se le sumó la administración inadecuada del cardiazol, un medicamento que tuvo repercusiones físicas y psíquicas para Leonora, y otros maltratos, como el descuido de su higiene, una mala alimentación y permanentes maltratos psicológicos, los cuales ella describe de la siguiente manera:

No sé cuánto tiempo permanecí atada y desnuda. Yací varios días y noches sobre mis propios excrementos, orina y sudor, torturada por los mosquitos, cuyas picaduras me pusieron un cuerpo horrible: creía que eran los espíritus de todos los españoles aplastados, que me echaban en cara mi internamiento, mi falta de inteligencia y mi sumisión. La magnitud de mi remordimiento hacía soportables sus ataques. No me molestaba demasiado la suciedad.
(Carrington, *La casa* 179)

En este sentido, las metáforas obsesivas están presentes en el estado de bestialidad que despierta la condición del encierro. Durante todo el período de la demencia, Leonora interpretará el mundo que la rodea a través de varios tipos de metáforas; una condición de este discurso de irrealdad es la oposición entre el bien y el mal, en la que ella se considera un ser superior y capaz de derrotar la corrupción del universo: “Yo pensaba que los Morales eran amos del Universo, magos poderosos que utilizaban su poderío para extender el horror y el terror. Sabía por adivinación que el mundo estaba congelado, que me correspondía a mí derrotar a los Morales y a los Van Ghent, a fin de volverlo a poner en movimiento” (183).

En su artículo “*Las memorias de abajo* de Leonora Carrington: un ejemplo de escritura híbrida”, Francesca Federico recurre al concepto “ficción de encierro”, el cual se desarrolla en aquel texto que tenga como circunstancia cronotópica un espacio carcelario, para explicar cómo el confinamiento

exacerba el deterioro de las condiciones mentales de Leonora, conduciéndola a un trastorno disociativo (103). El confinamiento tiene repercusiones determinantes para el individuo, su psique y la manera en la que este formula su narración. Como explica Victoria Daona:

Desde esta ambigüedad genérica es que proponemos hablar de ficciones de encierro; el concepto supone transgredir el protocolo testimonial en el que se ubican los relatos de experiencias concentracionarias y permite entender las variaciones como reconstrucciones de un recuerdo y no transcripciones —fieles o falaces— del mismo. (Citado en Federico 106)

De esta manera podemos observar que estas metáforas obsesivas se repiten en la novela *La trompetilla acústica* (1974),¹⁵ cuya protagonista es una anciana de nombre Marian. De la misma forma en que los personajes anteriores, esta mujer está indefensa frente a la crueldad y vulgaridad de sus familiares. La convivencia con esta señora se ha hecho intolerable para ellos, por lo que deciden internarla en un asilo. La mujer es sorda y por eso comentan cosas a sus espaldas, hasta que llega a sus manos la trompetilla acústica, un instrumento mágico que le permite oírlos. Así se entera de su inminente reclusión. La novela transcurre casi por completo dentro del asilo, en donde la protagonista encuentra otras amigas con las que comparte su aversión por los parientes traicioneros.

En esta novela se cometan injusticias similares a las de *Memorias de abajo*, pues la protagonista es una mujer desamparada, con una discapacidad (la sordera), que ha llegado a una edad difícil, y cuya reclusión es orquestada dentro de su propia familia. Ella manifiesta su inconformidad cuando su nieto le comunica que la enviarán a un asilo; cuando este trata de persuadirla argumentando que es un lugar donde encontrará plenitud, ella puntualiza: “Ustedes me están enviando a un hogar para mujeres seniles, porque me consideran una repulsiva bolsa vieja y me atrevo a decir que desde su punto de vista tienen razón” (Carrington, *La trompetilla* 24). A

¹⁵ *La trompetilla acústica* (*The Hearing Trumpet*) fue originalmente escrita en los años cuarenta, pero fue primero publicada en francés con el título de *Le Cornet acoustique*, en 1976, y posteriormente en inglés, en 1976. La edición del 2017 del Fondo de Cultura Económica que utilizo en este artículo corresponde a la traducción que Renato Rodríguez realizó basándose en la versión francesa.

diferencia del personaje biográfico de *Memorias de abajo*, esta anciana sí tiene lucidez frente a la catástrofe que le está ocurriendo y además es capaz de articular un discurso de defensa ante quienes ejercen el poder sobre ella: “Todo cuanto deseo es que no creas que me estás persuadiendo cuando en realidad se me está *forzando* a algo en contra de mi voluntad” (24; énfasis propio). Así es como, nuevamente, un personaje femenino de la narrativa de Carrington se ve sometido a la influencia familiar y enviado a un lugar donde es escondida de la sociedad.

Este lugar de confinamiento, sin embargo, no resulta ser el paraíso prometido por los familiares, pues el director del asilo y su esposa imponen reglas absurdas y maltratan a las ancianas, a veces hasta privándolas de la alimentación. Este espacio de reclusión se convierte en un lugar de pérdida de la independencia e identidad, a causa de las hostilidades del orden que gobierna la casa de reposo. La diferencia entre *Memorias de abajo* y *La trompetilla acústica* es que en este último caso la protagonista encuentra amigas, quienes forman un frente de defensa contra los atropellos padecidos. Carmela, su mejor amiga, resolverá el problema del encierro y la impulsará a salir de este lugar. Unidas y tomando como líder a Georgina, hartas de las humillaciones externas e internas, las mujeres deciden rebelarse ante el sistema opresor del encarcelamiento; la voz femenina que protesta y encabeza la rebelión se manifiesta así:

[Aunque] la libertad ha llegado algo tarde en la vida no estamos dispuestas a renunciar a ella de nuevo. Muchas de nosotras han pasado la existencia con maridos dominantes e impertinentes. Cuando por fin nos libramos de ellos fue sólo para caer bajo la persecución de nuestros hijos e hijas, que no solamente no sentían amor por nosotras, sino que nos consideraban una carga y un objeto de burla y vergüenza. ¿Se imagina usted en sus sueños más locos que una vez que hemos saboreado esta bendita libertad, libre de responsabilidades, aunque hambrientas, vamos a dejarnos otra vez llevar y traer por usted, doctor Gambit, y por su casquivana esposa? (Carrington, *La trompetilla* 136-137)

Existen pocos relatos en la literatura del siglo xx en los que la protagonista sea una anciana, pues de alguna manera el tema de la vejez lleva consigo un estigma negativo, el cual se pronuncia todavía más por la vulnerabilidad de los

personajes femeninos.¹⁶ La narradora exhibe en su relato una serie de injusticias que se padecen al ingresar en la tercera edad y un conjunto de condiciones que la hacen aún más vulnerables, como la indiferencia y el desprecio que han recibido de sus propios familiares, a quienes ellas cuidaron y dedicaron su existencia. Una vez recluidas en el asilo, las ancianas tienen otros factores adversos en su contra, como la sordera que experimenta Marian, u otro tipo de padecimientos limitantes o discapacidades. La conclusión es que ellas han sido saboteadas, confinadas e ignoradas desde antes de ingresar al asilo —como lo hemos visto en los cuentos de Dávila, por esposos como Pepe, de “El último verano”, o como el padre de Leonora, en *Memorias de abajo*—, y siempre estuvieron bajo el resguardo de alguien o bajo las órdenes de un sistema que las contuvo y reprimió. Al llegar a la vejez, y habiendo probado las mieles de la libertad por primera vez en su vida, las ancianas amigas de Marian deciden llevar la rebelión hasta sus últimas consecuencias, consiguiendo así vivir en una comunidad de igualdad, respeto y consideración colectiva.

Metáforas obsesivas: biografía, mitología, reiteraciones

Como se ha observado, frecuentemente las metáforas obsesivas en la obra de un autor están relacionadas con episodios determinantes en su vida, que pueden ser rastreables en su biografía. En el caso de la narrativa de Amparo Dávila, esa mitología no proviene específicamente de un acontecimiento vital, como ella misma lo señaló, pero es evidente que su narrativa se conforma por una mitología personal en la que existe un bestiario de entes que se manifiestan de manera ambigua, soterrada y silenciosa, y que acaban teniendo un efecto autodestructivo y fatal. En la entrevista realizada en 2017,

16 Aunque esta novela de Carrington pertenece a su etapa de producción literaria y artística europea, se pueden señalar algunas coincidencias con la narrativa mexicana de medio siglo. Hay dos casos elocuentes de una profunda y crítica reflexión de la vejez femenina en las novelas cortas *La veleta oxidada* (1957), de Emilio Carballido, y *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo. En ambos relatos las protagonistas han llegado a la vejez sin esposo, la primera porque es viuda, la segunda porque no se casó nunca. En los contextos de provincia en los que viven, el matrimonio no es un tema negociable, de manera que estos personajes son brutalmente marginados de la convivencia social e incluso por sus propias familias. Un brote inusual de erotismo en la sexualidad tardía que experimentan estas protagonistas acaba por convertirlas en personas despreciables y transgresoras.

por diversas especialistas,¹⁷ Amparo Dávila responde de manera clara a la pregunta expresa sobre este tema:

E: ¿Puede hablarse de un bestiario dentro de tu obra?

A. D.: Siempre hay animales en mis cuentos, porque han estado cerca de mí después de que murió mi hermanito. Perros y gatos fueron mis compañeros durante años; con los perros me escapaba a la montaña, y las personas de mi casa me buscaban donde los veían juguetear. Los otros animales son producto de mi imaginación, no he convivido con ellos. Me dan mucho horror las arañas, no me parecen personajes para los cuentos, tampoco las víboras. (Cardoso y Cázares 187)

En el discurso pronunciado por la autora en 2008, titulado “Mi actitud literaria”, declaró: “escribo sobre seres de la vida cotidiana, insignificantes, tal vez, en su realidad, pero interesantes en su forma de existir y en su capacidad de gozo y de sufrimiento, de angustia y de desesperación” (Cardoso y Cázares 193). Ahí mismo, comentó que su interés no fue centrarse en la estructura, sino considerar al personaje como centro del mundo narrativo. También señala las tres temáticas fundamentales en la vida: el amor, la locura y la muerte. De la locura, de la cual se ha hablado insistente en este artículo considerándola una metáfora obsesiva, comentó: “la locura, ese hilo tan fino y sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insanía y se rompe tan fácilmente” (193).

Como se ha visto, la metáfora obsesiva de las alimañas y específicamente la de los ratones o ratas en la narrativa de Dávila está directamente relacionada con un trasfondo inconsciente, al cual la autora Ana Luisa Coulon, en el artículo “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, atribuye las siguientes cualidades: “Ellas representan lo que ha reprimido —quién sabe desde cuándo— pero no es casual que las perciba en su casa, así como los venenos los prepare con esa farmacopea ya abandonada del padre” (96). En otros cuentos de Dávila parece existir una mitología personal mucho más compleja y abigarrada, como en “Alta cocina”, “El huésped”, “Óscar” o “Moisés y Gaspar”, pues la representación bestial es sumamente ambigua;

¹⁷ Esta entrevista fue realizada por las participantes del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”: Mercedes Arizpe, Regina Cardoso, Laura Cázares, Ana Luisa Coulon, Gabriela Díaz de León y Luz Elena Zamudio (*in absentia*).

incluso puede especularse que estos seres se conforman por una mezcla entre lo humano y lo animal.

Sin embargo, la lectura y comparación de estos cuatro cuentos parece arrojar interesantes conclusiones. La primera es la necesidad de la autora por introducir en sus relatos animales-alimañas símbolos de corrupción y suciedad, enemigos del orden doméstico. La segunda es el enorme poder destructor de estos intrusos en la psique y la estructura vital de los personajes; la tercera revela una tremenda contradicción, aunque por un lado la rutina es la productora del hastío y la neurosis de estos personajes, por otra parte, es lo que sirve de contención ante la elevada respuesta del estrés, la depresión y la constante indiferencia de los otros por sus problemas privados. Laura López Mateos, en el artículo “Para exorcizar a la bestia”, llega a estas mismas conclusiones exponiendo que los rasgos de bestialidad que aparecen como figuraciones o metáforas obsesivas en la narrativa de Dávila son en realidad una parte esencial de nosotros, pero que han sido reprimidos por una estructura social, la cual, paradójicamente, al ejercer una presión desmedida puede aflorar hasta provocar la autodestrucción:

Quienes han estudiado los diferentes significados que las presencias animales pueden asumir en el imaginario humano concuerdan que éstas traducen la porción de animalidad que nos define como especie y que, de cuando en cuando, emerge del inconsciente individual o colectivo a modo de recordatorio. Para realizarnos como seres humanos, la sociedad se encarga de imponer una serie de reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre la animalidad y la espiritualidad, tienden a reprimir la primera. De ahí que la mayoría de los personajes que hemos venido estudiando, después de librar una batalla dolorosa contra su propia bestia, no sobrevivan al mortal enfrentamiento.
(López Mateos 164-165)

En el caso de Leonora Carrington, la relación de su biografía con su obra es prácticamente inseparable, pero esto no significa que en su narrativa no exista una mitología personal plagada de una variedad de metáforas obsesivas también ligadas al temor, completamente fundado, hacia la reclusión institucional que se realiza a través de una voluntad exterior sobre la vulnerable protagonista. El encierro en *Memorias de abajo* y en *La trompetilla acústica* no solo funciona como un recurso para eliminar a

las “inadaptadas”, “marginales”, “prescindibles” o “cargas” de una sociedad intolerante ante cualquier demostración de espontaneidad y creatividad. También es una forma de ponerlas bajo la custodia y la vigilancia estricta de un orden social y moral. Además del confinamiento, hay que sumar la medicación como una forma más de violentar y someter la psique de los personajes femeninos: las drogas administradas ingresan de manera directa en sus cuerpos y adormecen sus sentidos y su voluntad. En, por ejemplo, la narración está plagada de momentos en los que los agentes de la Imperial Chemicals, la empresa de su padre, custodian a Leonora y prácticamente la conducen por la fuerza a través de engaños y manipulaciones hasta el hospital psiquiátrico de Santander. Ya allí, los doctores Morales fueron los responsables de cuidarla; sin embargo, el ojo vigilante de su padre se hizo todavía más presente con la visita sorpresiva para Leonora de Nanny, la niñera que la cuidó durante sus primeros veinte años de vida.

Llegó muy excitada, tras un viaje terrible de quince días en una cabina angosta de un barco de guerra. No esperaba encontrarme en un manicomio; creía que iba a ver a la niña sana que había dejado hacía cuatro años. *La recibí con frialdad y desconfianza: me la enviaban mis padres hostiles, y yo sabía que pretendía llevarme con ellos.* Desconcertada por mi actitud, Nanny se puso nerviosa. (Carrington, *Memorias* 197)

En la cita anterior he señalado con cursivas la declaración de aversión de la narradora ante la presencia de su nana, lo cual marca la separación definitiva de Leonora con su familia en Inglaterra; si la nana había sido enviada por los Carrington con el deseo de llevarla de regreso al hogar paterno, en este encuentro queda muy claro para ambas que esa unión no se producirá. Este episodio es retomado por Elena Poniatowska en la novela *Leonora*. En esta se muestra cómo la nana presencia la última dosis de cardiazol que le administran los doctores Morales. Es grande el azoro de la nana ante las nuevas circunstancias: “En estado cataléptico, la trasladan a su cuarto. Nanny repite: ¿Qué te han hecho... qué te han hecho?, y llora junto a su cama. Lejos de conmoverla, la exaspera; a través de su nana siente la succión paterna” (Poniatowska, *Leonora* 228). Este es el último contacto en tierras europeas que Leonora tuvo con su familia; poco después de salir

de Santander, ella migró a Nueva York y después a México, y con ello cerró un ciclo de vigilancia emocional, económica y personal con los Carrington.¹⁸

No es coincidencia que Leonora Carrington haya elegido como escenario de *La trompetilla acústica* un asilo de ancianos: un sitio que también es un lugar de reclusión física y mental, y que cumple la función de adormecer las conciencias de sus habitantes e impedir su desarrollo artístico o humano. La casa de reposo para estas ancianas en esta novela no difiere mucho de las condiciones padecidas por la autora en Santander; sin embargo, hay elementos biográficos y simbólicos en *La trompetilla acústica* que nos marcan una evolución en cuanto a la representación de esas metáforas obsesivas articuladas desde *Memorias de abajo*. Como hemos visto en su relato autobiográfico de juventud, Leonora tuvo que padecer toda su crisis de salud en total abandono, pues ni la presencia de la nana marcó una diferencia. Finalmente, gracias a su entereza y habilidad para lidiar con los doctores Morales, ella pudo salir de Santander y huir a Norteamérica con la ayuda de Renato Leduc. La situación de la autora, sin embargo, cambió al llegar a México, al hacerse de nuevas amistades y de un entorno cultural mucho más amplio y diverso; de ello, lo más importante fue su relación con Kati Horna, la fotógrafa de origen húngaro también avecindada en México, y con Remedios Varo, la otra artista exiliada con quien mantuvo una amistad permanente.

En *La trompetilla acústica* un grupo de ancianas se unen para desafiar el poder del doctor Gambit (el director del instituto); aquí se describe la vejez como una etapa de camaradería y solidaridad, lo cual se muestra en el desenlace del relato. De manera profética, cuando Leonora Carrington escribe la novela en los años cuarenta, vaticina el tipo de relación que establecerá

18 Como señala Joanna Moorhead en la biografía de Leonora, la autora mantuvo una relación epistolar y financiera intermitente con su madre en Inglaterra, la cual se intensificó cuando dio a luz a su primer hijo. Aunque fue planeado un viaje para que se reencontrara con su padre, con quien no había tenido ningún trato desde 1937 cuando salió de Europa, este falleció repentinamente en 1957. A quien fuera su amigo y patrocinador durante sus años en México, Edward James, le escribe lo siguiente: “Mi padre ha muerto y ello me ha conmocionado más de lo que quizás pensé en algún momento: en cualquier caso me parece estar pasando por una especie de metamorfosis que viene acompañada de dolor y renuncia a viejas costumbres [...] Me siento muy extraña” (Moorhead 164). Tiempo después de la muerte de su padre, se leería asignada una pequeña herencia, la cual nunca llegó a cobrar, pues los otros herederos Carrington, al quedar a cargo de la administración del legado, exigieron su obediencia y sumisión, lo cual nunca llegó a ocurrir.

con sus contemporáneas, Horna y Varo, con quienes mantuvo una asidua relación de retroalimentación amistosa e intelectual. Esto ocurre porque Carrington identifica la última parte de la vida de la mujer como un espacio de plenitud. Esto coincide con lo que una de sus principales biógrafas, Joanna Moorhead, señala respecto a la última etapa de la vida de Leonora: “Al igual que Marian, Leonora veía la vejez como la culminación de su viaje y no como un lento declive hacia el crepúsculo” (Moorhead 194). Finalmente, Leonora encontró la solidaridad que anhelaba en la vejez, a través de la maternidad, la ejecución libre de su obra y las amistades femeninas que pudo sostener en esta última etapa. Se comenta que el personaje de Carmela, la mejor amiga de Marian en *La trompetilla acústica*, estuvo inspirado en Remedios Varo, pues así como la protagonista es despistada, vulnerable y fantasiosa, Carmela está llena de ideas, es desafiante y arrojada, y cuenta con un sentido práctico que la lleva a rescatar al asilo completo del sometimiento y el hambre que las hacían pasar sus dueños. Aunque la novela tiene definitivamente una construcción en la que se intercala el realismo crudo con escenas de irreabilidad, pueden encontrarse elementos de coincidencia biográfica entre Marian y la última etapa de Leonora. Así, la autora se anticipa a representar lo que va a ser su vejez, o la de cualquier mujer que alcance un desarrollo íntimo, profesional o artístico. Coincido con Joanna Moorhead cuando analiza este período como uno de los más fructíferos artísticamente y en el que se asientan importantes premisas vitales, como el feminismo, la conquista final de su independencia y la búsqueda de una libertad de pensamiento y acción de todo el género femenino:

La trompetilla acústica es, en cierto sentido, una broma disparatada, pero también una revaluación de lo más serio del mundo esencialmente masculino y obsesionado con la juventud. También es un grito de protesta desde uno de los márgenes menos explorados, pero más universales, de la vida. En manos de Leonora, y tal como ella la vivió, la vejez se convirtió en una suma en lugar de una resta. Como Marian, no sólo sobrevivió a la vejez, sino que floreció en su paisaje silvestre e impredecible, como le ocurrió a Marian, la vejez le resultó tan surrealista como las anteriores etapas de su vida. (Moorhead 194)

El desenlace de la novela describe cómo las ancianas conforman una comunidad nueva y diferente, inaugurando una nueva edad de hielo, en la

cual reinarán los licántropos y sus descendientes, y ellas, como sacerdotisas eternas, vigilarán el nuevo orden. Esta última metáfora de colectivo femenino sin duda es una idea bastante adelantada para la época, en gran medida porque Carrington deseaba que esta narración fuera profética y que cada mujer alcanzara su máximo potencial. Según la especialista Gloria Orestein, la obra de Carrington “habla de eras pasadas, de ciclos de matriarcado y patriarcado, y de continentes perdidos que alguna vez tuvieron culturas matrísticas” (citada en Moorhead, 182). Esta forma de interpretar el devenir humano, a través de distintos ciclos, también forma parte de la obra plástica de Carrington, poblada de personajes femeninos. Esto nos habla de que analizar, sistematizar y articular las mitologías personales de Leonora Carrington representa un esfuerzo que debería realizarse a la luz de las nuevas fortalezas y concepciones de la feminidad contemporánea.

Figurar lo innombrable: conclusión

Al inicio de este artículo mencioné la aparente distancia que había entre las obras de las autoras aquí analizadas; al concluir, considero que existen semejanzas en la reiteración de las metáforas obsesivas y en la creación de su mitología personal. Solo once años separan su fecha de nacimiento, Leonora Carrington nació en 1917 y Amparo Dávila en 1928. Aunque es un tema conocido, hay que destacar ciertos factores que influyeron de forma determinante en la concepción de ambas poéticas. En el caso de Carrington, las repercusiones del surrealismo, al que no he hecho referencia, pero que dota su obra de un humor peculiar y característico, es determinante para comprender por qué esta tiene una versión siempre paródica y ridiculizadora de los sistemas opresores. También es evidente que la herencia europea y su legado simbólico (aunque no económico como ya señalé) de la aristocracia inglesa marcó una posición de rebeldía frente a la vida y las relaciones humanas, así como las continuidades y colindancias de su discurso visual y literario, también dejaron huella en su narrativa. En un sentido opuesto, Amparo Dávila nació y creció en Zacatecas, México, y una buena parte de la experiencia con los rituales de su entorno, con el tema de la muerte y lo sobrenatural es representada en su cuentística. Además, sus temáticas tienen profundas coincidencias (aunque mecanismos narrativos distintos) con autoras cuyo origen también es la provincia, como Guadalupe Dueñas

(Jalisco, 1919-2002), Josefina Vicens (Tabasco, 1911-1988) o Inés Arredondo (Sinaloa, 1928-1989). A diferencia de Carrington, quien escribió en distintos tipos de formatos narrativos y tuvo una desbordada actividad artística, Amparo Dávila estuvo dedicada a la escritura de una cuentística magistral y representativa de las mejores letras de Latinoamérica (aunque también tiene una obra poética interesante).

A pesar de ello, ambas pertenecieron a una etapa de auge literario y cultural del México del medio siglo y se enfrentaron a condiciones de misoginia y hostilidad similares. Aparentemente más radical en sus expresiones artísticas, Carrington supo representar a través del discurso literario la opresión, la enfermedad y el abandono a través de sus dos relatos más conocidos. Aportó a la literatura mexicana las primeras versiones de la heroína fantástica: aquella que se transforma en elemento de la naturaleza, habla con los animales y es capaz de modificar el destino de los hombres a través de su control mental. Gracias a su enorme talento para las artes visuales supo modificar espacios cotidianos y aberrantes en lugares fantásticos, ligando los elementos tradicionales del cuento popular al discurso de emancipación femenina.

Por su parte, Amparo Dávila nos proporcionó, a través de sus metáforas obsesivas, distintas formas de figurar el estrés doméstico, la frustración de la cotidianidad y las crisis de la identidad femenina propiciadas por factores como la maternidad y la sexualidad reprimida dentro del recinto engañosamente inocuo del hogar. Para la época en que estos relatos fueron creados y publicados, las patologías femeninas no habían sido cabalmente representadas, ni siquiera por la medicina de la época que, como vimos en el relato desgarrador de Leonora, se limitaba a administrar tranquilizantes y a aislar a la víctima.

El estudio y la sistematización de la mitología personal de Amparo Dávila exigiría un estudio mucho más amplio y dedicado de contraste y análisis de la totalidad de su obra cuentística (e incluso poética). En el análisis sobre la obra de Carrington es relativamente fácil identificar la aparición de metáforas obsesivas, como ocurre con el confinamiento. La complejidad de la sistematización de dichas metáforas se centra en que la obra de Carrington es sumamente diversa y habría que considerar en su análisis también su obra plástica. En los casos aquí analizados quedó claro que las autoras realizaron una figuración de lo que hasta ese momento carecía de nombre y que, como neurosis femenina, había permanecido

soterrada, porque era un tema vergonzoso, sin relevancia e ignorado por considerarse menor. Cuando son elaborados como metáforas obsesivas en un sistema narrativo nos percatamos de que es una señal de corrupción en el contexto social donde se produce. Estas mitologías arrojan las debilidades, las injusticias y los desequilibrios de esa sociedad, alertando a las próximas generaciones sobre su extinción o su repetición permanente. Una parte del legado de dichas autoras fue enfatizar la autenticidad de la violencia que se ejerce sobre las mujeres, la cual se manejó con indiferencia durante varias décadas, resaltando las causas y a sus responsables, y describiendo con delicada minuciosidad las repercusiones físicas y anímicas de tal abuso.

Obras citadas

- Bouatenin, Adou. “La psychocritique de charles mauron: une méthode à redécouvrir”. *Langues & Usages*, núm. 1, 2017, págs. 174-183. Web. 10 de enero del 2021.
- Cardoso, Nelly y Laura Cázares, editoras. “Entrevista a la autora”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México, Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, págs. 91-103.
- Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México, Siglo xxi Editores, 1992.
- . *La trompetilla acústica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Coulon, Ana Luisa. “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Editado por Nelly Cardoso y Laura Cázares. México, Tecnológico de Monterrey, 2009, págs. 91-103.
- Dávila, Amparo. *Cuentos completos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. México, Anthropos, 1993.
- Federico, Francesca. “*Memorias de abajo* de Leonora Carrington: un ejemplo de escritura híbrida”. *Les Ateliers du SAL*, núm. 14, 2019, págs. 100-108.
- Gutiérrez Piña, Claudia L. “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. ‘El último verano’ de Amparo Dávila”. *Literatura Mexicana*, vol. 2, núm. 2, 2018, págs. 134-151.

- López Morales, Laura. “Para exorcizar a la bestia”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Editado por Nelly Cardoso y Laura Cázares. México, Tecnológico de Monterrey, 2009, págs. 153-166.
- Luna Chávez, Marisol y Víctor Díaz Arciniega. “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila”. *Sincronía*, núm. 74, 2018, págs. 205-233.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*. París, Librairie José Corti, 1963.
- Moorhead, Joanna. *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Madrid, Turner Noema, 2017.
- Ontañón de Lope, Paciencia. “Las metáforas obsesivas en el arte. Análisis psicocrítico de unos cuentos de Julio Cortázar”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 557, julio 1997, págs. 18-21.
- Piñeiro, Gil Eulalia. “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura latinoamericana”. *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, 2013, págs. 73-90.
- Poniatowska, Elena. *Leonora*. México, Editorial Planeta, 2011.

Sobre la autora

Marisol Luna Chávez es profesora-investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez, de Oaxaca. Estudió la licenciatura en la Universidad Veracruzana; la maestría y el doctorado en Letras en la FFYL de la UNAM; realizó estancias posdoctorales en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autora y coautora de artículos arbitrados e indexados, así como de capítulos en libros relacionados con el tema de la interacción entre las artes visuales y la literatura. También ha publicado sobre la narrativa del medio siglo mexicano. Entre sus publicaciones destacan los libros: *La vuelta al día en 80 mundos y Último round de Julio Cortázar: composición literaria y visual* (Universidad de Guadalajara/Cátedra Julio Cortázar, 2014), y *Ventanas a lo inesperado. Imagen fotográfica y visual en Julio Cortázar* (UAM-Azcapotzalco, 2018).

Formalismo cuantitativo “viejo” y “nuevo” (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)

Igor Pilshchikov

UCLA, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidad de Tallinn, Tallinn, Estonia

pilshchikov@ucla.edu

Este artículo aborda la teoría formalista rusa desde la perspectiva de las humanidades digitales. En 2011, Franco Moretti y sus coautores llamaron a su método de investigación “formalismo cuantitativo”, en contraste con el formalismo ruso que, en su opinión, era cualitativo. Ciertamente, el análisis estructural y funcional del texto poético, que los propios formalistas llamaron morfológico, es el núcleo del programa formalista y, en efecto, puede considerarse “cualitativo”. Sin embargo, la tesis de que el formalismo cuantitativo es novedoso es cierta solo en parte. Para demostrarlo, nos centraremos en los enfoques de la poética cuantitativa desarrollados por dos miembros del Círculo Lingüístico de Moscú: Boris Tomashevski y Boris Yarjó. Se hará especial hincapié en el hecho de que Yarjó inventó lo que posteriormente se denominó lectura distante. La comparación entre los dos formalismos cuantitativos no solo tiene una importancia historiográfica, sino también un valor metodológico, ya que revela muchas ideas que resultarán útiles para las humanidades digitales contemporáneas.

Palabras clave: Boris Tomashevski; Boris Yarjó; formalismo ruso; Franco Moretti; lectura distante; métodos cuantitativos.

Cómo citar este artículo (MLA): Pilshchikov, Igor. “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295.

Artículo original. Recibido: 14/06/21; aceptado: 08/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



“Old” and “New” Quantitative Formalism
(The Moscow Linguistic Circle and the Stanford Literary Lab)

This article approaches Russian Formalist theory from the perspective of the digital humanities. In 2011, Franco Moretti and his coauthors called their research method “quantitative formalism” in contrast to Russian Formalism, which, in their opinion, was “qualitative”. The structural and functional analysis of the poetic text, which the Formalists themselves called “morphological” is the nucleus of the Formalist agenda, and it can indeed be considered “qualitative”. However, the thesis of quantitative formalism’s novelty is only partially true. To demonstrate this, the author focuses on the approaches to quantitative poetics developed by two members of the Moscow Linguistic Circle, Boris Tomashevsky and Boris Yarkho, and, in particular, on Yarkho’s invention of what was later referred to as “distant reading”. Apart from its historical significance, a comparison of these two versions of quantitative formalism offers new methodological insights that can be applied by researchers in contemporary digital humanities.

Keywords: Boris Tomashevsky; Boris Yarkho; Russian formalism; Franco Moretti; distant reading; quantitative methods.

Formalismo quantitativo “velho” e “novo”
(O Círculo Linguístico de Moscou e o Laboratório Literário de Stanford)

Este artigo aborda a teoria formalista russa a partir da perspectiva das humanidades digitais. Em 2011, Franco Moretti e seus coautores chamaram seu método de pesquisa de “formalismo quantitativo”, em contraste com o formalismo russo que, em sua opinião, era qualitativo. Certamente, a análise estrutural e funcional do texto poético, que os próprios formalistas chamaram de “morfológico”, é o núcleo do programa formalista, e pode, com efeito, ser considerado “qualitativo”. No entanto, a tese de que o formalismo quantitativo é novidade é apenas parcialmente verdadeira. Para demonstrar isso, vamos nos concentrar nas abordagens da poética quantitativa desenvolvidas por dois membros do Círculo Linguístico de Moscou, Boris Tomachévski e Boris Yarjó. Será dada ênfase particular ao fato de que Yarjó inventou o que mais tarde foi chamado de “leitura distante”. A comparação entre os dois formalismos quantitativos não é apenas de importância historiográfica, mas também de valor metodológico, pois revela muitas ideias que serão úteis para as humanidades digitais contemporâneas.

Palavras-chave: Boris Tomachévski; Boris Yarjó; formalismo russo; Franco Moretti; leitura distante; métodos quantitativos.

Introducción

EN 2016 LA PUBLICACIÓN DE la traducción al ruso del libro *Distant Reading*¹ (2013) de Franco Moretti fue un acontecimiento emblemático, pues tanto el propio libro como su título se han convertido en un símbolo de las humanidades digitales modernas.² Esta colección retrospectiva de los artículos del autor publicados entre 1994 y 2011, que “da una buena idea del desarrollo investigativo de Moretti durante las dos últimas décadas” (Sobchuk, “Uvidet za dereviami les” 320),³ puede llamarse, siguiendo a los traductores del libro al ruso, “un manifiesto consolidado del investigador” (Moretti, *Dalnee chtenie* 4). Su traducción inició una polémica activa y fructífera en las páginas de *Novoe Literaturnoe Obozrenie* (2018, núm. 150, sección “Libro como acontecimiento”), la revista rusa más influyente en el campo de la teoría literaria. La tertulia, que los colegas rusistas después resumieron y comunicaron a Moretti, tuvo gran repercusión. En tal ocasión fue escrita la primera versión del presente artículo (Pilshchikov, “Franko Moretti i novy kvantitativny formalizm”), versión que, sin embargo, era más breve y exponía de manera preliminar las ideas que voy a desarrollar ahora.

En el público de habla rusa el libro de Moretti encontró lectores con un bagaje académico y cultural completamente diferente al del *establishment* contemporáneo de las humanidades estadounidenses o europeas. Moretti pertenece tanto a la comunidad académica de Estados Unidos como a la europea, y simultáneamente las desafía intelectualmente. Nacido en Italia, comenzó su carrera como profesor asistente de literatura inglesa en Salerno y continuó como profesor de literatura comparada en Verona. Tras trasladarse a Estados Unidos en 1990, enseñó literaturas comparadas en la Universidad de Columbia, y entre 2000 y 2016 fue profesor de humanidades en Stanford

-
- 1 La traducción al español fue publicada en 2015 por Fondo de Cultura Económica.
 - 2 En el mismo 2013 fue publicado otro libro emblemático de las humanidades digitales: *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, de Matthew Jockers. El término “lectura distante” fue introducido por Moretti anteriormente en el artículo “Conjeturas sobre la literatura mundial” (“Conjectures” 56-58), publicado por primera vez en 2000 y reimpreso en *Distant Reading* (47-49).
 - 3 De aquí y en adelante la traducción de las citas al español pertenece a los traductores de este artículo. Veáse la sección “Sobre este artículo”.

(desde 2016, es profesor emérito).⁴ La metodología de Moretti tiene tres fuentes principales: el marxismo italiano, el neodarwinismo británico y el formalismo ruso. Sin embargo, la última fuente no representa lo mismo para Moretti que para sus lectores rusos: la lectura “autóctona” del formalismo de los años 1910-1930 difiere de la “occidental”, sobre todo, por el hecho de que se basa en un abanico más amplio de textos formalistas y paraformalistas, la mayoría de los cuales simplemente no están traducidos a lenguas extranjeras y no forman parte del canon occidental de la teoría rusa.

El tema del formalismo ruso y las humanidades digitales es bastante reciente (lo que no es sorprendente, dada la juventud de las propias humanidades digitales). Este argumento se trata en tres artículos en el número monográfico “Digital Humanities and Russian and East European Studies” de la revista *Russian Literature* (Ámsterdam), publicada en el verano de 2021 (Kliger; Lvoff; Arseniev). El tema que nos interesa fue discutido por primera vez durante el congreso “Russian Formalism and the Digital Humanities” que se celebró en Stanford en abril del 2015. Tuve la oportunidad de participar en él.⁵ Moretti inauguró la conferencia. En su discurso de apertura señaló que uno de sus principales impulsos metodológicos fue la antología del formalismo ruso publicada en francés por Tzvetan Todorov.⁶

En el 2011 (año de la publicación del trabajo más reciente incluido en el libro sobre la lectura distante), Moretti y sus colegas encontraron una definición sucinta de su método de investigación: lo llamaron “el formalismo cuantitativo”. Así exactamente —“Quantitative Formalism: An Experiment”— se titula el manifiesto del Laboratorio Literario de Stanford (que Moretti cofundó en 2010), firmado por Matthew Jockers, Franco Moretti y sus coautores (Allison et al.). Este título indica el principal polo de atracción y repulsión de las humanidades digitales de Stanford: los autores se posicionan como representantes del formalismo cuantitativo, ya que el formalismo ruso, según ellos, era un formalismo *cualitativo*, que estudiaba las diferencias cualitativas entre las estructuras literarias.

4 Curiosamente, hizo varios cameos en las primeras películas de su hermano menor, el cineasta Nanni Moretti.

5 Véanse la página web de la conferencia (Stanford University, “Russian Formalism”), los resúmenes de las ponencias (Stanford University, “Russian Formalism...: Book of Abstracts”), y la crónica analítica (Ustinov).

6 Véase Todorov. En la bibliografía se pueden consultar también los datos de las ediciones italianas y españolas.

La tesis de que el formalismo cuantitativo es algo novedoso es correcta, solo si entendemos por formalismo exclusivamente el formalismo de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (Общество изучения поэтического языка, en adelante, Opoiaz), tanto el temprano (el Opoiaz de Shklovski, Brik y Yakubinski) como el tardío (el Opoiaz de Shklovski, Eichenbaum y Tynianov), así como el formalismo generativo de Vladímir Propp. Es la variedad opoiaziana del formalismo que ha sido canonizada para el mundo occidental gracias a la antología de Todorov (Sini 49; Depretto, “Idei Shklovskogo” 194-195) y las subsiguientes colecciones de ensayos formalistas, desde el “estándar” en inglés (Matejka y Pomorska) hasta la colección de Volek en español. Pero, si se analiza de manera más atenta el legado del Círculo Lingüístico de Moscú, se llega a entender que Moretti tuvo predecesores: el formalismo ruso fue también, en parte, un “formalismo cuantitativo”.⁷ Comparar estos dos programas metodológicos es la tarea de este artículo.

Los métodos cuantitativos en el Círculo Lingüístico de Moscú: Borís Tomashevski y Borís Yarjó

Uno de los pioneros en el uso de los métodos probabilísticos y estadísticos en los círculos formalistas fue Borís Tomashevski (1890-1957), teórico del verso, editor crítico de los clásicos rusos, historiador de la literatura rusa y de las relaciones literarias ruso-francesas, y estudioso de la vida y la obra de Aleksandr Pushkin. Matemático e ingeniero de formación (estudió estadística matemática e ingeniería eléctrica en el Instituto Montefiore de la Universidad de Lieja, Bélgica, y en la Sorbona de París, donde también asistió a cursos de literatura), Tomashevski participó en las actividades de dos grupos asociados a los formalistas rusos: el Opoiaz y el Círculo Lingüístico de Moscú (Московский лингвистический кружок, en adelante, MLK). Nacido en San Petersburgo, Tomashevski realizó una parte importante de sus investigaciones sobre el verso ruso en Moscú, donde vivió desde 1918 hasta finales de 1920 (tras regresar de los frentes de la Primera Guerra Mundial), y presentó sus resultados en las reuniones del Círculo Lingüístico de Moscú (Fleishman; Pilshchikov y Ustinov). El 21 de junio de 1919, a propuesta del

7 Véase mi artículo reciente dedicado específicamente al tema de la poética cuantitativa del formalismo ruso (Pilshchikov, “A poética quantitativa”).

primer presidente del MLK, Roman Jakobson, Tomashevski fue elegido miembro de pleno derecho del Círculo.⁸ En 1921, Tomashevski abandonó Moscú para ir a Petrogrado y se unió al Opoiaz. Comenzó a trabajar en la Casa Pushkin (el Instituto de Literatura Rusa) y a dar conferencias en el Instituto Estatal de Historia de las Artes y, a partir de 1924, en la Universidad de Leningrado (profesor desde 1942). En la década de 1920 publicó un tratado sobre la versificación rusa (*Русское стихосложение. Метрика*, 1923), un compendio de poética formalista (*Теория литературы (Поэтика)*, 1925) y un libro de texto sobre el mismo tema (*Поэтика. Краткий курс*, 1928). Debido a “la presión externa” (sus propias palabras) —la política oficial antiformalista comenzó en 1931—, Tomashevski abandonó los estudios del verso y de la poética, y se centró en la biografía de Pushkin y en la crítica textual, o textología (término que acuñó a mediados de los años veinte), así como en la investigación de los intereses de Pushkin por la literatura francesa. Tomashevski se libró en su mayor parte de las purgas antiformalistas, pero sus trabajos en el campo de la literatura comparada fueron condenados oficialmente durante la campaña anticomparativista de 1948-1949. Volvió a estudiar el verso solo hacia el final de su vida.

No existen estudios monográficos dedicados a Tomashevski, ni en ruso, ni en español, ni en inglés, ni en ninguna otra lengua. Su nombre se menciona con mucha menos frecuencia que el de otros formalistas, como el célebre “triunvirato” del Opoiaz: Viktor Shklovski, Borís Eichenbaum y Yuri Tynianov. Hasta cierto punto, Tomashevski sigue siendo “*le formaliste oublié*”, como ha dicho Catherine Depretto (“Formalisme et poétique” 107).

De los estudios de Tomashevski en las antologías extranjeras se encuentran sobre todo “Literatura y biografía”, texto de las posturas del Opoiaz, y fragmentos del libro *Teoría de la literatura (Poética)*⁹ (Matejka y Pomorska 47-55; Volek, I 177-186, 227-237; II 149-163). De las obras versológicas de la época moscovita, recopiladas posteriormente en *Sobre el verso (O cmuxe*, 1929), se escogieron fragmentos sueltos que no contienen cálculos (Todorov 154-169; Volek, II 99-111).

El 8 de junio de 1919 Tomashevski presentó en el MLK la ponencia “Sobre el pentámetro yámbico de Pushkin”. Este texto se publicó mucho más tarde,

8 MLK, 2.II.10, fol. 61.

9 Fue traducido al español en 1982. También existen las traducciones completas al polaco (1935), al checo (1970), al eslovaco (1971), al italiano (1978) y al alemán (1985).

en 1923, en la colección *Ensayos sobre la poética de Pushkin*, compilada por Viktor Shklovski (*Ocherki* 7-143), y se reimprimió en una versión abreviada en *Sobre el verso* (138-253). Fue la primera vez que se investigaron estadísticamente las peculiaridades rítmicas del pentámetro yámbico ruso. Tomashevski estudia el metro en cuestión desde las perspectivas sincrónico-tipológica y evolutivo-diacrónica, y lo compara no solo con el pentámetro ruso, sino también con metros europeos de la misma extensión silábica (*endecasillabo* italiano, decasílabo francés y los pentámetros yámbicos inglés y alemán; véase Achilli). En particular, esto le permitió revelar la influencia del ritmo del decasílabo francés en los pentámetros yámbicos escritos por el príncipe Piotr Viázemski durante los años 1821-1825, años en los que Viazemski, uno de los mejores amigos de Pushkin, estaba traduciendo los epigramas de Jean-Baptiste Rousseau.

En la ponencia de Tomashevski, al igual que en el artículo final, los datos extraídos de los textos poéticos se comparan con un modelo teórico. La frecuencia teórica de un verso se obtiene multiplicando las frecuencias con las que ocurren, en la obra del autor seleccionado,¹⁰ las palabras de una determinada estructura acentual que lo conforman. Para sacar conclusiones sobre el ritmo de los poemas reales, hay que “comparar esta ocurrencia teórica con la real” (Tomashevski, *O stje* 176). Solo así podemos separar lo intencional de lo accidental, y distinguir los fenómenos estéticamente significativos de las manifestaciones de las leyes lingüísticas generales. Este método (modificado posteriormente por estudiosos como el destacado teórico del verso Kiril Taranovski¹¹ y el gran matemático Andréi Kolmogórov) fue incluso bautizado como “the Russian linguistic-statistical method for studying poetic rhythm” (Bailey 251). En 1960, Jakobson calificó el enfoque de Tomashevski en el estudio del verso como “un ejemplo del más largo y, hasta ahora, más espectacular vínculo entre la lingüística (en particular, el estudio del lenguaje poético), por un lado, y el análisis matemático de los procesos estocásticos, por el otro”. Este enfoque “proporcionó claves sorprendentes para la métrica descriptiva, histórica, comparativa y general sobre unas bases científicas” (“Linguistics and Communication Theory” 579).

¹⁰ O en la prosa de su tiempo, cuestión que Tomashevski dejó abierta.

¹¹ Un *émigré* ruso, nacido en Dorpat/Yúriev (ahora Tartu, Estonia), eslavista yugoslavo-estadounidense, después profesor de literatura rusa en Harvard, donde trabajó junto a Jakobson.

Entre los miembros del MLK hubo un investigador que extendió los métodos cuantitativos más allá del estudio del verso a todos los ámbitos del lenguaje poético: Borís Yarjó (1889-1942).¹² Dado que el legado de este brillante investigador se va a discutir por primera vez en habla hispana, vale la pena presentarlo brevemente.

Nacido en Moscú, Yarjó completó sus estudios en 1912 en la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de su ciudad natal. Durante el año siguiente continuó sus estudios en las universidades de Heidelberg y Berlín. A partir de 1915 impartió clases en la Universidad de Moscú. Comenzó su actividad académica con investigaciones sobre literatura medieval europea y el folclore. El 21 de junio de 1919 (el mismo día que Tomashevski) fue elegido miembro del MLK (también por recomendación de Jakobson) y participó activamente en sus actividades casi hasta el momento de la abolición del círculo en 1924. Entre 1920 y 1921 investigó en las bibliotecas europeas e intentó ser contratado como profesor en las universidades de Checoslovaquia o Alemania, pero sin éxito. En 1922, tras dejar la Universidad de Moscú, ingresó en la Academia Rusa de Ciencias Artísticas, donde dirigió el Comité de Traducción Artística, el centro de poética teórica y la subsección de literatura universal, así como la sección de folclore y teatro, hasta la disolución de la Academia en 1931. En 1926 fue elegido miembro de número de la Academia Americana de la Edad Media (*Medieval Academy of America*).

Durante sus viajes al extranjero en 1920-1921, Yarjó estudió el ritmo de la prosa rimada latina. Esta investigación culminó más tarde en su tesis doctoral sobre la obra de Hroswitha de Gandersheim, poetisa alemana del siglo x que escribió poemas, leyendas y dramas en latín. Este trabajo, resultado de más de una década de estudio, se tituló *Prosa rimada de los dramas de Hroswitha*, y fue escrito en ruso y alemán, pero quedó inédito.¹³ El estudio del ritmo de los dramas de Hroswitha requirió el desarrollo de métodos detallados de análisis estadístico de los rasgos más diversos del discurso artístico. Así, en los años veinte, Yarjó sentó las bases teóricas de los “estudios literarios exactos”, cuyos principios defendió constantemente en su vida académica posterior. Sus posiciones teóricas fueron formuladas en una serie de artículos, y después presentadas en detalle en su fundamental monografía *La metodología de los estudios literarios exactos (Методология*

12 Véase Gasparov (“Raboty B. I. Yarjó” 504).

13 Véanse Gasparov (“Rifmovannaia proza”) y Akimova (“Stanovlenie metodologii”).

точного литературоведения, publicada solo póstumamente, más de 60 años después de su muerte, en 2006).

Tras la campaña ideológica emprendida en contra del formalismo, en los años treinta Yarjó se dedicó a la traducción artística (en 1933-1935 era casi su única fuente de ingresos). Según sus propias estimaciones, era capaz de traducir “de una veintena de lenguas eslavas, germánicas y romances (nuevas y antiguas)” (Akimova y Shapir viii).

En la noche del 14 al 15 de marzo de 1935, Yarjó fue detenido en el marco del proceso ficticio contra la “organización contrarrevolucionaria germano-fascista en la URSS”. Fue encarcelado en Moscú y, después, exiliado a Omsk, en Siberia, mientras que su colega y antiguo opositor, el filósofo Gustav Shpet, también antiguo miembro del MLK y vicepresidente de la Academia de Ciencias Artísticas, exiliado primero a Tomsk (también en Siberia) en el marco del mismo proceso ficticio, fue fusilado allí en 1937 (véase Serebrennikov). En 1940, a Yarjó se le permitió ir a Kursk, en la parte europea de Rusia, y convertirse en profesor del instituto pedagógico local. Tras la invasión alemana de 1941, Yarjó fue evacuado a Sarapul, en Udmurtia, donde murió de tuberculosis miliar a principios de mayo de 1942.¹⁴

Lo más relevante del legado académico de Yarjó en relación con nuestro tema es su libro *La metodología de los estudios literarios exactos*, y sus estudios adyacentes sobre los géneros dramáticos desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica (sobre las comedias y tragedias de Corneille y sobre la tragedia de cinco actos).¹⁵ Estas obras fueron escritas entre los finales de los años veinte y los mediados de los treinta.

Yarjó identificó los atributos del género de la tragedia, que se pueden expresar a través de parámetros numéricos. Se trata de atributos como los siguientes:

- Número total de personajes.
- Número de escenas con uno, dos, tres, etc., personajes que hablan.
- Desviación estándar del número medio de personajes que hablan.
- Número de escenas de la obra (como medida de la movilidad de la acción).

¹⁴ Véase una reseña biográfica concisa pero completa en Akimova y Shapir. Véase también Akimova (“Ucheni i vlast”).

¹⁵ Las traducciones de estos trabajos a las lenguas europeas se pueden consultar en la lista de referencias.

- Longitud media de la intervención (como medida de la vivacidad del diálogo).
- Proporción de versos partidos, es decir, versos que contienen las intervenciones de diferentes personajes (como medida de la coherencia del diálogo).

La proporción entre estos elementos es diferente en distintas obras. Así, la historia de un género literario puede describirse como una evolución de sus rasgos y grupos de rasgos. Las diferencias entre las corrientes literarias pueden describirse como la diferencia entre las proporciones de determinados rasgos y grupos de rasgos.

Este enfoque permitió al investigador, con números en mano, demostrar cómo la evolución de la tragedia en cinco actos se divide en períodos (clásico temprano, clásico tardío, romántico temprano, romántico tardío, etc.) y mostrar, por ejemplo, lo siguiente (“Raspredelenie rechi”; *Metodología* 550-607):

- En cuáles parámetros las tragedias de los románticos, que admiraban a Shakespeare, se acercan al drama shakesperiano.
- Cómo Goethe evolucionó en una dirección directamente opuesta al movimiento de la época: del *Sturm-und-Drang* proto-romántico hacia el clasicismo “olímpico” (las tragedias del último Goethe coinciden en todos los parámetros con las de Racine).
- Que el tímido innovador del teatro ruso de principios del siglo XIX, Vladisláv Ózerov, fue más clasicista que romántico: tomando en consideración todos los parámetros estudiados se diferencia de los predecesores clasicistas en un 20 %, y de los románticos europeos contemporáneos a él, en un 65 %.

Si se comparan dos géneros diferentes que coexisten en la misma época (Yarjó tomó comedias y tragedias del mismo autor, Pierre Corneille), ellos también se pueden distinguir formalmente, encontrando rasgos cuantitativos por los que se diferencian entre sí. Además de los ya mencionados, estos incluyen, por ejemplo, la movilidad de los personajes (el número de sus apariciones), el tamaño del papel de cada personaje (número de intervenciones y número de versos), la composición social de los personajes, etc. Después se pueden calcular las proporciones de sus combinaciones en diferentes textos

y determinar el lugar de los textos intermedios (por ejemplo, tragicomedia) en la escala entre la tragedia y la comedia prototípicas (“*Komedii i tragedii Kornelia*”; *Metodología* 403-449).

Así, Yarjó inventó la “lectura distante” mucho antes que Moretti,¹⁶ pues realizó un análisis diacrónico de 153 tragedias en cinco actos de 23 autores, utilizando solo cuatro rasgos formales (el número de escenas en la obra como medida de la movilidad de la acción, el número de personajes, el número de escenas con cierto número de personajes hablantes y la desviación estándar de su número medio). Se trata exactamente de una “lectura desde lejos”, una comparación entre un gran número de textos según un número limitado de parámetros formalizados (“la búsqueda de las proporciones distintivas según los rasgos mínimos”, según el propio Yarjó¹⁷). Al igual que lo que ocurre después con Moretti y antes con Aleksandr Veselovski, la investigación de Yarjó se centra en “unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: procedimientos, temas, tropos —o géneros y sistemas” (Moretti, *Distant Reading* 48-49).¹⁸ La única diferencia es que Moretti realizó los cálculos con ayuda del computador, mientras que Yarjó los hizo a mano, y fue un trabajo minucioso. Quizás por esto, aunque los resultados de Yarjó eran muy interesantes, no tuvieron seguimiento. Además, los resultados de sus trabajos sobre el teatro representan solo una pequeña parte de las investigaciones contenidas en la *Metodología*.

Boris Eichenbaum consideró como representantes del “método formal” solo a los miembros del Opoiaz (“Teoria” 116, n. 1). Este punto de vista sigue siendo muy común, aunque Jakobson hizo muchos esfuerzos para incluir no solo al Opoiaz, sino también al MLK en la historia del formalismo.¹⁹ Yarjó se consideraba un “formalista” sin discusión. En una carta a Viktor Zhirmunski, fechada el 8 de noviembre de 1919, se refiere a sí mismo como

¹⁶ Lvoff (34-37); Kizhner et al.; Pilshchikov, “Kwantytatywna poetyka”.

¹⁷ “добытие отличительных пропорций по некоторым мельчайшим признакам” (*Metodología* 554).

¹⁸ En el original: “units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes — or genres and systems”. Según Moretti, “entre lo muy pequeño y lo muy grande desaparece el texto en sí” [“between the very small and the very large, the text itself disappears”] (*Distant Reading* 49). Véase Steiner (“Divergence vs. Convergence”).

¹⁹ Véanse al respecto diferentes posiciones: Shapir (“The Minutes”; “Moskovski lingvisticheski kruzok”); Carpi; Dmitriev; Depretto (“La question”); Sanmartín Ortí; Pilshchikov y Cadamagnani; Pilshchikov (“Nasledie”); Glanc y Pilshchikov.

“partidario del ‘método formal’ y ‘formalista’” (Akimova y Shapir xviii, xxvi, n. 34). Esta definición tiene al menos tanto peso como la exclusión categórica de Eichenbaum (Polilova).

Al mismo tiempo, Yarjó contrastó su método cuantitativo con el método cualitativo del Opoiaz. Esto tuvo efecto en su interpretación de la noción de “la dominante”. La última conferencia del curso de Jakobson sobre el formalismo ruso, que impartió en checo en la Universidad de Brno en 1935, estaba dedicada al problema de la dominante. El texto completo del curso se publicó por primera vez en 2005 (Jakobson, *Formalistická škola*), pero la conferencia sobre la dominante se volvió conocida mucho antes, durante la vida del académico. Se publicó como artículo independiente en inglés (“The Dominant”), luego en francés traducido del inglés (*Questions de poétique* 145-151), y después en ruso (también traducido del inglés) en la *Antología de la teoría literaria*, editada por I. A. Chernov como libro de texto para estudiantes de la Universidad de Tartu (Chernov 56-63). Al principio del artículo, Jakobson califica la dominante como “uno de los conceptos más cruciales, elaborados y productivos de la teoría del Formalismo ruso” y da la siguiente definición: “La dominante puede definirse como el componente focal de una obra de arte: dirige, determina y transforma los demás componentes. Es la dominante lo que garantiza la integridad de la estructura” (“The Dominant” 82; *Formalistická škola* 87).

Este concepto fue introducido por Eichenbaum y Tynianov, que lo tomaron prestado del esteticista alemán Broder Christiansen (241-251), pero lo reinterpretaron (Hansen-Löve; Pilshchikov, “A poética quantitativa” 27-28). Para Christiansen, el objeto estético se crea gracias a la síntesis perceptiva de varias impresiones del artefacto. En esta síntesis participan los cuatro “factores”: *Gegenstand* (el asunto), *Form* (la forma), *Stoff* (el material) y *Hantierung* (las técnicas). No todos los cuatro son iguales —uno de ellos suele predominar, es decir, “se pone al frente y toma la delantera” (241). A este se le llama “*die Dominante*”—. Según *El problema de la lengua poética* (*Проблема стихотворного языка*, 1924), de Tynianov, todos los factores que intervienen en la creación de una obra artística son formales, y su interacción crea la semántica de la poesía. La dominante, también llamada “el factor constructivo”, subordina los demás factores (*El problema* 13-14). Sin embargo, no los armoniza, como pensaba Christiansen, sino que los “deforma” (es decir, los transforma). Así es

como Tynianov modificó el par terminológico factores/la dominante, que ya se encontraba en Christiansen.²⁰

A diferencia de los miembros del Opoiaz, que interpretaban esta noción en el sentido funcional y axiológico, Yarjó, según sus propias palabras, “trasladó la cuestión de la dominante a una base cuantitativa”²¹ (*Metodología* 107). La primera vez que se compararon las interpretaciones jacobsoniana y yarjoniana de la dominante fue en la antología de I. A. Chernov mencionada antes, en la que, inmediatamente después del artículo “La dominante” de Jakobson (56-63), se incluyó un extracto de la *Metodología de los estudios literarios exactos* de Yarjó bajo el título, dado por el editor, de “La búsqueda de la dominante en el texto” (64-65).²² En él, Yarjó muestra cómo busca la dominante ideológica de una obra:

1. La idea no es necesariamente la característica principal (dominante) de la estructura general del complejo.
2. Una idea puede considerarse una “concepción” si supera todas las demás ideas del mismo complejo por la cantidad de material figurativo que abarca.
3. Será dominante si cubre más del 50 % de todo el material verbal (expresado en números de algún denominador volumétrico). (*Metodología* 123)

La confianza infundada de Yarjó en que el umbral del 50 % sea notablemente significativo ha sido repetidamente²³ objeto de justas críticas, pero es destacable su interés en buscar la expresión formal de los conceptos del texto analizado y en calcular la frecuencia de estas expresiones (*cf.* lo que hoy se llama *topic modeling*). Como otros formalistas, Yarjó vinculó la eficacia estética de los elementos de una obra artística con su singularidad, *i. e.*, rareza,²⁴ pero prestó más atención a la singularidad cuantitativa que a la estructural. Mientras tanto, lo que se percibe como “extraño” no es solo lo que, en un texto, es raro, *i. e.*, tiene una frecuencia significativamente superior a la habitual, sino también lo que tiene una frecuencia significativamente inferior a la

²⁰ Para más detalles, véase Pilshchikov (“El esquema comunicativo” 9-13).

²¹ El énfasis es del original.

²² Véase *Metodología* 123-124; Gasparov (“Raboty B. I. Yarjó” 508).

²³ A partir de Gasparov (“Raboty B. I. Yarjó” 514).

²⁴ “Efectividad” (*действенность*) y “rareza” (*необычность*) de la forma en Yarjó pueden ser comparadas con la idea de la “palpabilidad de la construcción” (*ощутимость построения*), propuesta por Shklovski en el ensayo “Potebnia” (4).

habitual (hasta una ausencia significativa), y lo que no está organizado de la manera habitual.

Así, Yarjó es un precursor directo de las humanidades digitales en el sentido de Moretti, precisamente porque el formalismo de Yarjó era cuantitativo. En cuanto a su metodología, algunos de los programas de investigación que proponía (por ejemplo, el análisis de la prosa) eran muy laboriosos. Yarjó se refirió a este tipo de investigación como un “trabajo de hormiga”, que requiere el esfuerzo coordinado de muchos participantes (*Metodología* 554). La objeción, sin embargo, era inevitable. ¿Por qué el pueblo soviético debería producir tantos cálculos diferentes, sin ser claro cuál sería útil para la economía nacional? Cuando, diez años después de la muerte de Yarjó, su hermano menor intentó publicar sus obras inéditas, la respuesta oficial señaló que su método era demasiado laborioso e imposible para una sola persona o, incluso, para un pequeño equipo (Akimova y Shapir viii-ix). Estas objeciones quedan ahora eliminadas, al menos porque muchas cosas se pueden hacer con computadores y el trabajo lleva mucho menos tiempo: decenas, cientos o incluso miles de veces más rápido. Aquí el formalismo “informático-digital” de Moretti acude en ayuda del “primer” formalismo literario cuantitativo.

Formalismo cuantitativo “viejo” y “nuevo”: consideraciones y perspectivas

Las metodologías de Moretti y Yarjó son tipológicamente cercanas también en una serie de otras características (mencionemos, por ejemplo, la seria atención que ambos investigadores prestan a las analogías entre literatura y biología²⁵), pero hasta hace muy poco los “humanistas digitales” no estaban familiarizados con los “estudios literarios exactos”, tal y como los interpreta Yarjó. Los trabajos de Yarjó eran prácticamente desconocidos, en primer lugar, porque durante mucho tiempo su libro *La metodología de los estudios literarios exactos* se conocía principalmente por un resumen que de él se hace en un artículo pionero de Mijaíl Gasparov (“Raboty B. I. Yarjó”), que incluía unos pocos ejemplos de cálculos concretos (las obras sobre el

²⁵ Cf. Akimova (“Gumanitarnie nauki i biologia”); Hay; Neubauer (“Globalizing Literary History”, “Recent Theories and Debates”); Brzostowska-Tereszkiewicz (50-61); Sobchuk y Šeļa; Arseniev; Lvoff (40-48).

teatro también se publicaron con bastante retraso)²⁶, y, en segundo lugar, por la falta de traducciones a otros idiomas. Además, los pocos extractos y resúmenes de sus obras que han aparecido en inglés²⁷ presentan en su mayoría su metodología de análisis “morfológico”²⁸ (estructural), más que una exposición de los métodos cuantitativos aplicados al estudio de la literatura.

Entre la primera y la segunda traducción de Yarjó al inglés pasaron cuarenta años. Solo en 2016 se imprimió en dicho idioma el artículo de Gasparov sobre Yarjó (“Boris Yarkho’s Works on Literary Theory”), casi medio siglo después de su primera publicación en ruso (“Raboty B. I. Yarjó”) y 35 años después de la traducción soviética al francés hecha para su exportación, que pasó casi inadvertida (“Boris Yarkho et la théorie de la littérature”). La publicación en inglés apareció en la revista *Studia Metrica et Poetica*, en la que precede a la traducción comentada del artículo de Yarjó “Los fundamentos elementales del análisis formal”.²⁹ No fue hasta 2019 que *JLT: Journal of Literary Theory* publicó una traducción de la obra de Yarjó “La distribución del habla en la tragedia en cinco actos” (Yarkho, “Speech Distribution in Five-Act Tragedies”). Otra obra suya ya mencionada, “Las comedias y tragedias de Corneille”, que lleva el subtítulo de “Un estudio sobre la teoría de los géneros”, sigue esperando a su traductor. Vale la pena recordar que “Quantitative Formalism” de Jockers, Moretti y coautores, también está dedicado al problema de la distinción de los géneros por sus características cuantitativas. La comunidad multilingüe que se está formando en torno al Laboratorio de Literatura de Stanford haría bien en familiarizarse con los hallazgos hechos por Yarjó, dado que él es su predecesor pionero.

²⁶ “Raspredelenie rechi” y “Komedii i tragedii Kornelia”.

²⁷ Yarjó (“A Methodology”; “The elementary foundations”); Margolin.

²⁸ Cf. Steiner (*El formalismo ruso* 63-66). El objeto de los estudios literarios, según los primeros estudiosos del Opoiaz, es la construcción de la obra artística. Otro término que los formalistas utilizaban para describir el tipo de análisis que realizaban era “morfología”. Eichenbaum explicó que la “poética” es una disciplina que se interesa por el “sistema de procedimientos estilísticos y compositivos” del artista: “Estamos acostumbrados a llamar a tal método de investigación ‘formal’, aunque yo prefiero llamarlo ‘morfológico’ para diferenciarlo de otros (psicológico, sociológico, etc.) en los que el objeto de investigación no es la obra de arte en sí, sino lo que ésta ‘refleja’ en opinión del investigador” (*Molodoi Tolstoi* 8). Al igual que en lingüística y biología, el análisis morfológico de un texto literario revela sus partes constitutivas y hace explícito su funcionamiento. Para más detalles, véase Pilshchikov (“A poética quantitativa” 17-18).

²⁹ “The elementary foundations”; cf. “Prosteishie osnovanija”.

También necesitamos traducciones de sus otras obras o, al menos, de fragmentos de ellas. De especial interés es el § 10 de la *Metodología* (117-206), que muestra cómo los métodos estadísticos elementales (obtención de series estadísticas, cálculo del rango de variación, de la mediana, de la moda, de la media aritmética, de la desviación estándar, etc.) pueden aplicarse al estudio de la literatura y qué interpretación inteligible pueden recibir, es decir, cómo ellos explican estos u otros rasgos de la estructura o de la evolución literaria.

Yarjó señala que si, al estudiar la variación de “cualquier hecho fonético o estilístico, obtenemos una curva cercana a la curva [de distribución normal o gaussiana], entonces podemos decir casi con certeza que se trata de un hecho de la lengua y no de un hecho del arte” (*Metodología* 161, 159).³⁰ Y que, por el contrario, “cuando se construye una curva que representa alguna forma genuinamente artística, esta no coincide con la curva de [distribución normal] y ni siquiera se aproxima a ella, sino que es asimétrica o de curtosis” (161). Una curva multimodal suele significar que el material estudiado contiene varios grupos heterogéneos de fenómenos, varias formas diferentes sujetas a regularidades distintas (178-183).³¹

Yarjó muestra claramente cómo la construcción de la curva de curtosis ayuda a establecer e interpretar un hecho de la poética. Por ejemplo, los primeros poetas silábicos rusos no eran totalmente capaces de percibir la igualdad silábica de los versos. Al calcular la frecuencia de los versos de un número determinado de sílabas con un rango de precisión de una sílaba (así caerían, por ejemplo, en distintas categorías los versos de diez, once o doce sílabas), se obtiene una curva bimodal y quebrada. Sin embargo, al aumentar el rango de precisión a tres sílabas, entonces surge una curva de curtosis, unimodal. Resulta que los poetas no sentían una diferencia de una o dos sílabas. Tales versos eran percibidos por ellos como iguales. Del mismo modo Yarjó analiza los colones en la prosa rimada (*Metodología* 174-177).

Quizá lo más importante de los trabajos de Moretti que aquí se comentan sea la rehabilitación de los estudios literarios cuantitativos, el retorno

³⁰ No reproduzco aquí el énfasis de la fuente.

³¹ En la Rusia moderna la distribución gaussiana y las curvas multimodales son ampliamente conocidas y se utilizan para describir la actividad electoral “normal” y “anormal” de la población (Shpilkin, “Matematika vyborov”, “Matematika vyborov-2011”; Sonin et al.). Véase también un artículo posterior con el elocuente título de “La Rusia de dos jorobas” (Shpilkin, “Dvugorbaia Rossia”; cf. Zotova).

del interés por ellos y la demostración de sus posibilidades modernas. A este respecto, creo que es necesario recurrir a la herencia académica del “formalismo cuantitativo” ruso. Yarjó, Tomashevski y sus seguidores ofrecieron un sinfín de valiosas ideas sobre qué aspectos de una obra literaria y de la evolución literaria pueden cuantificarse, qué y cómo pueden contarse, y qué conclusiones significativas pueden extraerse de las cifras resultantes. En los años 60, Andréi Kolmogórov (probablemente el mayor matemático ruso del siglo xx) abrió nuevas perspectivas en la aplicación de la estadística al material del verso. Sus trabajos sobre el análisis probabilístico-estadístico del verso se han reunido recientemente³² bajo una sola cubierta y no han sido traducidos a idiomas extranjeros, a pesar de la fama mundial de Kolmogórov.

Entonces, como demostramos, es un error pensar que los formalistas rusos no hacían cálculos ni estaban familiarizados con la estadística: ellos bien merecen la etiqueta de ser los creadores del “primer formalismo cuantitativo”.³³ Sin embargo, este “primer formalismo cuantitativo” no era uniforme. Como señala Mihhail Lotman (citado en Pilshchikov, “A poética quantitativa” 29), Yarjó y Tomashevski contaron cosas diferentes, de maneras diferentes y con una metodología fundamentalmente distinta. Al igual que sus predecesores, los filólogos positivistas alemanes (como Moritz Wilhelm Drobisch, Arthur Ludwich y Wilhelm Meyer, conocido como Meyer aus Speyer), Yarjó lo contabilizaba todo y se movía por el camino de la inducción: descubría regularidades y anomalías; al estudiar las anomalías, deducía nuevas regularidades; y así sucesivamente. Tomashevski, a diferencia de su colega del MLK, llegaba al material empírico de forma deductiva, a partir de la teoría del metro y del ritmo, poniéndola a prueba y perfeccionándola. Lotman sugiere que estas diferencias pueden reducirse a las diferencias que hay entre dos tipos de empirismo: el baconiano (generalizaciones inductivas basadas en observaciones imparciales de la experiencia sensorial) y el cartesiano (deducción de hipótesis a partir de principios originales con verificación o corrección posterior). Según Peter Steiner (citado en Pilshchikov, “A poética quantitativa” 29), el mismo rasgo separa el positivismo del siglo XIX del pospositivismo del siglo XX.

³² En 2015 (Kolmogorov).

³³ El Formalismo “cuantitativo” también ha sido definido como “formalismo basado en datos”, *data-driven Formalism* (Fischer, Akimova y Orekhov). Véase también Depretto (“Formalisme et poétique”).

Por otra parte, Yarjó no procede a veces de forma inductiva, sino “deductivamente en un nivel diferente”, como señaló Galin Tihanov (citado en Pilshchikov, “A poética quantitativa” 29), “en el sentido de aceptar, antes de embarcarse en su análisis cuantitativo, las premisas derivadas del contenido y la ideología”. Los estudios de Yarjó sobre el drama “tienen el propósito de falsear (en el sentido popperiano post-positivista) las descripciones de las diferencias genéricas derivadas de lo anterior sobre la base del análisis cuantitativo de varias características formales”. Esto es cierto. Yarjó, por ejemplo, no define el “romanticismo”, o el “clasicismo” de manera exclusivamente inductiva, a partir del análisis de los rasgos formales. Él parte de los conceptos preexistentes (formulados a partir del contenido de las obras³⁴ o de sus elementos ideológicos³⁵), y después precisa las fronteras entre ellos, basándose en el análisis estadístico. Al mismo tiempo, para Yarjó, las ideas como tales no son el *contenido* de la obra, sino su *material*, al igual que los sonidos, los tropos o las imágenes. Es decir, el contenido no se opone a la forma y puede ser, al fin de cuentas, “contabilizado” (no las ideas mismas, sino sus expresiones formales). Un análisis estadístico de las ideas religiosas frente a las ideas caballerescas es tan legítimo para Yarjó como un análisis estadístico de las vocales acentuadas frente a las vocales no acentuadas (véanse Gasparov, “Raboty B. I. Yarkho” 508–509; “Boris Yarkho’s Works” 137–140).

Yarjó creía que el estudio de cualquier aspecto de la forma procede del análisis (es decir, de poner de relieve los rasgos esenciales de un determinado “complejo literario”) a la síntesis (es decir, a las operaciones estadísticas sobre índices numéricos sumarios) y luego, mediante la comparación con otros complejos literarios, a las conclusiones sobre las regularidades en el desarrollo y funcionamiento del fenómeno estudiado. Un requisito previo para aplicar con éxito la estadística es un análisis filológicamente correcto de la estructura del texto. Por un lado, solo los datos que se obtienen mediante una investigación estadística objetiva son susceptibles de interpretación literaria. Por otra parte, “el principio de aplicación de la estadística es el siguiente: no se introduce ningún índice estadístico sin un análisis morfológico, es decir,

³⁴ Por ejemplo, el hecho de que la tragedia termina “mal” y la comedia, “bien”.

³⁵ Por ejemplo, la idea de que el deber es más importante que el sentimiento, o que el deber frente al señor es más importante que el deber frente a la familia.

sin comprobar qué fenómenos literarios reales refleja” (*Metodología 7*).³⁶ Esta solidez teórica y en los procedimientos suele faltar en las humanidades digitales modernas, cuyas construcciones a veces dan la impresión de ser metodológicamente ingenuas.³⁷

Considerando el primer formalismo cuantitativo es posible iluminar algunos de los puntos problemáticos del formalismo cuantitativo actual y, además, formular una serie de antinomias posformalistas, alrededor de las cuales inevitablemente gira la discusión teórica moderna.

Moretti, de alguna manera, es consciente de uno de los puntos más débiles del “formalismo cuantitativo”. Incluso, está parcialmente de acuerdo, ya que fue planteado anteriormente por el crítico de la “lectura distante” Christopher Prendergast.³⁸ Se trata de una interpretación arbitraria de la relación que hay entre series³⁹ correlacionadas: una se declara causal en relación con la otra, y el papel de causante lo reclama siempre la serie socioeconómica. Así, en “Style, Inc.: Reflections on 7,000 Titles (British Novels, 1740-1850)” (179-210),⁴⁰ ensayo en el cual Moretti analiza cómo cambian los títulos con el tiempo (qué tan largos son, qué estructura tienen) e intenta explicar estos cambios, el investigador hace muchas conjeturas interesantes que no se desprenden directamente de la correlación identificada.

En mi opinión, por ejemplo, es bastante especulativa la interpretación que propone Moretti del desequilibrio que hay entre el número de títulos de novelas que comienzan con un artículo definido e indefinido, tanto como su interpretación de la mayor frecuencia de la fórmula “The X of Y” en los títulos de las novelas góticas. Tomemos la hipótesis más convincente avanzada en el mismo artículo: que la preferencia de los títulos cortos sobre los largos es una consecuencia del creciente número de novelas: la lista de títulos en las “reseñas de libros” se multiplica, hay menos espacio para cada título, y para hacerse notar, la novela tiene que diferenciarse a primera vista por su título de los productos de sus competidores. En sentido estricto, aquí hay una correlación confirmada por las cifras (“las novelas son más” ↔ “los

36 Véanse Pilshchikov y Cadamagnani (92); Pilshchikov (“Nasledie” 327-328).

37 Cf. Boot.

38 Véanse Prendergast; Moretti, “The End of the Beginning” (reimpreso en *Distant Reading* 137-158).

39 Entendiendo las “series” en sentido tynianoviano (Tynianov, “Sobre la evolución literaria”; Jakobson y Tynianov).

40 Primera publicación en 2006.

títulos son más cortos”), y el establecimiento de una relación causal es pura especulación, que no está en absoluto corroborada por las cifras citadas. Es imposible derivar la causalidad de la correlación —incluso en los ejemplos que analiza Moretti (Sobchuk, “Nomoteticheskoe literaturovedenie”—). La correlación establecida ayuda a detectar el problema, a plantear una pregunta, pero no a responderla. Moretti no entiende esto, o lo oculta por razones retóricas, al afirmar especulativamente que la existencia de la causalidad se comprueba con cálculos. Este problema es uno de los centrales en el nuevo formalismo cuantitativo. A diferencia de Yarjó y Tomashevski, aquí se hace el intento de pasar de la poética formal a la poética sociológica. Moretti reconoce en una entrevista reciente que “los dos libros más importantes de teoría literaria que leí literalmente en un par de días fueron la antología de Todorov *Les formalistes russes* y *The Theory of the Novel* de Lukács. Toda mi vida posterior fue un intento de unir estas dos cosas” (Velmezova et al. 35). Pero las relaciones que se establecen a partir del estudio cuantitativo son, como vemos, de carácter correlativo y no causal, y esto constituye el gran problema del “giro sociológico” que ha dado el nuevo formalismo cuantitativo. ¿Cómo debemos interpretar la relación correlativa entre las series? Esta cuestión sigue abierta, como abierta quedó en los trabajos formalistas de finales de los años veinte (véase, por ejemplo, Jakobson y Tynianov).

El segundo punto que vale la pena señalar, también discutido anteriormente, es la idea de que la “lectura distante” (*distant reading*) excluye la “lectura cercana” (*close reading*), es decir, que solo la “literatura como un todo” (como indicaba también Veselovski), y no una obra literaria individual, puede ser el objeto de los estudios literarios. Efectivamente, en su libro, Moretti no combina los dos tipos de lectura y acepta para su método la definición propuesta por Jonathan Arac (38)⁴¹ del “nuevo formalismo sin lectura cercana” (*Distant Reading* 65, 118). Sin embargo, el hecho de que “estas dos estrategias no deben oponerse, sino complementarse, está claro y explicado desde hace tiempo” (Orejov 36): “para hacer algo en el campo de la lectura distante, hay que estar bien versado en la lectura cercana” (Spivak 102).⁴² Yo también estoy convencido de que la comprensión de una obra individual

41 “Moretti’s new formalism without close reading” (Arac 38).

42 En el original: “[...] in order to do distant reading one must be an excellent close reader”.

Véase también una competente revisión analítica de proyectos digitales centrados en la lectura “distante” y “cercana” (Jänicke et al.). *cf.* Eve.

se profundiza y perfecciona cuando uno se familiariza con un contexto más amplio o, mejor, uno “superamplio”. Utilizando el número más grande posible de obras, podemos estudiar la historia de los procedimientos y de las formas artísticas concretas, o la evolución de los estilos y géneros, y además podemos aplicar el conocimiento adquirido para describir la poética de un texto concreto. La especificidad de un texto visto sobre el trasfondo amplio del macroanálisis (historia de los géneros y estilos) y del microanálisis (historia de los elementos del texto) debe ser considerada un objeto de estudio igualmente legítimo que el trasfondo mismo. Las investigaciones de Yarjó y Tomashevski seguían este mismo camino.

Recientemente se ha buscado un ajuste metodológico en la propia estrategia de la lectura distante. En 2019 se publicó el libro de Ted Underwood *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*. El autor propone una “nueva versión” de la metodología de Moretti, que denomina “critical distant reading”. Su esencia consiste en formular, primero, una “hipótesis interpretativa”, y solo después proceder a su verificación. Como vemos, estas antinomias no fueron formuladas hoy en día y no han perdido su relevancia hasta ahora. Underwood ofrece una comparación: “En vez de desplazar escalas previas en la descripción literaria, la lectura distante tiene el potencial de expandir la disciplina, un poco como la bioquímica expandió la química hacia una escala más amplia de análisis” (xviii). Es poco probable que Underwood fuera consciente de que, 80 años antes que él, el símil químico fue utilizado por Yarjó, que se comparó con el mayor naturalista del siglo XVIII, Antoine Laurent de Lavoisier, quien introdujo métodos cuantitativos de análisis y una nueva nomenclatura de los elementos químicos, convirtiéndose en el fundador de la química científica moderna: “Poniendo la contabilidad cuantitativa y el microanálisis en la base de la investigación, solo me propongo hacer por los estudios literarios lo que Lavoisier hizo por la química hace ciento cincuenta años, y no me cabe duda de que los resultados no tardarán en llegar” (*Metodología* 7). A su vez, la comparación con Lavoisier es un eco tardío de una antigua metáfora química usada en la polémica entre formalistas y marxistas. El artículo agudamente negativo de Lev Trotski, “La escuela poética formalista y el marxismo”, que se publicó por primera vez en 1923 en el periódico *Pravda*, el medio de comunicación oficial del partido bolchevique (26 de julio, núm. 166) y que luego se incluyó en su libro *Literatura y revolución* (*Литература и революция*, 1923), comenzaba

con un elogio: “[...] la escuela formal es la primera escuela científica del arte. Gracias a los esfuerzos de Shklovski (¡no es un mérito menor!) la teoría del arte, y en parte el arte mismo, han conseguido alzarse por fin del estadio de la alquimia al de la química” (Trotski 119). La alquimia, química y bioquímica son una excelente metáfora y, probablemente, una perspectiva atractiva para las humanidades.

Con la ayuda de los computadores Moretti pretende leer “el gran no leído” —“*the great unread*”, expresión de Margaret Cohen (23)—. En efecto, si nos limitamos a interpretar los textos, ¿cuántos textos podemos estudiar? Uno, diez, que sean cien, a lo sumo mil, pero hay muchos más. Hay varios miles de novelas inglesas de los siglos XVIII y XIX que nadie leerá jamás, dice Moretti. Antes se leían; ahora, no. Pero seguimos amando a Fielding, a Sterne, a Jane Austen, a las hermanas Brontë, a Thackeray o a Dickens, y queremos saber cuáles son sus peculiaridades. Para entender las particularidades de las obras maestras, hay que conocer el trasfondo cultural en el que fueron creadas. ¿Qué hacer? Estudiar estas miles de novelas a distancia, identificando algunas características formalizables, mediante las cuales se puede analizar una gran cantidad de textos (*big data*) con computador. Esta es la ventaja de la lectura rápida y distante (*distant reading*) sobre la lectura lenta⁴³ y cercana (*close reading*).

Conclusión

El resurgimiento y el replanteamiento de la herencia intelectual del formalismo ruso en las últimas décadas nos permite identificar las oposiciones “posformalistas” más importantes. Uno de los polos de esta dicotomía se asocia con el enfoque “cualitativo” del estudio de la literatura, representado por el programa de Shklovski, Eichenbaum y, hasta cierto punto, Tynianov. El otro polo se vincula con el enfoque cuantitativo, encarnado por Yarjó y, hasta cierto punto, por Tomashevski:

texto	vs.	contexto / intertexto
textos individuales	vs.	conjuntos de textos / literatura en su conjunto
<i>close reading</i>	vs.	<i>distant reading</i>
enfoque cualitativo	vs.	cuantitativo

43 El término “lectura lenta” (*медленное чтение*) fue propuesto por Mijaíl Gershenzon en los años diez del siglo XX, y significa lo mismo que *close reading* en inglés (*Videnie poeta* 18; *Mudrost Pushkina* 155).

Creo que estas antinomias pueden resolverse en la práctica. La síntesis cuantitativa (es decir, las operaciones matemáticas y estadísticas) va precedida del análisis estructural (es decir, la determinación de los parámetros pertinentes), y va seguida de la interpretación cualitativa de los resultados matemáticos: es necesario interpretar tal o cual característica cuantitativa en términos de estructura, función y evolución literarias. Concretar las ideas sobre la estructura literaria nos permite definir con mayor precisión los parámetros relevantes para su descripción sincrónica y diacrónica. Este movimiento circular en el estudio de la forma puede compararse con el “círculo hermenéutico” que surge inevitablemente en cualquier interpretación: pasamos de la parte al todo, luego del todo a la parte, de nuevo de la parte al todo, etc., acercándonos cada vez más al objetivo final inalcanzable. En esto consiste la ciencia.

Obras citadas

- Achilli, Alessandro. “Un episodio del contributo di B. Tomaševskij allo studio del ritmo poetico: la pentapodia giambica puškiniana”. *Enthymema*, núm. 8, 2013, págs. 324-333. Web. 2 de octubre del 2021. DOI: 10.13130/2037-2426/2901
- Akimova, Marina V. “Gumanitarnye nauki i biologija: B. I. Yarjó i terminología russkogo prestrukturalizma”. *Antropologija kultury*, vol. 3, 2005, págs. 28-39.
- . “Stanovlenie metodologii tochnogo literaturovedenia v rabote Yarjó ‘Rifmovannaia proza dram Jrotsvity’”. *Russki formalizm (1913-2013): Mezhdunarodny kongress k 100-letiu russkoi formalnoi shkoly: Tezisy dokladov*. Moscú, InSlav RAN, 2013, págs. 218-219.
- . “Ucheny i vlast: sluchai B. I. Yarjó”. *Wiener Slavistisches Jahrbuch, Neue Folge*, vol. 5, 2017, págs. 249-271. DOI: 10.13173/wienslavjahr.5.2017.0249
- Akimova, Marina V., y Maksim I. Shapir. “Boris Isaakovich Yarjó i strategia ‘tochnogo literaturovedenia’”. *Metodologija tochnogo literaturovedenia: Izbrannye trudy po teorii literatury*, por B. I. Yarjó. Editado por M. V. Akimova, I. A. Pilshchikov y M. I. Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006, págs. vii-xxxii.
- Allison, Sarah, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Franco Moretti, y Michael Witmore. “Quantitative Formalism: an Experiment”. *Stanford Literary Lab Pamphlet 1*. 15 de enero del 2011. Web. 12 de junio del 2021. <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>

- Arac, Jonathan. “Anglo-globalism?”. *New Left Review*, núm. 16, 2002, págs. 35-45.
- Arseniev, Pavel. “To See the Forest Behind the Trees: “Biological Bias in Literary Criticism” from Formalism to Moretti”. *Russian Literature*, vol. 122/123, 2021, págs. 67-83. DOI: 10.1016/j.ruslit.2021.07.004 [Primera publicación en ruso “Videt za dreviami les: O dalnem chtenii i spekulativnom poverote v literaturovedenii”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, núm. 150, 2018, págs. 16-34.]
- Bailey, James. “The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article”. *Slavic and East European Journal*, vol. 23, núm. 2, 1979, págs. 251-261. DOI: 10.2307/308116
- Boot, Peter. “Reseña de: Moretti, Franco. *Distant Reading*. London and New York: Verso, 2013”. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 30, núm. 1, 2015, págs. 152-154. DOI: 10.1093/lhc/fqu010
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- Carpi, Guido. “Per una scienza esatta della letteratura: Jarcho e la sua metodologia”. *Russica Romana*, vol. 14, 2006, págs. 145-151.
- Chernov, Igor, editor. *Jrestomatia po teoreticheskому literaturovedeniu I*. Tartu, Tartuski Gosudarstvenny Universitet, 1976.
- Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Christiansen, Broder. *Philosophie der Kunst*. Hanau, Clauss und Feddersen, 1909.
- Depretto, Catherine. “Formalisme et poétique. Boris Tomaševskij, le formaliste oublié”. *Communications*, núm. 103, 2018, págs. 107-118. DOI: 10.3917/commu.103.0107
- . “Idei Shklovskogo vo Frantsii: perevod i vospriятие (1965-2011)”. *Epoja “ostranenia”: Russki formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. Editado por Yan Levchenko e Igor Pilshchikov. Moscú, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2017, págs. 194-204.
- . “La question du formalisme moscovite”. *Revue des études slaves*, vol. 79, núm. 1/2, 2008, págs. 87-101.
- Dmitriyev, Aleksandr N. “Kak sdelana ‘formalno-filosofskaiia shkola’ (ili pochemu ne sostoialsia moskovski formalizm?)”. *Issledovania po istorii russkoi mysli. Ezhegodnik 2006-2007* (8). Editado por M. A. Kolerov y N. S. Plotnikov. Moscú, Modest Kolerov, 2009, págs. 71-96.

- Eichenbaum, Boris. *Molodoi Tolstoi*. Petersburgo, Izdatelstvo Z. I. Grzhebina, 1922.
- . “Teoria ‘formalnogo metoda’”. *Literatura: Teoria. Kritika. Polemika*, por B. M. Eichenbaum, Leningrado, Priboi, 1927, págs. 116-148.
- Eve, Martin Paul. *Close Reading with Computers: Textual Scholarship, Computational Formalism, and David Mitchell’s Cloud Atlas*. Stanford, Stanford University Press, 2019.
- Fischer, Frank, Marina Akimova, y Borís Orekhov. “Data-Driven Formalism”. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 1-12. DOI: 10.1515/jlt-2019-0001
- Fleishman, Lazar S. “Tomashevski i Moskovski lingvisticheski kruzhok”. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 422 (Trudy po znakovym sistemam IX), 1977, págs. 113-132.
- Gasparov, M. L. “Raboty B. I. Yarjó po teorii literatury”. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 236 (Trudy po znakovym sistemam IV), 1969, págs. 504-514.
- . “Rifmovannaia proza dram Jrotsvity’ — neizdannee issledovanie B. I. Yarjó”. *Arbor Mundi*, vol. 10, 2003, págs. 165-186.
- . “Boris Yarkho et la théorie de la littérature”. 1969. *Linguistique et poetique*. Editado por Victor Grigoriev, traducido del ruso por Antoine Garcia. Moscú, Progress, 1981, págs. 72-90.
- . “Boris Yarkho’s Works on Literary Theory”. 1969/1997. Traducido por Michael Lavery y Marina Tarlinskaja. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 3, núm. 2, 2016, págs. 130-150. DOI: 10.12697/smp.2016.3.2.05
- Gershenzon, M. O. *Mudrost Pushkina*. Moscú, Knigoizdatelstvo pisatelei v Moskve, 1919.
- . M. O. *Videnie poeta*. Moscú, 2-ia tipolitografia MGSNKh, 1918.
- Glanc, Tomáš, e Igor Pilshchikov. “Russkie formalisty kak nauchnoe soobshchestvo”. *Epoja “ostranenia”: Russki formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. Editado por Yan Levchenko e Igor Pilshchikov. Moscú, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, págs. 85-100.
- Hansen-Löve, Aage A. “Dominanta”. *Russian Literature*, vol. 19, núm. 1, 1986, págs. 15-25. DOI: 10.1016/0304-3479(86)90044-X
- Hay, John. “Plotting Devices: Literary Darwinism in the Laboratory”. *Philosophy and Literature*, vol. 38, núm. 1A, 2014, págs. A148-A161. DOI: 10.1353/phl.2014.0020

- Jakobson, Roman. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Brno 1935.
- Editado por Tomáš Glanc. Praga, Academia, 2005.
- . “Linguistics and Communication Theory”. 1960. *Selected Writings*, por Roman Jakobson, vol. II: Word and Language. La Haya, Mouton, 1971, págs. 570-579.
- . *Questions de poétique*. París, Seuil, 1973.
- . “The Dominant”. 1935. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Edición y prólogo de L. Matejka y K. Pomorska. Cambridge, Mass., MIT Press, 1971, págs. 82-87.
- Jakobson, Roman, y Yuri Tynianov. “Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua”. 1928. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Editado y traducido por Emil Volek, vol. 1. Madrid, Fundamentos, 1992, págs. 269-271.
- Jänicke, Stefan, Greta Franzini, Muhammad Faisal Cheema, y Gerik Scheuermann. “On Close and Distant Reading in Digital Humanities: A Survey and Future Challenges”. *Eurographics Conference on Visualization (EuroVis) 2015. Cagliari, Italy, May 25-29, 2015. STARS — State of the Art Reports*. Editado por Rita Borgo, Fabio Ganovelli e Ivan Viola. The Eurographics Association, 2015. Web. 12 de junio del 2021. DOI: 10.2312/eurovisstar.20151113
- Jockers, Matthew L. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana, University of Illinois Press, 2013.
- Kizhner, Inna, Melissa Terras, Boris Orehov, Lev Manovich, Igor Kim, Maxim Rumyantsev, y Anastasia Bonch-Osmolovskaya. “The History and Context of the Digital Humanities in Russia”. *Global Debates in the Digital Humanities*. Editado y traducido por Domenico Fiornante, Paola Ricaurte y Sukanta Chaudhuri. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022, págs. 55-70.
- Kliger, Ilya. “Dynamic Archeology or Distant Reading: Literary Study Between Two Formalisms”. *Russian Literature*, vol. 122/123, 2021, págs. 7-28. DOI: 10.1016/j.ruslit.2021.07.002
- Kolmogorov, Andrei N. *Trudy po stijovedeniu*. Editado por A. V. Prokhorov, prólogos de M. L. Gasparov y de A. V. Prokhorov. Moscú, MTSNMO, 2015.
- Lvoff, Basil. “Distant Reading in Russian Formalism and Russian Formalism in Distant Reading”. *Russian Literature*, vol. 122/123, 2021, págs. 29-65. DOI: 10.1016/j.ruslit.2021.07.003

- Margolin, Uri. "B. I. Yarkho's Programme for a Scientifically Valid Study of Literature". *Essays in Poetics*, vol. 4, núm. 2, 1979, págs. 1-36.
- Matejka, Ladislav, y Krystyna Pomorska, editores, autores del prólogo. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1971.
- MLK. Departamento de Estudios de Fuentes Lingüísticas e Historia de la Lengua Literaria Rusa, Instituto de Lengua Rusa V. V. Vinogradov, Academia de Ciencias de Rusia (Moscú, Rusia). Fond 20 (MLK).
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, núm. 1, 2000, págs. 54-68.
- . *Dalnee chtenie*. Traducido por A. Vdovin, O. Sobchuk y A. Shelia, editado por I. Kushnareva. Moscú, Izdatelstvo Instituta Gaidara, 2016. [Traducción de *Distant Reading*.]
- . *Distant Reading*. Londres, Verso, 2013.
- . "Style, Inc. Reflections on Seven Thousand Titles (British Novels, 1740-1850)". *Critical Inquiry*, vol. 36, núm. 1, 2009, págs. 134-158.
- . "The End of the Beginning: A Reply to Christopher Prendergast". *New Left Review*, núm. 41, 2006, págs. 71-86.
- Neubauer, John. "Globalizing Literary History". *Interlitteraria*, vol. 18, núm. 1, 2013, págs. 7-23. DOI: 10.12697/IL.2013.18.1.01
- . "Recent Theories and Debates about Evolution and the Arts: A Critical Review". *Arcadia*, vol. 51, núm. 1, 2016, págs. 3-21. DOI: 10.1515/arcadia-2016-0002
- Orejov, Boris. V. "Iskusstvennye neironnye seti kak osoby tip distant reading". *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleijema*, vol. 27, núm. 2, 2017, págs. 32-43.
- Pilshchikov, Igor. "A poética quantitativa do Formalismo Russo". Traducido por Valteir Vaz. *RUS—Revista de Literatura e Cultura Russa*, núm. 16, 2020, págs. 9-42. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.172896
- . "El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico". Traducción de Anastasia Belousova y Sebastián Páramo. *Revista de Estudios Sociales*, vol. 77, 2021, págs. 2-20. DOI: 10.7440/res77.2021.01
- . "Franko Moretti i novy kvantitativny formalizm". *Novoe literaturnoe obozrenie*, núm. 150, 2018, págs. 39-45.
- . "Kwantytatywna poetyka rosyjskiego formalizmu – Boris Jarcho jako niedoceniony prekursor 'czytania na dystans'". Traducido por Joanna

- Dybiec-Gajer. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, vol. 9, 2021. [en proceso de impresión].
- . “Nasledie russkoi formalnoi shkoly i sovremennaia filologia”. *Antropologia kultury*, vol. 5. Moscú, Institut mirovoi kultury MGU, 2015, págs. 319-350.
- Pilshchikov [Pil'sčikov], Igor' A., y Cinzia Cadamagnani. “Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne”. Traducción e introducción de Cinzia Cadamagnani. *Enthymema*, núm. 5, 2011, págs. 70-102. Web. 12 de junio del 2021. DOI: 10.13130/2037-2426/1751
- Pilshchikov, Igor, y Andrei Ustinov. “Moskovski Lingvisticheski Kruzhok i stanovlenie russkogo stikhovedenia (1919-1920)”. *Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel* (Stanford Slavic Studies, vol. 50). Editado por Lazar Fleishman, David M. Bethea y Ilya Vinitsky. Berlín, Peter Lang, 2020, págs. 389-413.
- Polilova, Vera. “Polemika vokrug sbornikov ‘Judozhestvennaia forma’ i ‘Ars poetica’: B. I. Yarjó i Opoiaz”. *Studia Slavica: Sbornik nauchnyj trudov molodyj filologov*, vol. 10. Tallinn, Institut slavianskij yazykov i kultur Tallinskogo Universiteta, 2011, págs. 153-170.
- Prendergast, Christopher. “Evolution and Literary History: A Response to Franco Moretti”. *New Left Review*, núm. 34, 2005, págs. 40-62.
- Sanmartín Ortí, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid, Lengua de Trapo, 2008.
- Serebrennikov, Nikolai V., editor. *Shpet v Sibiri: ssylka i gibel*. Tomsk, Vodolei, 1995.
- Shapir, Maksim I. “Moskovski lingvisticheski kruzhok”. *Literaturnaia entsiklopedia terminov i poniati*. Editado por A. N. Nikoliukin. Moscú, Intelvak, 2001, págs. 591-594.
- . “The Minutes from the Meeting of the Moscow Linguistic Circle (MLC) on 26 February 1923”. Traducido por Joe Andrew. *Philologica*, vol. 1, núm. 1/2, 1994, págs. 202-203.
- Shklovski, Viktor. “Potebnia”. *Poetika*. Petrogrado, 1919, págs. 3-6.
- , editor. *Ocherki po poetike Pushkina*. Berlín, Epoja, 1923.
- Shpilkin, Serguei. “Dvugorbaia Rossia”. *Troitski variant — Nauka*, vol. 214, núm. 20, 2016, págs. 1, 3.

- . “[Matematika vyborov]: Statisticheskoe issledovanie rezulatov rossiiskij vyborov 2007-2009 gg.”. *Troitski variant — Nauka*, vol. 40, númer. 21, 2009, págs. 2-4.
- . “Matematika vyborov — 2011”. *Troitski variant — Nauka*, vol. 94, númer. 25, 2011, págs. 2-4.
- Sini, Stefania. “Di nuovo sul formalismo russo”. *Letteratura e letterature*, vol. 1, 2007, págs. 49-75.
- Sobchuk, Oleg. “Nomoteticheskoe literaturovedenie: Punktirny nabrosok”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, númer. 132, 2015, págs. 102-114.
- . “Uvidet za dereviami les: Evoliutsia, mirosystemny analiz, statistika: [Reseña de: Moretti, Franco. *Distant Reading*. London and New York: Verso, 2013]”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, númer. 125, 2014, págs. 320-324.
- Sobchuk, Oleg, y Artjoms Šeļa. “(Dalnee) chtenie i (kulturnaia) evoliutsia”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, númer. 150, 2018, págs. 88-98.
- Sonin, Konstantin, Ruben Enikolopov, Serguei Shpilkin et al. “O chem mozhet skazat elektoralnaia statistika: [Transcripción del seminario ‘Polit.ru’, 20.12.2011]”. Polit.ru, 12 de enero del 2012. Web. 12 de junio del 2021. <https://polit.ru/article/2012/01/12/elections/>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “World Systems & the Creole”. *Narrative*, vol. 14, númer. 1, 2006, págs. 102-112.
- Stanford University. *Russian Formalism and the Digital Humanities Conference*. Stanford University, 2015. La página web de la conferencia. Web. 2 de octubre del 2021. <https://digitalhumanities.stanford.edu/russian-formalism-digital-humanities>
- . *Russian Formalism and the Digital Humanities Conference: Book of Abstracts*. Stanford University, 2015. Web. 2 de octubre del 2021. <https://digitalhumanities.stanford.edu/russian-formalism-digital-humanities-abstracts>
- Steiner, Peter. “Divergence vs. Convergence: Moretti, Tynyanov, Jakobson”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, vol. 47, númer. 2, 2017, págs. 117-124.
- . *El formalismo ruso: una metapoética*. 1984. Traducido por Vicente Carmona González. Madrid, Akal, 2001.
- Todorov, Tzvetan, compilador y editor. *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*. Prólogo de Roman Jakobson, traducido por Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Vittorio Strada et al. Torino, Einaudi, 1968.

- , compilador y editor. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducido por A. M. Nethol. México, Siglo XXI, 1970.
- , compilador y editor. *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes*. Traducido por Tzvetan Todorov. Prólogo de Roman Jakobson. París, Seuil, 1965.
- Tomashevski, B. V. *O stjje*. Leningrado, Priboi, 1929.
- . *Teoría de la literatura*. Traducción de Marcial Suárez. Madrid, Akal, 1982. [Traducción de *Teoria literatury (Poetika)*]
- . *Teoria literatury (Poetika)*. Moscú, Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925.
- Trotski, Lev. “Formalnaia shkola poezii i marksizm”. *Literatura i revoliutsia*, por Lev Trotski. Moscú, Krasnaia nov, 1923, págs. 119-135.
- Tynianov, Yuri. “Sobre la evolución literaria”. 1928. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Editado y traducido por Emil Volek, vol. 1. Madrid, Fundamentos, 1992, págs. 251-267.
- . *El problema de la lengua poética*. 1924. Traducción de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Underwood, Ted. *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*. Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- Ustinov, Andrei. “The Legacy of Russian Formalism and the Rise of the Digital Humanities”. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Neue Folge, vol. 4, 2016, págs. 287-289. DOI: 10.13173/wienslavjahr.4.2016.0287
- Velmezova, Ekaterina, Kalevi Kull, y Franco Moretti. “Akademicheskaiia mobilnost’ Franko Moretti”. *Universalii russkoi literatury* 8. Editado por A. Faustov y M. Freise. Voronezh, Izdatelski dom VGU, 2020, págs. 28-38.
- Volek, Emil, compilador y editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Traducido por Emil Volek, vol. 1-11. Madrid, Fundamentos, 1992-1995.
- Yarjó [Yarkho], Boris. “A Methodology for a Precise Science of Literature (Outline)”. Traducido por L. M. O’Toole. *Russian Poetics in Translation*, vol. 4: Formalist Theory. Colchester, Holdan, 1977, págs. 52-70.
- . “Komedii i tragedii Kornelia (Etiud po teorii zhanra)”, editado por M. V. Akimova. *Philologica*, vol. 6, núm. 14/16, 1999/2000, págs. 143-319.
- . *Metodologija tochnogo literaturovedenija: Izbrannye trudy po teorii literatury*. Editado por M. V. Akimova, I. A. Pilshchikov y M. I. Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006.
- . “Prosteishie osnovania formalnogo analiza”. *Ars poetica* I. Editado por M. A. Petrovski. Moscú, GAJN, 1927, págs. 7-28.

- . “Raspredelenie rechi v piatiaktnoi tragedii (K voprosu o klassitsizme i romantizme)”. Editado por M. V. Akimova, prólogo de M. I. Shapir. *Philologica*, vol. 4, núm. 8/10, 1997, págs. 201-287.
- . “Speech Distribution in Five-Act Tragedies (A Question of Classicism and Romanticism)”. Traducido por Craig Saunders. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 13-76. DOI: 10.1515/jlt-2019-0002
- . “The elementary foundations of formal analysis”, traducido y comentado por Michael Lavery and Igor Pilshchikov. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 3, núm. 2, 2016, págs. 151-174. DOI: 10.12697/smp.2016.3.2.06
- Zotova, Natalia. “Dvugorbaia Rossia’ i popravki v Konstitutsii: ucheny nashel bolee 20 mln ‘anomalnyj golosov’”. BBC News: *Russkaia sluzhba*, 3 de julio del 2020. Web. 12 de junio del 2021. <https://www.bbc.com/russian/features-53271744>

Sobre el autor

Igor Pilshchikov es Ph. D. en Literatura Rusa y Europea de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú y Dr. hab. en Lingüística General y Teoría Literaria del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de Rusia. Se desempeña como profesor titular en el Departamento de Lenguas y Culturas Eslavas, de Europa del Este y de Euroasia en la Universidad de California, Los Ángeles (Estados Unidos) y como profesor-investigador en la Escuela de Humanidades de la Universidad de Tallinn (Estonia). Algunas de sus últimas publicaciones son: “Rhythmical Ambiguity: Verbal Forms and Verse Forms” (*Studia Metrica et Poetica*, 2019); “A poética quantitativa do Formalismo Russo” (*RUS* (São Paulo), 2020); “El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico” (*Revista de Estudios Sociales*, 2021).

Sobre el artículo

Este artículo fue traducido del ruso por Anastasia Belousova y Sebastián Páramo. Hace parte del proyecto de investigación PRG319, apoyado por el Consejo de Investigación de Estonia (ETAG). El autor les agradece a los traductores, además, sus comentarios y sugerencias.

La muerte como elemento catalizador de la novela de Miguel Delibes

Íñigo Salinas Moraga

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

inigo.salinas@unir.net

Si bien es cierto que las constantes literarias de la obra de Miguel Delibes son la infancia, el próximo y la naturaleza, no es menos verdad que la práctica totalidad de sus novelas gravitan en torno a una idea obsesiva: la muerte. Precisamente, esta recurrencia temática, tanto en su vertiente cuantitativa como cualitativa, se analiza en el artículo: cuantitativamente, porque no es desdeñable que en sus 26 novelas se citen explícitamente 364 muertes, y, cualitativamente, porque se antoja complicado imaginar su obra sin la muerte acechante, porque incluso en aquellas obras en las que la muerte no es el asunto central, esta se torna inseparable de la trama principal, ya sea como elemento catalizador de todo lo demás, ya como accesorio indispensable de lo esencial. Porque la muerte no es un accidente en las obras de Delibes, sino el motivo que las justifica. Asimismo, la presencia constante de la muerte no se puede desligar de cierto sentimiento religioso que profesaba Delibes, por lo que las últimas voluntades sacramentales se reflejan en gran número de personajes inmediatamente antes de fallecer.

Palabras clave: literatura española; Miguel Delibes; muerte; novela; religión.

Cómo citar este artículo (MLA): Salinas Moraga, Íñigo. “La muerte como elemento catalizador de la novela de Miguel Delibes”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 297-318.

Artículo original. Recibido: 23/02/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022



Death Acting as the Catalyst for Miguel Delibes' Novel

Even if it is true that the literary constants in Miguel Delibes work are the childhood, fellowship, and nature, it is no less true that practically all his novels gravitate around an obsessive idea: death. Precisely, this thematic recurrence is the fact analyzed in this article: quantitatively because it is not negligible that 364 deaths are explicitly cited in his 26 novels, and qualitatively because it seems difficult to imagine his work without stalking death, because even in these works in which death is not the central issue, it becomes inseparable from the main plot, either as a catalyst for everything else or as an indispensable accessory to the essential. Mainly because death is not an accident in the life work of Delibes, but the main reason that justifies them. The constant presence of death cannot be separated from a certain religious sentiment that Delibes professed, so the last sacramental wishes are reflected in a large number of characters immediately before passing away.

Keywords: Spanish literature; Miguel Delibes; death; novel; religion.

A morte como catalisador do romance de Miguel Delibes

Se é verdade que as constantes literárias da obra de Miguel Delibes são a infância, o vizinho e a natureza, não é menos verdade que praticamente todos os seus romances gravitam em torno de uma ideia obsessiva: a morte. Justamente essa recorrência temática, tanto em seus aspectos quantitativos quanto qualitativos, analisa-se neste artigo: quantitativamente, porque não é desprezível que 364 mortes sejam explicitamente citadas em seus 26 novelas, e qualitativamente porque parece difícil imaginar sua obra, sem a morte iminente, porque mesmo naquelas obras em que a morte não é a questão central, a morte torna-se indissociável da trama principal, seja como catalisador de tudo o mais, seja como acessório indispensável do essencial. Porque a morte não é um acidente nas obras de Delibes, mas o motivo que as justifica. A presença constante da morte não pode ser separada de um certo sentimento religioso que Delibes professava, de modo que os últimos desejos sacramentais se refletem em um grande número de personagens imediatamente antes de falecer.

Palavras-chave: literatura espanhola; Miguel Delibes; morte; romance; religião.

SI BIEN ES CIERTO QUE las constantes literarias de la obra de Miguel Delibes (Valladolid, España, 1920-2010) son la infancia, el prójimo y la naturaleza (García Domínguez 870), no es menos verdad que todas sus novelas gravitan en torno a una idea obsesiva (Alonso de los Ríos 55) que, ya desde la más tierna infancia, acompaña al autor vallisoletano: la muerte, “cualquiera que sea la forma que adopte” (Sobejano 179):

Y en efecto, fui a Madrid y comencé a hacer críticas de libros, de cine, y empecé a soltarme con la pluma, cosa que nunca he sospechado que pudiera hacer. Y comencé a dar forma a una idea obsesiva que tenía en mi cabeza en torno a la muerte, una idea obsesiva y prematura, puesto que me venía acompañando desde la infancia. (Soler Serrano 56-57)

Quizás sea inevitable asirse a la muerte cuando la adolescencia ha sobrevivido a los bombardeos y a las masacres propias de una guerra civil (1936-1939) que trajo consigo una posguerra tan cruenta o más que el trienio bélico. Es el propio Sobejano quien excusa esta familiaridad de una generación con el hecho luctuoso:

No extraña que persona de sensibilidad tan aguda como Delibes, inquietado desde niño por la densa presencia de la muerte entre la gente de España con su aparato de mortajas, esquelas, entierros y lutos, se muestre tan vulnerable al miedo radical, el de la muerte. El hecho se explica mejor teniendo en cuenta otros datos; la guerra civil, el servicio temprano en la Marina, la estrechez local que tanto recalca la visibilidad de la muerte, la acribillada España de los años 40 decisivos para el destino del escritor, la opresión letárgica de los años 50, y el giro desde entonces hacia la guerra fría y la amenaza nuclear. (181)

Por eso, no es de extrañar que Delibes no sea el único escritor de la posguerra obsesionado con la muerte. A la lista pueden añadirse nombres como Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio o Camilo José Cela. En los textos de este último, la muerte —junto con el sexo explícito y la violencia— es “una constante” (Laroussi 2), y ello a pesar de que el Premio Nobel llegó a admitir que tratar este tema es “una falta de originalidad absoluta” (Bermúdez 1). Sin embargo, Delibes es el novelista más representativo de aquel miedo (Sobejano 181), y cuando es el propio autor el que saca a la luz

una obsesión y quien admite que todos los escritores son seres de una sola idea que, de una u otra forma, se reitera a lo largo de su obra (Delibes 421), se antoja imprescindible considerar de nuevo un tema que Delibes hace suyo (Skelton 79): determinar si la frecuencia admitida es cierta, así como desentrañar la importancia que la muerte cobra en sus novelas.

Cuando la muerte está tan presente en la narrativa de un novelista, la religión no suele ser un tema ausente: aunque ambos asuntos se reflejen desde vértices distintos, lo hacen desde el mismo poliedro, más aun teniendo en cuenta el gen católico de Delibes. Por lo dicho, en este texto también se estudiarán los actos religiosos inmediatamente anteriores y posteriores al decesos.

Para ello, se ha partido de una metodología cualitativa de análisis de contenido sin excluir por ello el procedimiento cuantitativo (Ruiz Olabuénaga 196). En concreto, tras anotar las circunstancias más relevantes¹ que rodean a cada una de las muertes que se suceden en las novelas delibeanas y dilucidar una primera hipótesis (Taylor y Bogdan 7), se procede al análisis e interpretación de los datos obtenidos, con el fin de extraer datos objetivos que afloren una verdad consensuada de la muerte en la novelística de Delibes (Reid y Sherman 317).

Con el ánimo de no desligar la variable cuantitativa de la cualitativa, se puede afirmar que la habitualidad de las referencias a personajes muertos es coherente con la importancia de dichos decesos. Tanto es así que, a lo largo de sus 26 novelas,² se citan explícitamente 364 muertes (Salinas Moraga 57), de las que 15 conciernen al personaje principal. Es decir, que en más de la mitad de las obras muere el protagonista. Y cuando no es el protagonista el que muere es alguien tan cercano a él que el nudo se antoja imposible sin dicho fallecimiento, tal y como sucede, entre otras obras, en *La sombra del*

1. Protagonismo (principal, secundario y citado), sexo (hombre, mujer y desconocido), edad (niño adulto y desconocida), causa de la muerte (asesinato, suicidio, accidente, enfermedad, guerra y ajusticiamiento). Cada una de estas causas se subdivide en una tipología que concreta la tipología mortuaria). También se recogen otras circunstancias que por su particularidad no encajan en ninguna de las variables anteriores (muerte súbita, asfixia, sobreparto, indigestión, infarto y decapitación).

2. Con motivo de la publicación de las obras completas de Miguel Delibes que Ediciones Destino sacó a la luz entre 2007 y 2010, el autor dio por concluida su obra. En dicha colección, los cuatro primeros volúmenes se enmarcan bajo el título *El novelista*, por lo que las obras objeto de estudio serán aquellos textos incluidos en estos cuatro volúmenes (incluyendo las *Cinco novelas cortas* y obviando los denominados *Cuentos*).

ciprés es alargada, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Cinco horas con Mario*, *Madera de héroe*, *Señora de rojo sobre fondo gris* o *El hereje*.

Si el aspecto cuantitativo es coherente con el cualitativo, las constantes temáticas (infancia, prójimo y naturaleza) no se ven menoscabadas por la presencia omnipresente de la muerte, sino que se enmarcan en ella. Y es que en la obra delibeana la muerte, más que un recurso temático, es el elemento aglutinador de todo lo demás. Así, en la mayoría de las ocasiones, las historias de los personajes que inundan las páginas no son más que senderos vitales de los que se sirve el autor para justificar la presencia constante de la muerte. Porque la infancia, el prójimo y la naturaleza son simples parapetos tras los que Delibes esconde una obsesión que, tarde o temprano, de una manera u otra, termina por ser el epicentro de la trama. O, lo que es lo mismo: la muerte es el asidero al que Delibes se encomienda para justificar un comienzo, para finalizar una historia o, sencillamente, para idear unos hechos a los que dar forma.

Infancia

Delibes acogió con placer la idea de reunir en un volumen relatos suyos en los que los niños eran los protagonistas, aduciendo que “el niño es un ser que encierra todo el candor y la gracia del mundo y tiene abiertas ante sí todas las puertas” (*Obras completas VI* 755), para inmediatamente después admitir que a veces “se da el contrasentido de que sea un niño que apenas ha comenzado a vivir el que muere” (755).

Así, tras las obras en las que la infancia centra el argumento, se vislumbra una querencia patética hacia el fin prematuro de los niños. Ya el propio Delibes admitió esta realidad cuando en una conversación con Alonso de los Ríos observó cómo esa confluencia de infancia y muerte era tan habitual que no podía justificarse alegando mera casualidad (58). Y es que son veinte los niños que fallecen a lo largo de la obra delibeana. Y, además, dichos decesos no se centran en unas pocas obras, sino que se distribuyen de forma homogénea a lo largo del corpus del autor, muriendo al menos un niño en doce novelas. Y podían haber sido más de llevar a cabo los propósitos que Delibes manifestó al editor Josep Vergés, cuando le comunicó su intención de terminar con la vida de Quico:

Tan pronto regrese de América me pondré con la segunda parte de *El príncipe destronado*. Este pequeño príncipe tiene que morir, y su madre —indecisa y

sin definir— encontrar el camino en esa muerte. ¿Por qué tengo que acabar siempre matando a mis héroes, grandes o pequeños? Te confieso que a este Quico le tengo una enorme simpatía, y me duele en el alma sacrificarlo. (Obras completas III 1118)

Sin embargo, aunque cuantitativamente la mortalidad infantil es relevante, se antoja necesario analizar la vertiente cualitativa para determinar si la importancia novelística de dichas muertes merece atención o, por el contrario, son meros accidentes argumentativos que bien podrían eliminarse sin menoscabo de la trama. Y es precisamente esta segunda hipótesis la que se corrobora a tenor del análisis de cada deceso infantil. A saber, los menores que fallecen son, por orden de aparición: Manolito García y Alfredo (*La sombra del ciprés es alargada*); el hijo de la Germana y el hijo de Irene (*Aún es de día*); Germán el Tiñoso (*El camino*); el hermano de Cecilio y un desconocido (*Mi idolatrado hijo Sisí*); Raulito (*La partida*); Mele (*Diario de un cazador*); Tomasita Espeso (*La hoja roja*); Paquito (*Las ratas*); cinco hijos (*Los nogales*); dos hermanos de don Floro (*La barbería*); un desconocido (*Las guerras de nuestros antepasados*); y Gallofa (*El hereje*).

Así, a pesar de que en la mayoría de los textos delibeños se cita el deceso de algún menor, la relevancia del suceso resulta irrelevante en el conjunto de la novela. O lo que es lo mismo: la muerte infantil es habitual en las obras de Delibes, pero no relevante cualitativamente. A excepción del fallecimiento por hemoptisis de Alfredo y de la caída y posterior muerte de Germán, el Tiñoso,³ el resto de los personajes infantiles muertos desempeñan un papel exclusivamente simbólico o anecdótico en la trama. Por supuesto, en el caso de los dos niños que mueren en sueños, la irrelevancia del hecho llega a sus cotas más altas por no ser ni siquiera real.

Quizás por esto, el biógrafo de Delibes, aunque apunta que la infancia y la muerte están “asociadas, imbricadas” en textos como *El camino*, *La mortaja*, *Diario de un cazador* y *Mi idolatrado hijo Sisí*, reconoce después que “no siempre, sin embargo, va la infancia asociada a la muerte en la narrativa de Delibes” (33-34). Este hecho se agudiza si se tiene en cuenta que, una cosa es que la muerte se relacione con la infancia, y otra distinta es

³ Se trata de dos personajes que, aunque tienen un papel principal en sus novelas, no son los protagonistas. Sin embargo, su muerte afecta de manera directa a los protagonistas, Pedro y Daniel, el Mochuelo.

que dicha muerte afecte de manera directa a un niño. O lo que es lo mismo: no es igual que un niño sea el sujeto activo de la muerte que el pasivo. Así, aunque es cierto que ambos extremos están íntimamente relacionados en *La mortaja* (por seguir el ejemplo de García Domínguez), dicha relación no implica el deceso del niño (Senderines), sino el de su padre (Trino) que, eso sí, repercute directamente en el niño protagonista de la novela, que actúa como sujeto pasivo de la muerte de su progenitor. Aquí, por tanto, infancia y muerte estarían relacionadas, pero más por una causa indirecta que directa.

Por lo expuesto, sorprende que el propio Delibes admitiese la frecuente aparición de la muerte de niños en sus novelas (Alonso de los Ríos 58) cuando en realidad este hecho es más anecdótico que sustancial, sobre todo si se analiza la entidad que los infantes desempeñan en la trama de la novela. Así, es necesario recalcar que, aunque no es desdeñable que en doce de las 26 novelas al menos se cite la muerte de un menor, es inexcusable hacer hincapié en que, salvo en dos casos (*La sombra del ciprés es alargada* y *El camino*), el deceso infantil es un hecho que pasa de puntillas sobre la narración, por lo que la mayoría de las obras en las que Delibes termina con la vida de un niño no perderían un ápice de su sentido si se omitiera dicha muerte.

Crímenes que hacen justicia

En otras ocasiones, cuando Delibes se centra en la figura del prójimo (Delibes y Concejo 166), tanto en el sentido que le da el Diccionario de la Real Academia Española de “persona, considerada respecto de cualquier otro ser humano en tanto que parte de la humanidad” (1842), como en el sentido más puramente delibeano de desfavorecido o perdedor, la muerte se presenta de diversas formas (enfermedad, accidente, suicidio...), pero destacan, por su crudeza, los crímenes que sirven para restablecer una justicia social vilipendiada por una injusticia previa evidente. En este sentido, conviene recordar que la balanza delibeana siempre se inclinaba hacia el lado de los más necesitados, tal y como admitió nuestro autor:

Ante el dilema que plantea la sociedad contemporánea, y frente a esa misma sociedad, yo, sin caer en dogmatismos políticos, he tomado parte por lo débiles, los oprimidos, los pobres seres marginados que bracean y se

debatén en un mundo materialista, estúpidamente irracional. Esto implica algo terrible, imperdonable desde un punto de vista literario, a saber, que yo, como novelista, he adoptado una actitud moral, hecho que, por otra parte, nunca he desmentido, puesto que a mi aspiración estética —hacer lo que hago lo mejor posible— ha ido siempre enlazada una preocupación ética; procurar un perfeccionamiento social. (Delibes, *Obras completas VI* 422)

Esta idea de perfeccionamiento social se manifiesta en su más alto grado de crudeza cuando es la muerte quien valora los antecedentes y dicta sentencia ante un hecho que menoscaba la dignidad de un personaje cuya integridad ha sido mermada. Esto sucede en *Las guerras de nuestros antepasados*, *Las ratas* y *Los santos inocentes*.

En el primer caso se trata de dos crímenes que devienen tras sendos delitos de sangre. En concreto, el Buque mata a su mujer embarazada y el Capullo al Caminero. Tanto uno como otro terminan muertos a balazos por los centinelas al intentar evadirse de la prisión, uno al lado del penal y otro cuando ya está a punto de escapar. Esta justicia retributiva se manifiesta de forma más cruda, si cabe, en las otras dos novelas en las que Delibes se sirve del asesinato para hacer justicia en su sentido más humano. En *Las ratas*, el Ratero se deshace de Luis, el de Torrecillórico, y en *Los santos inocentes*, Azarías hace lo propio con el señorito Iván. El paralelismo entre ambos crímenes no solo se circumscribe a la estructura narrativa, sino también al trasfondo moral. A la estructura porque los asesinatos sirven, una vez más, para finalizar la novela y, por ende, para justificarla. Y a la moral porque se obvia el bien o el mal de la acción para centrarse en las razones que lo justifican; razones que a todas luces están más cerca de la justicia social que de un crimen desdeñable.

En ambos casos, Delibes se vale de dos varones con cierto retraso mental (*Obras completas II* 741) para poner énfasis en el carácter de justicia retributiva que los hombres primitivos usaban para defender a los suyos (Buckley 252).

Si los dos asesinos son hombres con la capacidad de raciocinio cuando menos alterada, los asesinados son dos jóvenes déspotas y superficiales que desprecian la dignidad de las vidas ajenas; que repudian, en fin, al prójimo. En *Las ratas*, el Ratero acaba con la vida de Luis, un cazador ocioso que invade el coto natural del Ratero y al que no le tiembla el pulso para cazar por diversión los roedores que sirven de sustento alimenticio al ratero y

a su sobrino. En *Los santos inocentes*, el señorito Iván, en un arrebato de impotencia después de un mal día de caza, dispara a la milana que Azarías había criado y a la que tanto quería.

Tanto en un caso como en otro, un mantra se repite continuamente a modo de advertencia: “las ratas son mías” y “milana bonita”. Las ratas son del Ratero. La milana del Azarías. Luis mata a las ratas por diversión. Iván dispara a la milana por un enfado pueril... Y la advertencia se materializa de forma brutal, y se justifica precisamente por esa justicia social que llevan a cabo los hombres primitivos que, inmediatamente después del crimen, aseveran: “las ratas son mías” y “milana bonita”, porque es precisamente esa reiteración la que justifica el asesinato.

Aunque *Las ratas* finaliza con un crimen, Delibes deja la puerta abierta a sucesivos asesinatos justificados también por el quebrantamiento de la propiedad privada. Si el Ratero, tras múltiples advertencias, mata al vecino que pretende quitarle las ratas que habitan en su cauce del río, ¿qué impide pensar que no va a matar a aquellas personas que pretenden quitarle la cueva en la que vive, aunque eso le lleve a la cárcel?:

El niño señaló con el dedo al muchacho de Torrecillóriga y dijo:

—Está muerto. Habrá que dejar la cueva. El Ratero sonrió socarronamente:

—La cueva es mía— dijo.

El niño se levantó y se sacudió las posaderas. Los perros caminaban cansinamente tras él y al doblar la esquina del majuelo volaron ruidosamente dos codornices. El Nini se detuvo:

—No lo entenderán— dijo.

—¿Quién?— dijo el Ratero.

—Ellos— murmuró el niño. (*Obras completas II* 773-774)

Si personajes como Luis o el señorito Iván son indeseables por sus comportamientos, no lo es menos Cecilio Rubes (*Mi idolatrado hijo Sisí*), típico burgués urbanita de vida farisaica, petulante y con fachada sin fondo cuyo único objetivo es la búsqueda de placer y su egoísmo tan atroz que le impide tener más de un hijo para que su confortabilidad no peligre (Alonso de los Ríos 81). Una vida tan miserable merece el mismo desenlace que las de Luis y el señorito Iván, si bien en este caso a Delibes le basta con tirar a Cecilio y su conciencia por la balaustrada de la ventana después de que

cada acción, cada omisión, le acercasen más y más al trágico desenlace.⁴ Al fin y al cabo, el autor admitió a García Domínguez que:

Cecilio Rubes había de quedar física y moralmente aniquilado por su propio egoísmo. Al concluir la novela, me sentí satisfecho. Y no hablo ahora de literatura. Se me hacía que el problema quedaba resuelto de acuerdo con las estrictas normas de la moral católica. (*Miguel Delibes de cerca* 298)

Si Delibes aparta de la sociedad a un personaje engreído como lo es Cecilio Rubes para dotar de coherencia al trasfondo de la novela, no sucede lo mismo en los otros nueve personajes que se suicidan. Del total de suicidios, tan solo el descrito en *Mi idolatrado hijo Sisí* afecta a un personaje principal, mientras que seis se refieren a personajes secundarios y el resto (tres) a personajes meramente citados (Salinas Moraga 97).

Amores que matan

Aunque el amor no es un tema recurrente en la obra delibeano, en las ocasiones en las que aparece, su mezcla con la muerte se diluye de tal manera que es prácticamente imposible discernir cuál es el ingrediente dominante en la novela: el amor o la muerte. Porque, ¿*Cinco horas con Mario* o *Señora de rojo sobre fondo gris* son novelas de amor o de muerte? Quizás, siguiendo a Calvera:

Nuestros temores, nuestras esperanzas, nuestras exaltaciones se hallan coloreadas por la presencia de la muerte y entrelazadas con el amor o su contrapartida, o su ausencia. Es en el amor donde la conciencia de la transitoriedad de la vida, de su paso excesivamente acelerado, adquiere perfiles propios. El amor, al par que hace la vida más rica, que amplía los horizontes sentimentales e intelectuales, es también la fragua para adquirir la más aguda sensación de la muerte. (11)

En la primera, Carmen Sotillo vela a su marido después de que familiares y amigos abandonen la sala en la que descansa el cuerpo de Mario. Durante

4 Conviene recordar que Cecilio se suicida tras conocer la muerte de su hijo, que ni siquiera estaba luchando en el frente gracias a la intervención de un familiar.

cinco horas, la viuda, sentada al lado del cadáver, rememora su vida en común. El amor, que se presume en la condición de viuda; y la muerte, que se subsume en la figura del cadáver, se antojan excusas necesarias para criticar el modo de vida hipócrita de una parte de la pequeña burguesía franquista. Sin embargo, la relación entre ambos protagonistas no es precisamente un dechado de amor, sino más bien una relación convencional, casi rutinaria. En este sentido, Neuschäfer (101) advierte que “la relación entre los esposos a pesar de su solidez externa , no se puede calificar, evidentemente, como la mejor”. Tanto es así que el monólogo entero se encamina por suntuosos caminos de idas y venidas hasta llegar a una confesión que más parece un pretexto para reprochar la vida coherente de su marido: la infidelidad que ella no se atrevió a reconocer cuando Mario aún estaba vivo.

Si el amor es un tema puente en *Cinco horas con Mario*, lo mismo sucede con la muerte. No en vano, fue el propio Delibes quien admitió que comenzó a escribir la novela con el protagonista vivo, pero al percatarse de que de esta forma el texto no pasaría la censura, cambió de idea y vislumbró la solución: “matar a Mario y verlo a través de su mujer, cuyos juicios eran oficialmente plausibles” (Goñi 126). Así, aunque la muerte es más accidental que causal, esta se presenta como parte fundamental de la obra. Una vez más, Delibes se sirve de la muerte para catalizar la trama de una de sus novelas.

Aunque en *Señora de rojo sobre fondo gris* el nudo narrativo varía un poco respecto a *Cinco horas con Mario*, en tanto aquella es más lineal, el amor y la muerte se presentan también en esta como excusas para contar una historia idílica e intimista (Villanueva 157): la de la enfermedad de Ana. En este caso, el amor se plasma en la desolación del marido al rememorar los años de enfermedad de su “mejor mitad” (Delibes, *Obras completas* VI 170), mientras que la muerte se manifiesta en la figura de una mujer joven que se da de bruces con un tumor que terminará con su vida. En este caso el amor no es una relación convencional, sino el soporte vital de un personaje, Nicolás, que ve cómo la persona que “con su sola presencia aligeraba la pesadumbre de vivir” (*Obras completas* IV 598) se muere día a día.

En ambas novelas, aunque de formas distintas, la muerte centra la escena, si bien no parece que pueda afirmarse que se trate de novelas cuya temática central sea la muerte. En *Cinco horas con Mario*, Delibes mata al protagonista para esquivar la censura en una obra cuya temática principal no es tampoco el amor, sino la crítica a las costumbres sociales de la época

(Highfill 59). En *Señora de rojo sobre fondo gris*, por su parte, Delibes se sirve de la muerte para plasmar el amor.

No es posible encasillar *La hoja roja* ni en una temática amorosa ni en una mortuoria y, sin embargo, la omisión de cualquiera de estas dos variables haría imposible la historia porque ambos extremos están presentes en el subconsciente de la novela. No se puede entender *La hoja roja* sin un personaje protagonista (Eloy) que vive en soledad desde que su mujer murió de una “menopausia repentina” (Delibes, *Obras completas II* 591) varios años antes y, sobre todo, desde que fallece Isaías, el último amigo de su generación; como tampoco puede entenderse la novela sin la tormentosa relación de Desi con Picaza, un maleante que termina en la cárcel tras asesinar a una prostituta. El anciano es rechazado por sus antiguos compañeros de trabajo, y su hijo y su nuera no le muestran cariño alguno. La joven es huérfana de padre, jamás sintió afecto por su madrastra y apenas tiene trato con sus hermanos, que viven lejos. Tanto es así que Cuadrado (82) considera que las distantes relaciones entre Desi y el viejo Eloy en cuanto empleada y empleador, respectivamente, se estrechan a consecuencia de dichas muertes. Ambos personajes atenúan su soledad con una compañía mutua que por momentos está más próxima al amor que a la necesidad (o al menos equidistante) y, por supuesto, que a la mera relación laboral de empleada y empleador.

De igual manera, no es posible obviar que, aunque la muerte no se ceba con ninguno de los personajes principales, su guadaña se vislumbra desde la primera hasta la última página. O incluso antes: ya el título⁵ deja claras las intenciones del autor, quien incluso barajó la posibilidad de titular la obra *La antesala* o *La sala de espera*, porque resumen también la idea del texto (Delibes y Vergés 178). Ya en el primer párrafo, cuando el viejo Eloy se erige en protagonista por celebrarse el acto público de su jubilación, recuerda que esta no es sino “la antesala de la muerte” (*Obras completas II* 483), mientras que en el último diálogo del texto la joven Desi acepta la generosa propuesta de matrimonio del viejo Eloy para heredar los “cuatro trastos” (647) que queden tras su fallecimiento.

⁵ Los librillos de papel de fumar para envolver el tabaco suelen incluir una hoja roja en la que se advierte al usuario: “Quedan cinco hojas”.

Así, la amenaza de la muerte en esta novela se torna en atmósfera densa que olfatean todos cuantos viven porque, de una manera u otra, les toca de cerca. Tanto es así que tan solo *El hereje* supera las 33 muertes de *La hoja roja* (Salinas Moraga 198).

Si en la mayoría de las ocasiones la importancia de la muerte en las novelas de Delibes se centra en el aspecto cualitativo, en el caso de *El hereje* lo que hace que esta sea un elemento fundamental es también la cantidad, quizás derivada del cainismo con el que se ha identificado la novela (Villanueva 154). Porque en la última novela del autor vallisoletano los fallecimientos se suceden por doquier a lo largo del texto. Así, aunque el escenario sea la Valladolid inquisitorial del siglo xvi, Delibes hace de la muerte un elemento imprescindible sin la cual difícilmente podría comprenderse la novela. Dicha importancia se constata en cantidad y en calidad. En cantidad en tanto que en sus 356 páginas deambulan 42 muertes: una cada ocho páginas. Y en calidad porque además de que su protagonista, Cipriano Salcedo, es condenado a morir en la hoguera, la muerte ronda desde el principio a todos aquellos que se reúnen en secreto en los conventículos para profesar su luteranismo y que, coherentemente, terminan sus días en la hoguera o atados de manos y pies con el cuello en la cogotera.

Religión “por si acaso”

Resulta francamente complicado hablar del final de los días sin hacer mención a la vida eterna, o a la ausencia de ella, o al menos a las dudas que plantea. Y claro, Delibes no es una excepción. De esta forma respondía la pregunta de García Domínguez sobre si creía “firmemente en la trascendencia del hombre” (869):

Tengo todas las dudas del mundo, y cada día más. Mi hermano José Ramón [...] solía decir que él iba a misa y practicaba los preceptos de la religión “por si acaso”. En todo creyente creo que hay una dosis de incertidumbre y de “por si acaso”. Mi fe es confusa y difusa, días más días menos. También yo pido a Dios una señal, como Cipriano Salcedo en mi novela *El hereje*, pero Dios siempre guarda silencio. Mi fe se fundamenta sobre todo en Jesucristo. Cristo y su evangelio me confortan. Cristo es mi asidero. Y por eso, siempre con mil dudas e incertidumbres, confío encontrarme con él en la última vuelta del camino. (869-870)

La religión, con sus dudas inherentes y sus asideros de esperanza, es parte consustancial a la existencia humana: “La muerte nos atemoriza a todos, pero no por el hecho mismo de morir, sino por no saber qué hay más allá de la muerte” (Sáiz Ripoll 1). Este consuelo se plasma en cifras que desvelan una preocupación constante de Delibes por el más allá o, más bien, por una visión católica de la muerte. Las confesiones, la presencia de un sacerdote en los últimos momentos de vida, la administración de la extremaunción o, en fin, las oraciones que suplican la salvación del alma de un ser querido recorren las páginas delibeanas. En concreto, en 53 de las 364 muertes se hace referencia explícita a algún acto religioso directamente relacionado con el fallecimiento del personaje (Salinas Moraga 142) siendo el sacramento del perdón el más habitual.

El deseo explícito de confesarse revela de manera clarividente la preocupación que Delibes tenía por el hecho religioso católico y en concreto por la salvación del alma. No en vano, hasta doce personajes manifiestan su deseo de recibir el sacramento a modo de última voluntad, mientras que tan solo uno (Ravochol, en *La hoja roja*) reniega de la posibilidad.

La primera referencia se encuentra en *La sombra del ciprés es alargada* en los siguientes términos: “El sábado por la tarde se confesó Alfredo y en la mañana del domingo el párroco le llevó la comunión” (*Obras completas I* 107). En similares circunstancias recibe el sacramento la abuela Zoa, que fallece después de exhalar “un borbotón de aliento blanco, impoluto” y justo antes de que la Aurora asegure que “se había confesado esta mañana”. A continuación, “los músculos faciales de la anciana se relajaron” (960).

Este último caso es sintomático de la importancia religiosa en general, y confesional en particular, que Delibes otorgaba a la tranquilidad que daba morir conforme a los cánones de la Iglesia católica. El hábito blanco que asciende y la posterior relajación de la anciana no son más que muestras de la voluntad (consciente o inconsciente) de reflejar serenidad y una persona que acaba de fallecer. Incluso su último suspiro se puede identificar con el alma impoluta de la anciana que va directa al cielo, hecho que parece corroborar el inmediato apunte de la aurora.

Aunque la confesión en *Mi idolatrado hijo Sisí* no es explícita, se deduce, o al menos es un hecho posible a tenor de los acontecimientos que se narran. Ramona, ya de avanzada edad, después de admitir a su hijo que “esto se acaba” (*Obras completas I* 637) hace pasar al párroco a su

habitación. En la misma novela, Sisí, que muere en la guerra a consecuencia de una bomba, recibe confesión el día antes: “Ayer se confesó conmigo –dijo el cura–. Tenía unos excelentes propósitos” (752). Una vez más, tal y como sucede en muchas otras ocasiones, la confesión actúa como bálsamo tranquilizador. Si el personaje se ha confesado no hay motivo para preocuparse, pues lo ha hecho en católicas circunstancias. De este modo, el sacramento atempera el desasosiego que trae consigo la muerte propia o la de un ser querido.

En *Diario de un cazador* vuelve en todo su esplendor el concepto de muerte como liberación siempre y cuando se llegue a ella en estado de gracia. La conversación entre el cazador moribundo y don Florián, el cura, que trata por todos los medios de hacerle ver a última hora la existencia de Dios, es una muestra más de que la muerte terrenal no es más que el paso a la vida eterna. El moribundo, a quien nadie le había hablado nunca del cielo, escucha las palabras del sacerdote, quien le asegura que el cielo es como un coto de caza con tantas piezas como se deseé y donde los brazos no se cansan de llevar la escopeta ni las piernas de subir laderas. Ante esta esperanza desconocida por él hasta entonces, el cazador empalidece y se le caen “dos lagrimones” (*Obras completas II* 84). Inmediatamente después, muere.

Aunque en sentido contrario a los anteriores, en *Cinco horas con Mario*, el personaje y la confesión van de la mano, en este caso más bien por la desdicha de no haber podido recibirla a tiempo tras fallecer Mario repentinamente de un infarto: “Ni tiempo de confesarse tuvo, ¡fíjate qué horror!” (*Obras completas III* 22). De nuevo se equipara la confesión con la tranquilidad y el consuelo; en este caso desconsuelo.

En *Señora de rojo sobre fondo gris* se describe con todo lujo de detalles la enfermedad, agonía y muerte de Ana. Si en el resto de las defunciones la confesión previa cobra especial relevancia, más lo hace si cabe en una muerte anunciada como es la de la mujer de Nicolás, alter ego de Ángeles, esposa de Delibes. Aunque la protagonista tan solo se confiesa una vez y recibe también una vez la comunión, las referencias a ese mismo acto son tres, hecho que demuestra la importancia que para Delibes tiene (o al menos para sus personajes) morir conforme a los preceptos de la Iglesia católica. Tanto es así que sorprende el paralelismo existente entre su obra más sincera e intimista y el punto de vista personal transcrita al comienzo de este epígrafe:

Su imagen de Dios era Jesucristo. Necesitaba una imagen humana del Todopoderoso con la que poder entenderse. Nada más conocernos me contó que, en vísperas de su Primera Comunión, todo el mundo le hablaba de Jesús; sus padres; sus tíos; las monjas de su colegio. Únicamente de Jesús [...] De esta manera, me decía, identifico a Dios con Jesús [...] Y el día que comulgó por primera vez tuvo conciencia de que había comido a Jesús, no a Dios Padre, ni al Espíritu Santo. Cristo era el cimiento. (*Obras completas IV* 601)

La primera referencia a la confesión de Ana se encuentra justo antes de plasmar el ideario religioso que se acaba de transcribir: “Tu madre conservó siempre viva la creencia. Antes de operarla confesó y comulgó” (599). Más completa y detallada es la segunda alusión al sacramento. Como en tantas otras ocasiones, más parece ser el sosiego que la creencia profunda el hecho motivador del acto:

Una tarde me comunicó que deseaba confesarse. No revistió con tintes sombríos su deseo: Iré a Madrid más tranquila, se justificó [...] Salvo excepciones, a ella no le agradaban los curas. Antes de caer enferma, hablaba con desdén de las homilías mostrencas y pretenciosas, faltas de sencillez. (654)

Otro protagonista que se confiesa y recibe la comunión antes de morir es Pacífico Pérez (*Las guerras de nuestros antepasados*). En la carta que pone fin a la novela, el doctor Francisco de Asís Burgueño apunta que “acto seguido, a petición propia, el finado confesó y recibió la Comunión con plena lucidez, entrando una hora más tarde en estado de coma” (*Obras completas II* 729).

Los otros personajes que desean recibir la confesión poco antes de fallecer están en *El hereje* (*Obras completas IV*). Se trata de condenados a muerte por la Inquisición que en el último momento reniegan del luteranismo y se abrazan de nuevo a los preceptos católicos. En concreto, el doctor Agustín Cazalla, si bien no se confiesa de manera explícita, se arrepiente públicamente mientras es llevado en burro a la hoguera:

—¡Bendito sea Dios, Bendito sea Dios, Bendito sea Dios!— Y como un alguacil se le acercara y lo empujara hacia el tabladillo, el Doctor, llorando y moqueando, continuó gritando: —¡Óiganme los cielos y los hombres, alégrese Nuestro Señor y todos sean testigos de que yo, pecador arrepentido, vuelvo a Dios

y prometo morir en su fe, ya que me han hecho la merced de mostrarme el camino verdadero! (1.019)

De nuevo, el sentimiento de tranquilidad que deja tras de sí el arrepentimiento y la vuelta a la religión católica se hace notar, esta vez en boca de los numerosos asistentes que contemplan el paseíllo de los condenados. Estos sostienen abiertamente que el hereje decide dar un paso atrás en sus creencias por miedo, por ese “por si acaso” al que hacía referencia el hermano de Delibes y que hizo suyo el autor:

–Entended y creed que en la tierra no hay Iglesia invisible sino visible– decía. Y ésta es la Iglesia Católica, Romana y Universal. Cristo la fundó con su sangre y pasión y su vicario no es otro que el Sumo Pontífice . . . Le llamaban hereje, pelele, viejo loco, mas el lloraba y, en ocasiones, sonreía al referirse a su destino como a una liberación. Las mujeres se santiguaban e hipaban y sollozaban con él, pero algunos hombres le escupían y comentaban: “Ahora tiene miedo, se ha ensuciado los calzones el muy cabrón”. (1022)

Cipriano, protagonista de la última novela de Delibes, también se abraza al catolicismo a última hora, aunque es el arrepentimiento de fray Domingo de Rojas, ya atado al palo para ser quemado, el que resulta especialmente angustioso:

Entonces volvió a comparecer el padre Tablares, jesuita, que subió atropelladamente la escalera y tuvo un largo rato de plática con el penitente . . . Fray domingo miraba a un lado y otro como desorientado, ausente, pero cuando el padre Tablares le habló de nuevo al oído, el asintió y proclamó, con voz llena y bien timbrada, que creía en Cristo y la Iglesia y detestaba públicamente todos sus errores pasados. Los curas y frailecillos acogieron su declaración con gritos y muestras de entusiasmo y se decían unos a otros: ya no es pertinaz, se ha salvado, en tanto el escribano, firme al pie del palo, levantaba acta de todo ello. (1026-1027)

Un caso singular es el de Rovachol (*La hoja roja*), personaje a quien, antes de morir en la guillotina, le preguntan si quiere confesar sus pecados. A diferencia de los casos anteriores, este se manifiesta fiel a sus ideas hasta el final y rechaza el ofrecimiento: “Y, entonces, se aproximó el cura y le

preguntó: Rovachol, Dios te espera, ¿quieres confesar tus pecados? Pero Rovachol escupió y dijo: Los cuervos luego" (*Obras completas II* 516-517).

Si la confesión es un sacramento que se recibe a petición del interesado, la extremaunción tan solo precisa de un sacerdote que unge con óleo sagrado a los fieles que se hallan en peligro inminente de muerte. Para la Iglesia católica ambos sacramentos limpian el alma de pecados y, por lo tanto, permiten al muerto alcanzar la vida eterna. En dos ocasiones se administra este sacramento en las novelas delibeanas: en *El camino* y en *El hereje*. En ambos casos el sacramento se administra cuando el personaje ya ha fallecido. Al niño Germán, el Tiñoso, ya le han anudado una toalla a su cráneo cuando don José, el cura, le administra la santa unción (*Obras completas I* 426), mientras que fray Hernando hace lo propio con Catalina (*Obras completas IV* 718).

Conclusiones

De la investigación llevada a cabo puede hacerse una disección cuantitativa de las muertes que inundan la obra novelística de Delibes, así como un estudio que trate de explicar la presencia constante de la muerte en sus obras. En el aspecto meramente numérico se concluye que en sus 26 novelas mueren 364 personajes, todos ellos distribuidos de manera homogénea en las obras, por lo que la conclusión de la frecuencia es válida en su conjunto y no viciada por la excesiva presencia mortuaria en unas pocas obras. La muerte es parte esencial de las novelas y su papel es relevante en la mayoría de ellas. Sin embargo, el dato más notorio en este aspecto no es solo que quince personajes principales pierdan la vida, sino que en 15 de las 26 novelas (más de la mitad) fallece al menos un personaje principal.

Aunque en el conjunto de las muertes los niños tan solo representan el 6 % del total (veintitrés), en el 57 % de las novelas muere al menos uno. Por lo dicho, se puede afirmar que, si bien la cantidad de muertes infantiles es baja, su frecuencia es alta si se tiene en cuenta la distribución, ya que en la mayoría de las novelas fallece de forma prematura algún personaje. En todo caso, en la mayoría de las obras en las que Delibes termina con la vida de algún niño no perderían un ápice de su sentido si se omitiera dicha muerte. Por ello, hay que matizar aquí la afirmación del propio Delibes al referirse

a la relación infancia y muerte en su obra literaria como algo demasiado frecuente: es frecuente, es cierto, pero no relevante.

Otra de las constantes literarias de las novelas de Delibes es el prójimo, entendido este como el eslabón más débil de la sociedad. Cuando la vida no permite a los olvidados salir adelante y la justicia les arrincona, Delibes se vale de los crímenes para echarles una mano, siquiera en la ficción. Así sucede con aquellos asesinatos o suicidios en los que los protagonistas de sus novelas quitan la vida de aquellos seres indeseables y egoístas que miran con desdén desde lo alto del escalafón. Si bien es cierto que los asesinatos del señorito Iván o de Luis son crímenes, no lo es menos que son crímenes necesarios por constituir una especie de justicia social. Lo mismo sucede con Cecilio Rubes, cuyo suicidio (y el de todos los Cecilios Rubes que representa) beneficia al conjunto de la sociedad.

Por su parte, en lo referente al aspecto religioso, el deseo de recibir confesión por parte de los personajes que tienen la certeza de que van a morir dentro de poco se debe más a un deseo de tranquilidad que a una religiosidad real y sentida. Ana, por ejemplo, dice que quiere confesarse sin tintes sobrios, y para ello pregunta por un cura. El deseo de Ana de recibir el sacramento está más relacionado con su enfermedad que con una coherencia vital previa. Lo mismo sucede con Sisí, con Pepe y, en fin, con los personajes de *El hereje*. Todos parecen arrepentirse al final, quizás por ese mismo “por si acaso” al que se agarraba su autor. Por ello, el recurso de la confesión es más el clavo ardiendo al que se agarran los que van a morir que un acto de religión profunda y sentida. Ese asidero, no hay que negarlo, proporciona a los moribundos una sensación de tranquilidad que se repite con distintas palabras en casi todos los casos.

Que el camino del Mochuelo se vea truncado por las aspiraciones de su padre, que Carmen eche en cara a Mario su idealismo, que don Eloy se sirva de su librillo de papel de fumar para medir el tiempo o que, en fin, Cipriano se acerque al luteranismo no son más que pretextos de los que se sirve Delibes para traer la muerte a colación. Porque, ¿cómo imaginar *La sombra del ciprés es alargada* sin la hemoptisis que acaba con la vida del joven Alfredo? ¿Cómo pensar *El camino* sin la caída de Germán, el Tiñoso? ¿Cómo creer *Mi idolatrado hijo Sisí* sin el suicidio de Cecilio Rubes? ¿Cómo idear *Las ratas* sin el asesinato de Luis a manos del Ratero? ¿Cómo tramar *Los santos inocentes* sin el crimen del Azarías? ¿Cómo escribir *La mortaja* sin el amortajado, *Cinco horas con*

Mario sin Mario o *Señora de rojo sobre fondo gris* sin Ana? No se puede por la sencilla razón de que los vaivenes de los personajes de Delibes no son más que parapetos tras los que se esconde lo que, de una manera u otra, termina por ser determinante en la trama: la muerte.

Y es que incluso en aquellas novelas en las que la muerte no es el asunto central, esta se torna inseparable de la trama principal, ya sea como elemento catalizador de todo lo demás, ya sea como componente indispensable de lo esencial. Porque la muerte no es un accidente en las obras de Delibes, sino el motivo que las justifica: la idea obsesiva de Delibes por la muerte va más allá de una temática recurrente, la muerte es necesaria en sus novelas porque el autor crea un personaje para matarlo, y en los casos en los que esto no sucede, la muerte ocupa un papel tan determinante en la obra que no podría omitirse sin menoscabo de la trama. La literatura le sirve de escape a la obsesión. Sin muerte no hay Delibes.

Obras citadas

- Alonso de los Ríos, César. *Soy un hombre de fidelidades: conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- Ayala, Francisco. *Histrionismo y representación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- Bermúdez, Manuel. “Camilo José Cela: La muerte es una vulgaridad”. *Seminario Universidad*, 1 de marzo de 2002.
- Buckley, Ramón. *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo: La biografía intelectual del gran escritor popular*. Barcelona, Destino, 2012.
- Calvera, Leonor. “Amor y muerte en la literatura”. *Confluencia*, vol. 4, núm. 1, 1988, págs. 11-19. Web. 11 febrero 2021. www.jstor.org/stable/27921803
- Cuadrado Gutiérrez, Agustín. “Memoria, soledad y muerte en *La hoja roja*, de Miguel Delibes”. *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 2, 2011, págs. 73-90.
- Delibes, Miguel. *Obras completas I. El novelista I*. Barcelona, Destino, 2007.
- . *Obras completas II. El novelista II*. Barcelona, Destino, 2008.
- . *Obras completas III. El novelista III*. Barcelona, Destino, 2008.
- . *Obras completas IV. El novelista IV*. Barcelona, Destino, 2009.
- . *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*. Barcelona, Destino, 2010.
- Delibes, Miguel y Pilar Concejo. “Entrevista con Miguel Delibes”. *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 5, 1980, págs. 165-170.
- Delibes, Miguel y Josep Vergés. *Correspondencia. 1948-1986*. Barcelona, Destino, 2002.

- García Domínguez, Ramón. “Ellos son en buena parte, mi biografía”. *Miguel Delibes. Obras completas 1. El novelista 1*. Barcelona, Destino, 2007, págs. XIX-LVIII.
- . *Miguel Delibes de cerca*. Barcelona, Destino, 2010.
- Goñi, Javier. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid, Fórcola, 2020.
- Highfill, Juli. “Reading and Variance: Icon, Index and Symbol in Cinco horas con Mario”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, núm. 1/2, 1996, págs. 59-83. Web. 11 de febrero de 2021. www.jstor.org/stable/27741293
- Larousii, Sabrina. “Destino fatídico y tremedismo gore: la monstruosidad de Pascual en *La familia de Pascual Duarte*”. *Hispanet Journal*, vol. 5, 2012, págs 1-20.
- Neuschäfer, Hans Jörg. *Adiós a la España eterna*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 2001.
- Reid, William y Edmund Sherman. *Qualitative Research in Social Work*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2003.
- Sáiz Ripoll, Anabel. “¡Un día volveremos a encontrarnos! Aproximación a la muerte en la literatura infantil y juvenil”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 45, 2010. Web 12 de febrero de 2021. www.ucm.es/info/especulo/numero45/volenccon.html
- Salinas Moraga, Íñigo. “La presencia de la muerte y sus tipologías en la novela de Miguel Delibes”. Tesis. Universidad CEU-Cardenal Herrera, 2016.
- Skelton, John. “La muerte en la literatura. Diferentes aproximaciones: de la simplicidad a la oscuridad”. *Mètode Science Studies Journal*, núm. 96, 2018, págs. 79-85. doi: doi.org/10.7203/metode.8.10567
- Sobejano, Gonzalo. “El lugar de Miguel Delibes en la narrativa de su tiempo”. *Siglo xxi. Literatura y cultura españolas*, núm. 1, 2003, págs. 174-187.
- Soler Serrano, Joaquín. *A fondo, de la a a la z*. Barcelona, Plaza y Janés, 1981.
- Taylor, Steven y Robert Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Villanueva, Darío. “Seis claves para Delibes”. *Siglo xxi. Literatura y cultura españolas*, núm. 1, 2003, págs. 149-173.

Sobre el autor

Íñigo Salinas Moraga es profesor en la Universidad Internacional de La Rioja (España). Graduado en Español: Lengua y Literatura; licenciado en Derecho y en Periodismo y doctor *cum laude* en Filología Hispánica con una tesis sobre la presencia mortuoria en la obra novelística de Miguel Delibes. Sus líneas de investigación y sus numerosos artículos publicados, así como sus conferencias en distintos congresos especializados, se centran en el estilo y la temática de autores centrales de la literatura española contemporánea tales como Camilo José Cela, Carmen Laforet, Juan Goytisolo o el propio Delibes, entre otros. Ha publicado también dos novelas de ficción (*La última campanada* y *Cuídate, que vales mucho*) y ha sido redactor en los periódicos españoles *El Mundo*, *El Correo* y *El Norte de Castilla*.



Notas

Ficciones conspirativas actuales. Tres cuentos de *La música interior de los leones*

Lucía Feuillet

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, Córdoba, Argentina
lfeuillet@mi.unc.edu.ar

El presente texto aborda tres cuentos de *La música interior de los leones* (2019), de Martín Cristal, en una lectura que se interroga sobre el carácter conspirativo de las ficciones narrativas actuales, desde la perspectiva de la hermenéutica dialéctica. En “Vivir a la sombra”, “Farmagedón” y “Ofrenda”, el policial se amplía hasta poner en cuestión las fobias sociales, reescribe las coordenadas del terror y extiende la incertidumbre a los paradigmas cognitivos vigentes mediante la alusión a la ciencia ficción. Así, la conspiración se dibuja en el tejido discursivo como red de redes, forma totalizante privilegiada, invisible y conflictiva que permite leer los núcleos de dominación.

Palabras clave: Argentina; hermenéutica dialéctica; literatura contemporánea; Martín Cristal.

Cómo citar este artículo (MLA): Feuillet, Lucía. “Ficciones conspirativas actuales. Tres cuentos de *La música interior de los leones*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 321-338.

Artículo original (nota). Recibido: 15/06/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022



**Contemporary Conspiracy Fictions. Three Short Stories
From *La música interior de los leones***

This paper analyzes three short stories from *La Música Interior de los Leones* (2019), by Martín Cristal. It focuses on the conspiratorial nature of current narrative fictions from the perspective of dialectical hermeneutics. In the imaginary worlds of “Vivir A La Sombra”, “Farmagedón”, and “Ofrenda”, the detective genre expands to question social phobias, rewrites the coordinates of terror, and extends uncertainty to scientific paradigms through the allusion to science fiction. Thus, the conspiracy is drawn from the discursive organization as a network of networks, a privileged, invisible, and conflictive totalizing form that allows the nuclei of domination to be read.

Keywords: Argentine; dialectical hermeneutics; contemporary literature; Martín Cristal.

**Ficções de conspiração atuais.
Três contos de *La música interior de los leones***

O texto aborda três histórias de *La música interior de los leones* (2019), de Martín Cristal, em uma leitura que se interroga sobre o caráter conspirativo das ficções narrativas atuais, desde a perspectiva da hermenêutica dialética. Em “Vivir a la sombra”, “Farmagedón” e “Ofrenda”, o policial se amplia até colocar em questão as fobias sociais, reescreve as coordenadas do terror e estende a incerteza aos paradigmas científicos por meio da alusão à ciência de ficção. Dessa maneira, a conspiração se desenha como uma teia de redes, de forma totalizadora e privilegiada, invisível e conflitiva que nos permite entender os núcleos de sua dominação.

Palavras-chaves: Argentina; hermenêutica dialética; literatura contemporânea; Martín Cristal.

QUÉ ESTATUTO DE VERDAD PROPONE un texto literario que parte de la incertidumbre, el temor o la distopía? ¿Con qué instrumentos abordamos ficciones que trabajan en los límites de varios géneros literarios? ¿Cómo se construyen las formas de enunciación conspirativa desde un espacio cruzado por el desarrollo avanzado del capital? Estas y otras preguntas guían nuestra lectura de *La música interior de los leones* (2019), de Martín Cristal, obra ganadora del Premio Literario Fundación El Libro. Sus relatos combinan transformaciones sobrenaturales, temporalidades superpuestas y realidades virtuales con un despliegue de violencia tan subliminal como evidente, resignificada por los mecanismos narrativos ligados a la incertidumbre y por la cifra conspirativa de lo colectivo.

Asimismo, antes de comenzar a esclarecer estas incógnitas, conviene tener en cuenta que son varios los libros de autores argentinos publicados recientemente que combinan tejidos discursivos del género policial¹ con el de terror² o con universos propios de la ciencia ficción.³ Podemos señalar algunas de las novelas publicadas en el mismo año que el libro de Cristal, como *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez; *La masacre de Kruguer*, de Luciano Lamberti; o *Todos nosotros*, de Kike Ferrari; que también utilizan

-
- 1 Segundo Elvio Gandolfo: “La narrativa policial es un género de difusión popular que, con algunos antecedentes aislados, se consolida a mediados del siglo xix, se difunde cada vez más hasta alcanzar un primer apogeo a fines de ese siglo y principios del xx, sufre una codificación rigurosa [...] y es renovado por la novela dura norteamericana, para abrirse finalmente a una serie de subdivisiones” (197). En este punto, el autor menciona al *thriller*, el *suspense* e incluso el espionaje como derivados del género policial. Entre los componentes más codificados del género, podemos aludir al enigma —cuyos indicios se despliegan en el texto a la manera de “hermenéutemas” (Barthes)— que convoca a la figura del detective o descifrador que reconstruye el caso —en tanto “ocurrencia anómala” o ruptura de la ley (De Rosso, *Nuevos secretos* 30)— y va tras las huellas del criminal.
- 2 Para Gandolfo el terror supone dos tendencias: por un lado, lo sobrenatural y lo macabro en sentido amplio —que incluye el terror cósmico lovecraftiano, es decir, el contacto con planos desconocidos de lo real— y por otro, lo siniestro, que ostenta la incertidumbre ante lo familiar (Gandolfo 296-297). Otro elemento que consideraremos más adelante son los factores de presión fóbica, definidos por Stephen King en relación con los miedos colectivos e históricos.
- 3 Darko Suvin deslinda dos nociones centrales para delimitar este género: el extrañamiento y la cognición (7-8). En este sentido, el término cognición apunta a un acercamiento crítico a los saberes hegemónicos, si bien se sitúa en una perspectiva que no deja de confiar en las potencialidades de la razón —mediante el ejercicio de la duda metódica (Suvin 10), o la técnica de la imaginación disciplinada (Capanna 20)—. Así, el género exhibe las tendencias latentes en lo real y en todo caso, la novedad que presenta este tipo de relatos es validada por las lógicas epistémicas vigentes (Suvin 63).

en sus tramas elementos del desciframiento paranoico, visiones del futuro o efectos fóbicos para exponer algunos sectores de la inabordable madeja social.

Otro signo del interés creciente por esta combinación de matrices discursivas en la literatura argentina es la reciente publicación de *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña* (2020), con relatos de Yamila Bégné, Kike Ferrari, Claudia Aboaf, Ever Roman, Laura Ponce, Dolores Reyes, Ricardo Romero, Marcelo Carnero, Betina González, Marina Yusczuk y Leonardo Oyola. No podemos glosar aquí los antecedentes en las obras de todos estos autores respecto a la combinación de géneros, pero sí tener en cuenta sus publicaciones recientes en el terreno de estos cruces. Por ejemplo, la novela *Ultratumba* (2020), de Oyola, narra las peripecias de un grupo de presas en medio de un motín liderado por zombis. También el libro de Marina Yusczuk, *La sed*, del mismo año, despliega el extrañamiento espeluznante en confluencias temporales y espaciales discordantes. La novela cuenta la historia de una vampira que transita la Buenos Aires de principios del siglo XIX, en contrapunto con la narración de una joven atrapada en la alienación afectiva del siglo XXI. Mientras, autoras como Claudia Aboaf, con *El ojo y la flor* y Yamila Bégné, en *Cuplá* (ambas publicadas en 2019), se concentran más en la mezcla de lo siniestro⁴ y la ciencia ficción.

Los textos de la antología, según Juan Mattio, prologuista y coordinador de *Paisajes experimentales*, se configuran en los bordes del género policial, el terror, la ciencia ficción y lo fantástico;⁵ y se constituyen como: “Híbridos que no están dispuestos a respetar las fronteras entre los géneros *pulp*, y que echan mano a distintas tradiciones para construir mundos nuevos” (Mattio 9). La categoría del *new weird*, acuñada por John Harrison en el prólogo a la

4 Lo siniestro supone la conjunción de lo oscuro y lo amenazante que se percibe en lo cotidiano (Jackson 65). Sigmund Freud puntualiza este efecto en base a esta superposición entre lo antiguo-consabido y lo terrorífico-desconocido: “La palabra alemana «*unheimlich*» es, evidentemente, lo opuesto de «*heimlich*» {«íntimo»}, «*heimisch*» {doméstico}, «*vertraut*» {familiar}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {*bekannt*} ni familiar” (Freud 220).

5 Tzvetan Todorov define el género fantástico en torno al efecto de la vacilación o incertidumbre provocado por la ruptura de las leyes naturales en el mundo ficcional (“Definición de lo fantástico”). Rosemary Jackson habla del modo fantástico como un cruce de varios géneros (desde el cuento de hadas hasta el policial) que apunta a la subversión de las convenciones articuladoras de la racionalidad dominante (12). Ana María Barrenechea asocia el efecto semántico primordial de este género a la problematización de lo establecido, de allí que “lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente” (403).

novela *El azogue*, de China Miéville, es retomada por Mattio en su referencia a los paisajes experimentales como dispositivos que exhiben las fisuras de lo real, inestabilidades potenciales en un mundo cotidiano extrañado (17). En cierto modo, ya Ricardo Piglia había anunciado los cruces entre el policial y otros géneros de masas que pondrían en juego la amenaza y lo paranoico (Piglia “La ficción paranoica”), aunque sin aportar la especificación de autores y relatos que las recientes perspectivas exponen.

Sumado a esto, el interés ascendente por las confluencias de estas matrices discursivas en Córdoba se registraba ya en la publicación de la Antología *Palp. Revista de géneros*, durante 2013 y 2014. Este proyecto, impulsado por los escritores Diego Cortés, Guillermo Bawden y el propio Cristal, anunciaba que

Todo es género y los géneros no existen. Como de ficción científica y fantasía se trata, como si a zambullirnos en la realidad monométrica nos aprestáramos, las proposiciones no se excluyen mutuamente; más bien se irrumpen entre sí, se parasitan, y crecen, hongo del hongo, nutriendo/se y matando/se, liquidando/se y forjando/se, en un solo movimiento. (Pons 7)

En los números 1 y 2 de esta revista (únicos que vieron la luz) se publicaron, además de textos de autores de Buenos Aires, algunos de otras provincias argentinas y regiones latinoamericanas. Se incluyeron relatos del mendocino Elvio Gandolfo, del entrerriano Cesary Noveck y de los cordobeses Luciano Lamberti y Sebastián Pons, entre otros. Entre los autores latinoamericanos que participaron en la compilación vale mencionar al mexicano Rodolfo Santullo y a los uruguayos Ramiro Sanchiz y Pablo Dobrinin. No obstante, es notable la ausencia de autoras que esta selección ostenta, con la única excepción de Laura Ponce.

Estos antecedentes, que ponen en juego las innovaciones en el campo de la ficción argentina, anuncian las especificidades que nuestra lectura señalará aquí: una conexión entre modos de alienación individual y los desarrollos sociales y económicos del tardocapitalismo.⁶ Abordaremos aquí los cuentos

6 Entendemos esta categoría, según los desarrollos de Ernest Mandel en *El capitalismo tardío*, como una etapa postindustrial de la formación social capitalista. A propósito de esto, Jameson destaca que el desarrollo tecnológico es considerado como un resultado del avance del capital: “la intervención de Mandel en el debate acerca de lo posindustrial implica la tesis de que el capitalismo avanzado, o capitalismo multinacional o del consumo, no se muestra inconsistente con el gran análisis de Marx en el siglo xix,

“Vivir a la sombra”, “Ofrenda” y “Farmagedón” del libro *La música interior de los leones*, en una lectura que se pregunta por el carácter conspirativo de las ficciones narrativas actuales. Nos concentraremos en señalar cómo las voces que narran desde la incertezas y la paranoia configuran una trama de desplazamientos entre los sentidos comunitarios y las claves de su desciframiento, exacerbado mediante los efectos de las redes del complot.

Martín Cristal (Córdoba, 1972) es uno de los exponentes actuales de la literatura contemporánea con proyección internacional. Junto con otros escritores cordobeses con propuestas estéticas disímiles —como Eugenia Almeida, Perla Suez, María Teresa Andruetto o Federico Falco— habilita el estudio de una literatura regional contemporánea que dialoga con lo nacional, lo latinoamericano y lo universal. Entre sus textos más destacados podemos mencionar *Manual de evasiones imposibles* (2002), ganador del Premio Iberoamericano de Cuento “Agustín Monsreal” en México; *La casa del admirador* (2007), reeditada en México en 2011; *Bares Vacíos* (2001), reimpronta en Nueva York en 2012; y la tetralogía en proceso *Las ostras* (2012), *Mil surcos* (2014) y *Las alegrías* (2019).

Su escritura nos instala en medio de las tensiones que atraviesan las individualidades en una sociedad donde se masifica la hipocresía. Según Jorge Bracamonte, Cristal: “propone una Córdoba implicada en el destino de actores ficcionales que se constituyen como ecos de la ciudad” (393). Más allá de las discusiones mencionadas sobre el *new weird* o la confluencia de géneros *pulp*, nuestra perspectiva apunta a estudiar, concretamente, el modo en que estos textos retoman elementos del género policial, de la ciencia ficción y el terror alrededor del complot, instrumento que privilegia la mediación entre las experiencias enunciativas particulares y su significación social. Esto es, entre los aspectos fóbicos de las tramas sociales y el despliegue extrañado de los vínculos privados, el corpus expone un tejido de sospechas deudor de los mecanismos del enigma. A su vez, pone en cuestión las categorías cognitivas y los paradigmas científicos hegemónicos, vale decir, resignifica las claves de la literatura de anticipación.

sino que, por el contrario, constituye la forma más pura de capitalismo que jamás haya existido, una prodigiosa expansión del capital hacia áreas que hasta ahora no habían sido mercantilizadas” (Jameson, *Posmodernismo* 76-77).

La perspectiva teórico-metodológica de la hermenéutica dialéctica⁷ que retomamos nos permite examinar las combinaciones de los géneros literarios mencionados como variaciones formales en diálogo con especificidades histórico-políticas. Esta es la propuesta de Fredric Jameson, quien sostiene que interpretar una obra literaria implica reescribir, en otra clave, el modo de producción. Dicha categoría de larga historia en el marxismo se revela como una totalidad estructurada, pero no homogénea, formada por los niveles cultural, jurídico, político, y económico. Asimismo, la dinámica articuladora de estos horizontes de eficacia autónoma y específica no admite lecturas mecanicistas, dado que el modo de producción exige un abordaje que combina sincronía y diacronía, permanencias, transformaciones y etapas sucesivas, superpuestas y contradictorias de las formaciones sociales (Jameson, *Documentos* 28). Para Jameson, lo histórico es la dimensión interpretativa privilegiada en tanto reconstrucción de las condiciones de posibilidad de los textos.

Un elemento clave para este recorrido de interpretación es el ideologema, unidad mínima en el plano semántico que condensa los alcances locales de la ideología. Jameson señala la posibilidad de su manifestación como sistema de creencias o protonarración que implicaría una fantasía sobre el desarrollo del conflicto de clases (*Documentos* 71). En nuestra lectura, el complot funciona en los dos planos que requiere esta herramienta, como núcleo conceptual y manifestación narrativa de la dimensión inexplicable de las causalidades sociales. El sociólogo Luc Boltanski sostiene que el complot —como posibilidad de coordinar acciones individuales de manera oculta— es un código explicativo clave para el capitalismo, cuyas estructuras complejas tienden a desconectar el sentido colectivo de las experiencias subjetivas (64).

En el campo de la crítica argentina, Ricardo Piglia define el complot como una ficción potencial, que supone un secreto y organiza lo real desde la

7 Este enfoque combina las teorías marxistas y la interpretación cultural: su formulación se presenta principalmente en los textos de Jameson *Marxismo y forma* y *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Según José Manuel Romero, tanto Jameson como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno incorporan un modo de lectura que no tiene que ver con las intenciones de la producción, ni con los velos ideológicos ocultos, sino con el desciframiento, a partir de un objeto cultural concreto, de los significados ligados a la historia y lo social, sin dejar de lado el lugar central que ocupa la praxis en el marxismo.

ambigüedad de lo incierto (*Teoría del complot* 9). Además, el complot funciona como punto de articulación entre los procedimientos de construcción de la ficción y su desciframiento. Es justamente esta dimensión epistemológica de nuestro ideologema lo que conecta al género policial con las premisas especulativas de la ciencia ficción y las tramas amenazantes del terror. La dificultad para darle un sentido a la totalidad estructural del capitalismo, dado el carácter invisible y secreto de sus artificios de poder, se vincula con el carácter incommensurable de las redes clandestinas de lo social. De este modo, la conspiración se dibuja como red de redes, forma totalizante privilegiada, no homogeneizante y conflictiva que ayuda a leer los núcleos de dominación.

Los géneros literarios, desde nuestra perspectiva, no son categorías de análisis sino matrices de percepción que activan puntos de vista (Link, *El juego de los cautos* 9) y mediaciones entre la totalidad social y las esferas singulares de la praxis (Link, *El juego de los cautos* 14). Específicamente, esta función mediadora permite articular el análisis formal de los textos con enfoques que incorporan lo diacrónico, la evolución social (Jameson, *Documentos* 85). Desde este posicionamiento teórico-metodológico, presentamos aquí algunos elementos centrales de estos géneros que, en su combinación, bosquejan nuevas formas, vinculadas a los antecedentes del *new weird* que mencionamos arriba.

Tomamos centralmente los aspectos del género policial⁸ vinculados a uno de los dos umbrales que puntualiza Ezequiel de Rosso: el caso policial, que abarca la figura (en presencia o ausencia) del detective, el Estado y el criminal (De Rosso 617-618). El carácter problemático de una verdad⁹ cada

8 Las consideraciones sobre este género se preocupan, generalmente, por diferenciar las vertientes de los relatos clásicos o de enigma y los negros o *hard boiled*. Los orígenes de los primeros son rastreables en las ficciones de Edgar A. Poe (“La carta robada”, “El misterio de Marie Rôget” y “Los crímenes de la calle Morgue”), centradas en la resolución del enigma como una operación puramente intelectual y en el restablecimiento de un equilibrio interrumpido por la intervención del criminal. Mientras, el policial negro o *hard boiled*, que tiene origen en Estados Unidos en el período de entreguerras, pone en el centro de la escena la motivación social, las relaciones económicas y el carácter corrupto del poder en el capitalismo. El género policial argentino incorpora elementos de estas variantes desde la parodia, la transgresión y la reescritura, a este respecto, Lafforgue y Rivera dan cuenta de sus etapas; mientras los trabajos de Dardo Scavino et al. hacen hincapié en los modos en que operan estas reescrituras en autores canónicos.

9 Consideraremos aquí el concepto de verdad como un elemento estructural del policial, que involucra la figura del detective o el descifrador, “quien inviste de sentido la realidad

vez más paranoica varía según las distintas posibilidades de combinación que plantea esta tríada. Sumado a esto, en la literatura argentina a partir de mediados de la década de 1990, la experimentación con el género abre el paso a una transformación radical y a una omnipresencia del policial en el sistema literario argentino (De Rosso 648). En el caso de *La música interior de los leones*, el uso de sus códigos en algunos relatos no deja de lado la posibilidad de retomar las claves de la ciencia ficción, “un relato del futuro puesto en pasado” (Link 7) que cuestiona los límites cognitivos de su tiempo.¹⁰ A esto se agrega el terror como una tensión entre la amenaza de lo sobrenatural y la marca de lo siniestro, centrada en factores de “presión fóbica” (Gandolfo 299). Este término, acuñado por Stephen King, refiere a miedos situados en el nivel de los sentidos sociales, políticos y económicos (*Danza macabra*).

En las ficciones de Cristal, lo dicho se acentúa a partir de la construcción de voces y perspectivas enunciativas que dan cuenta de un anclaje local de la circulación capitalista. En este sentido, el cuento “Farmagedón” es el que más claramente escenifica, en su forma narrativa, las políticas clandestinas de asociación y promoción de las grandes corporaciones. Allí asistimos a la enunciación de un joven que transita una urbe distópica¹¹ (con escenarios en los que se reconoce la ciudad de Córdoba) en la víspera nocturna de una

brutal de los hechos” (Link, *El juego de los cautos* 12). Esta actitud semiótica de encontrar signos o indicios en cada información se instala en el relato a la manera de una lógica que replica la interpretación en cualquier plano y lo transforma en una “máquina paranoica” (Link, *El juego de los cautos* 13) que no siempre supone el acceso a una verdad unívoca y cerrada. En la combinación con el terror y la ciencia ficción, con sus cuestionamientos a las lógicas de las racionalidades vigentes, las ficciones conspirativas exacerbaban el efecto de incertezza en las representaciones de lo social. Aquí vale la pena retomar la perspectiva filosófica de Adorno en relación con la construcción de un conocimiento dialéctico. Para este autor la verdad es un proceso que se reconstruye en el doble movimiento del objeto y del sujeto cognoscente, y que apunta al diálogo de los momentos singulares de este proceso con el todo que los excede (Adorno 71).

- 10 Angela Dellepiane realiza una delimitación de algunas tipologías entre las que incluye la *hard o engineer's SF*, la *science fantasy*, la *space opera* y la *speculative SF*. En todo caso, aquí nos interesa lo que tendrían en común estos tipos discursivos, el efecto de extrañamiento respecto de los sistemas de pensamiento vigentes que se extiende hasta involucrar una crítica social (Dellepiane 515-516).
- 11 Aludimos aquí a la distopía como inversión de lo utópico: “Literalmente, utopía significa ‘no lugar’, pero el término incluye un juego de palabras con ‘eutopía’ (buen lugar), y por analogía con ‘distopía’ (mal lugar)” (Eco 28). En este sentido, lo distópico habilita la lectura de un futuro de perspectivas sociales que exponen los efectos devastadores del presente.

entrevista laboral. Resulta permeable, a través de esta voz, la ambigüedad de la situación del asalariado quien, consciente de los juegos de la mercadotecnia y el capitalismo, no puede renegar de su posición subordinada a las grandes compañías, porque la empresa Lockheed Martin está próxima a instalarse en la localidad y parece ofrecer una oportunidad laboral a la medida del narrador.

Pero lo central aquí es el modo en que se posiciona la enunciación, guiada por la incerteza en consonancia con una perspectiva fascinada ante la amenaza. Esto se destaca en el recorrido por calles plagadas de criminales, punks y linyeras que muestran los secretos de una organización económica degradada, y se exacerba en el ingreso al escenario del peligro, el interior del local de una gran cadena de farmacias. En ese emplazamiento el cronista de la ficción desarrolla una enunciación que revela las hipocresías del *marketing* —visible en la descripción de las góndolas, el *packaging* y envase de los productos—, mientras va cayendo en la trampa conspirativa del consumo. Esta es la antesala a la escena de acción más importante del cuento (y está a la par de su残酷), cuando se narra el modo en que un usuario del juego digital *X-Termination* ataca a la sucursal y transmite en vivo la aniquilación de todos los empleados. En dicho episodio de exterminio y destrucción está involucrado el producto estrella de los negocios subsidiarios de Lockheed, las DigiGlax, unas tecnológicas lentes de visión 3D.

El ritmo del relato se desacelera en la escena de la entrevista con míster Atkinson, el representante de Lockheed. En un complejo ping pong de argumentaciones contra-éticas, los enunciadores abordan un debate sobre la responsabilidad de los productores de artefactos avanzados en su utilización, y el posible carácter publicitario de la masacre en la farmacia. El efecto de desconfianza proyectado en el relato se sostiene en la voz del postulante que guía el trayecto narrativo, transparentando la falsedad de sus propias explicaciones. Así consigue sostener, por ejemplo, que la violencia está asociada al mal uso de la tecnología, a la tenencia de armas e incluso al aburrimiento de los usuarios ante juegos como el GTA o Halo, que los impulsan a la búsqueda de experiencias más extremas.

De cualquier manera, el texto avanza hacia una sospecha detrás de esta perspectiva enunciativa perspicaz, persecutoria (porque descubre una operación de *marketing* tras cada recoveco del mundo creado por el relato) e incierta: la artimaña o complot que involucra a la empresa próxima a

instalarse en el territorio. Dice el protagonista, naturalizando la sospecha sobre las intenciones especulativas de los capitales privados: “Mi apuesta: la visita de mi entrevistador tuvo algo que ver con el primer juego en la ciudad” (Cristal 159). En el mismo tono, el joven revela el provecho que obtiene la firma por las exenciones impositivas para industrias tecnológicas en la provincia. A partir de estos modos enunciativos descritos se dibuja la dimensión conspirativa del capital, una complicidad legítima de la empresa con el Estado local, maquinación que se vuelve criminal cuando la desconfianza se expande al juego de exterminio.

La imagen simbólica que cierra el cuento es reveladora, porque el postulante termina bajándose los pantalones ante el entrevistador para exhibir la herida de bala adquirida en el enfrentamiento de la noche anterior, lo que prueba su carácter de sobreviviente y testigo, afirmado en las palabras: “Me agacho para mostrarle mi culo herido a míster Atkinson, se lo entrego completo a sus grandes ojos azules. Si no puedo ganar con arrogancia, me juego con la humillación. Ya estoy acostumbrado” (Cristal 162). La humillación es el signo de una resistencia individual absurda, ante la magnitud de los intereses que se evidencian detrás de la injerencia de los capitales extranjeros en el territorio local.

El cuento “Vivir a la sombra” muestra en sus enunciaciones paralelas otra cara de la simulación alienada, dado que allí los personajes se ven obligados a sostener engaños cotidianos, ya no con el objeto de obtener un trabajo, sino de huir o sostener relaciones laborales forzosas. Dos testimonios superpuestos exponen las consecuencias de la pertenencia obligada a organizaciones tan omnipotentes como invisibles. Por un lado, un narrador que no parece involucrado con la intriga presenta la historia de Galván, escritor fantasma que está expuesto a la violencia y a la amenaza a partir del contrato para redactar la biografía de una jefa narco mexicana. Para escapar, decide complotar con un cirujano que transformará su semblante. Por otro lado, el relato da lugar a la perspectiva de Klein, doble del mánager de los Rolling Stones, para dar cuenta de la experiencia de un grupo de clones y dobles de esta banda. Este colectivo de músicos está obligado a repetir la historia de los originales mientras un Trust incauta codiciosamente sus ganancias. La ficción alterna fragmentos de estas narraciones sin determinar su conexión, hasta que el lector descubre que Klein es Galván, el huidizo escriba que transformó quirúrgicamente su fisonomía. Es decir, el relato superpone dos

enunciaciones falsamente desarticuladas para exhibir lo que hay detrás de los juegos de luces y sombras que estas proyectan.

Más allá de las reconstrucciones estéticas, la idea de la clonación involucra un problema del que no podemos dar cuenta aquí,¹² el de las técnicas de reproductibilidad genética. No obstante, conviene tener en cuenta sus vínculos con el arte de masas (consecuencia de la reproductibilidad técnica en el ámbito del arte), otro de los umbrales de referencia en el género policial (De Rosso 617) —y, en un sentido diferente, en el terror y la ciencia ficción—. En todo caso, cabe aclarar que en “Vivir a la sombra” no está en juego la mayor disponibilidad de la cultura ni la legitimidad de la copia ante la versión original, sino lo que hay detrás de la repetición obligada. Se trata del juego de oscurecimientos y alumbramientos proyectados por una enunciación que se duplica, en la forma del relato, en dos modos de dar cuenta de la misma historia.

La enunciación agudiza el matiz paranoico cuando describe el modo en que los personajes comienzan a presentar variaciones problemáticas en su conducta. Se alude a la manera en que el clon de Mick Jagger, sometido a un constante aluvión de multitudes de extraños, desarrolla antes de tiempo su fobia a las psicosis fanáticas. A la vez, se especifica que el doble de Bill Wyman también anticipa su aversión a los accidentes aéreos, debido a la cantidad de vuelos que se ve obligado a abordar en corto tiempo, e impulsado por la presión ganancial del Trust. Todo esto refiere a un punto de presión fóbica inherente al orden económico-social, porque reenvía a claves inexplicables de los imaginarios colectivos: la repetición de las directrices ajenas al modo de autómatas, la imposibilidad de diferenciarse y la incommensurabilidad de lo público-multitudinario.

La perspectiva narrativa de Klein nos ofrece, además, una oportunidad de profundizar sobre una conciencia amenazada desde el interior del foco enunciativo —efecto que apunta a la identificación con el lector—, ya que la experiencia traumática de la cirugía reconstructiva le ha provocado una fobia a las sombras, específicamente, a las siluetas móviles (cuando no puede visualizar quién las proyecta). Así lo refiere el personaje: “Parece que

¹² Sobre este punto puede consultarse el trabajo de Fernando Reati “Clonación, distopía posthumana y pérdida de la identidad en *El corazón de Doli* de Gustavo Nielsen” publicado en el volumen *Otredades y cambios en sistema literario argentino contemporáneo*, de Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo (Directores).

mi cerebro no logra relacionar unas manos dispuestas de cierta forma y, digamos, un conejo negro en la pared. No soporta esa discordancia aparente entre causa y efecto..." (Cristal 78). El miedo conecta con la imposibilidad de explicar el motivo de estas experiencias, lo que alegoriza una vivencia relacionada con el capitalismo tardío, donde todo tiene la apariencia de un gran complot incorpóreo. Mientras como lectores intentamos articular las dos perspectivas superpuestas que aluden al mismo personaje, se proyecta una combinación entre lo que se ilumina y lo que se ensombrece en las informaciones que circulan para acoplar los sentidos ocultos tras la madeja de voces.

Mientras los clones se debaten entre las prohibiciones y mandatos de sus propietarios, Galván exhibe la imposibilidad de sustraerse a su destino de alienación laboral, la esclavitud asalariada tras la ficción de una libre demanda:

Nunca le hubieran permitido rechazar ese trabajo: todo estuvo perdido desde que lo eligieron. O quizás desde antes, cuando alguno de sus viejos clientes —¿el senador priista, la conductora de televisión?— le recomendó sus servicios de escritor a la reina del narcotráfico sonorense. (Cristal 96)

No obstante, se enuncian también resistencias posibles que merecen mencionarse. Por ejemplo, al final del concierto, mientras es secuestrado y torturado por sus antiguos jefes, el escritor perseguido puede oír al doble de Keith Richards presentando un tema nuevo, lo que implica una amenaza a los intereses del Trust y una mínima esperanza subversiva vinculada a lo irrepetible.

Más concentrado en las posibilidades semántico-narrativas que ofrece el código del género policial en combinación con el terror, el cuento "Ofrenda" toma la forma de un interrogatorio guiado por Bruno Lobos, un expolicía que investiga la desaparición de una joven y su bebé de 3 meses. El texto intercala testimonios de familiares, amigos y extraños con fragmentos que desnudan asociaciones estratégicas para la mejora de ventas en un supermercado barrial. De ese modo se registra un conjunto de vínculos espurios entre Cornelio, el dueño del supermercado que participa del secuestro de Lily, y sus misteriosos asesores.

Las voces de los personajes que ofrecen sus testimonios —un novio violento, una amiga negligente y un profesor de arte manipulador— dibujan una red de vínculos afectivos degradados y exhiben la certeza del no saber más que una propuesta de resolución del enigma. Sin embargo, hay un develamiento que excede toda reconstrucción individual: el de una maquinación entre el dueño del supermercado y asociaciones satánicas. Así se descubre apenas una punta de la fantasmagoría capitalista, la potencialidad criminal del objetivo ganancial. Los asesores financieros advierten a Cornelio: “COMO NUESTRO CEO LUCIFER SUELE DECIRNOS: ‘EL VERDADERO DIABLO SON LOS INTERESES CONTRAPUESTOS’” (Cristal 131). De este modo, el complot toma la forma de una puja por el lucro, con elementos que quedan aún por descifrar, donde los delitos se articulan con una lógica perversa e inexplicable. La conspiración criminal-ganancial es tan patente y brutal como los rastros de sangre —probablemente pertenecientes al niño desaparecido— que se encuentran junto a los símbolos satánicos en el piso de la gerencia del supermercado.

Mientras tanto, en clave paródica se presenta el testimonio de un profesor de la Facultad de Artes que reconstruye la posible causa del crimen. El docente había convencido a Lily de pegar calcomanías con mensajes concientizadores en los productos del supermercado. Este enunciador, además, revela algunas claves de la disposición confabulatoria de lo social cuando el detective lo interroga sobre la elección del comercio para sus estrategias anticonsumo:

Porque el poder verdadero hoy no reside en el Estado, sino en las corporaciones. Son las que dominan el jueguito de la democracia: hacen aportes de campaña que gravitan en las elecciones, trafican favores, pagan sobornos para conseguir exenciones o permisos especiales, moldean la opinión pública con medios masivos propios o sostenidos por la publicidad, hacen lobby para influir sobre leyes y ministerios... Ahora mire a su alrededor: ¿qué es un supermercado sino un muestrario de corporaciones concentrado en la sede de otra? (Cristal 114-115)

La reescritura de lo policial combinada con el terror en un entramado discursivo que pretende poner en primera persona la complejidad de la trama delictiva, apunta aquí a develar no solo la criminalidad de la asociación de los intereses del Estado con el mercado, sino también el

carácter incognoscible e inabordable de esta maquinación asimilada a un pacto con el diablo. Si en el género policial el detective se atribuye la función del restablecimiento de la verdad; y el Estado, el equilibrio en el cual descansa la fundamentación del derecho burgués; en esta ficción conspirativa no hay verdad ni equilibrio posible.

Asimismo, cuando se revela la convergencia de intereses privados, grandes corporaciones y redes financieras que operan en el nivel del secreto, solo puede percibirse la incommensurabilidad de un modo de producción que genera tanto miseria masiva como lucro para unos pocos. Ya lo señala Mark Fisher: “El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante, a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (Fisher 12). El complot, de este modo, es el instrumento que permite reconectar los hilos perdidos entre lo individual y la totalidad social. Recuperamos, finalmente, las palabras de Boltanski que se refieren a este punto: “La totalidad se manifiesta como una intensidad sin precedente, y, al mismo tiempo, escapa de toda captación directa por cada uno de aquellos a los que supuestamente incluye y cuya existencia concreta, sin embargo, afecta” (Boltanski 45).

Ficciones conspirativas y fuerzas ocultas del capital

El recorrido interpretativo que realizamos evidencia que los cuentos de nuestro corpus combinan la ciencia ficción, el género policial y el terror para articular ficciones conspirativas. Estas exponen las fuerzas ocultas que dominan lo social a partir de enunciaciones paranoicas que trabajan en los bordes de la incertezza, la amenaza y lo inexplicable. En el marco de condiciones históricas que testimonian un interés creciente por estas combinaciones de géneros, leídas como *new weird* u otras categorías —como la ficción paranoica—, nuestro abordaje privilegia la mediación del complot para evidenciar los vínculos entre lo colectivo y lo individual. Así, se exhibe la conexión de estas estructuras incognoscibles con las perspectivas narrativas individuales que aportan los personajes a partir de voces delirantes que descubren a cada paso maquinaciones e intrigas. El complot es el dispositivo que concierta una serie de procedimientos narrativos y semánticos y nos permite dar cuenta de las transformaciones estéticas y de las dimensiones de la sospecha en la enunciación.

Las ficciones conspirativas de Cristal se configuran en torno a perspectivas y voces narrativas doblemente fascinadas y amenazadas, con plena conciencia de habitar una urbe involucrada en los procesos de expansión del capital. En “Vivir a la sombra”, los clones de los Stones son asediados por un pasado que anula su capacidad creativa y los obliga a refugiarse en fobias que le dan sentido a la confusa experiencia de la sujeción. Las dos enunciaciones paralelas de la misma historia iluminan las zonas donde confluyen la alienación y la estafa de los grandes capitales, dando sentido a dimensiones sombreadas de lo colectivo. Estos puntos se extienden hacia lo inexplicable y lo terrorífico cuando se advierte que lo que se teme es, en sentido alegórico, la imposibilidad de conectar toda causa con su efecto, o de comprender un presente que no se elige.

Por su parte, “Ofrenda” traduce al código del género policial el carácter malicioso de la asociación de capitales. Un registro narrativo que alterna testimonios y comunicaciones con asesores gananciales exhibe una siniestra red conspiratoria tras la lógica financiera que rige el mercado local. El modo enunciativo de “Farmagedón” expone la doble moral que debe sostener un individuo para sobrevivir en un ambiente hostil y peligroso. La ciudad de Córdoba se configura allí como un espacio distópico donde la amenaza no es la profusión de sujetos marginales sino las operaciones de exterminio en complicidad con los grandes capitales, todo lo cual funciona como alegoría de un modo de crear ganancias con base en la destrucción.

Estas combinaciones de matrices discursivas muestran que el modo de producción solo puede reescribirse en clave confabulatoria, desde ficciones que pongan en juego, a la vez, la imposibilidad de reconstruir una verdad lineal; el carácter paranoico y amenazante de lo social; la insuficiencia de los modos hegemónicos de conocimiento y la profusión de los terrores colectivos. La perspectiva hermenéutico-dialéctica permite leer, a partir del complot, las transformaciones de los géneros literarios mencionados en ficciones conspirativas, variantes formales que dialogan con las especificidades histórico-políticas y sociales de la literatura argentina.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII. vol. 80, 1972, págs. 391-403.
- Barthes, Roland. “Las unidades de la verdad”. *El juego de los cautos*. Editado por Daniel Link. Buenos Aires, La Marca, 2003, págs. 55-56.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bracamonte, Jorge. “Área cultural y transformaciones artísticas: La narrativa contemporánea de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos”. *Historia crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción*. Dirigido por Jorge Monteleone. Buenos Aires, Emecé, 2018, págs. 383-415.
- Capanna, Pablo. *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires, Columbia, 1966.
- Cristal, Martín. *La música interior de los leones*. Buenos Aires, Fundación El Libro, 2019.
- De Rosso, Ezequiel. “En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas”. *Historia crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción*. Dirigido por Jorge Monteleone y editado por Noé Jitrik. vol. 12, Buenos Aires, Emecé, 2018, págs. 617-652.
- . *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina (1990-2000)*. Buenos Aires, Liber Editores, 2012.
- Dellepiane, Ángela B. “Narrativa argentina de ciencia ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior”. *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Francfort, The City University of New York, 1989, págs. 515-525.
- Eco, Umberto. “Una (tópica)”. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Editado por Daniel Link. Buenos Aires, La Marca, 1994, págs. 22-30.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, Alpha Decay, 2018.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas Volumen XVII. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2013, págs. 216-251.
- Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2017.

- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989.
- . *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, vol. 1. Buenos Aires, La Marca, 2012.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca, 2003.
- . *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca, 1994.
- Mattio, Juan. “Hay más cosas”. *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña*. Buenos Aires, Indómita Luz, 2020, págs. 9-17.
- Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, 10 de octubre de 1991, págs. 4-5.
- . *Teoría del complot*. Buenos Aires, Editorial Mate, 2015.
- Pons, Sebastián. “Editorial: de lo mollar al tuétano, ida y vuelta”. *Palp. Revista de géneros*. Córdoba, Llanto de Mudo, 2013, págs. 5-9.
- Romero, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid, Síntesis, 2012.
- Suvin, Darko. *Metamorphosis of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Heaven and London, Yale University Press, 1979.
- Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Compilado por David Roas. Madrid, Arco, 2001, págs. 47-64.

Sobre la autora

Lucía Feuillet es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba–Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) y becaria posdoctoral del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS) en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Córdoba, Argentina. Se desempeña como docente en instituciones de nivel terciario y es profesora adscripta en la Escuela de Letras de la FFyH. Su investigación se centra en los cruces entre los géneros policial, terror, ciencia ficción y *fantasy* en literatura argentina contemporánea, estudiados desde la perspectiva de la hermenéutica dialéctica.



Entrevistas

Escribir el presente: entrevista a Ricardo Silva Romero

Martín Ruiz Mendoza

University of Michigan, Ann Arbor, Estados Unidos

martirui@umich.edu

EN LA PRESENTE ENTREVISTA, ENMARCADA en la coyuntura de la pandemia y realizada el 22 de febrero de 2021 a través de Zoom, el novelista y columnista Ricardo Silva Romero aborda algunas de sus ideas sobre la relación de la escritura de ficción con el presente y con la verdad histórica; el papel de los escritores en el actual escenario de posacuerdo en Colombia; las tendencias del mercado editorial en el mundo hispanohablante; y el papel de las redes en el presente y futuro de la difusión y lectura de obras literarias, entre otros temas centrales de su experiencia como escritor. La conversación gravita principalmente en torno a su novela más reciente, *Río Muerto* (Alfaguara, 2020), en cuya nota introductoria se lee: “A principios de 2017, a bordo de una camioneta que remontaba la autopista lentísima que va a dar a Bogotá, mi compañero de viaje me dijo ‘yo voté contra la paz del plebiscito aquel porque voté contra todos los verdugos’” (7). La novela reconstruye la experiencia traumática que desemboca en este sentimiento de resentimiento hacia los victimarios, a través de una estrategia narrativa que consiste en transformar al autor del testimonio en un personaje del relato. Ese personaje es Segundo Palacios, el hijo de ocho años de una familia azotada por el asesinato del padre, Salomón Palacios, a manos de grupos paramilitares. La exploración del testimonio de una víctima de la violencia desde el prisma de la ficción literaria pone de manifiesto la posibilidad que ofrece la literatura de explorar problemas éticos que trascienden el marco jurídico al que con frecuencia se reducen las discusiones políticas sobre justicia transicional. Como lo muestra esta entrevista, *Río Muerto* constituye la materialización de la apuesta de Silva por explorar la escritura como un oficio anclado en la realidad sociopolítica del presente.

MARTÍN RUIZ MENDOZA

Empecemos por una pregunta obligada que se ha vuelto ya un lugar común. ¿Cómo ha sobrellevado la pandemia? Me da la impresión de que para los escritores el aislamiento es una especie de segunda naturaleza. ¿Me equivoco?

RICARDO SILVA ROMERO

Creo que, si hay personas que estamos acostumbradas a estar encerradas, somos no solo los escritores, sino, en general, toda la gente que hace cosas artísticas, para quienes incluso su gran lucha es encontrar el espacio para poder avanzar en su trabajo, y esta es una situación que en teoría favorece ese trabajo. Pero, dicho esto, me parece que la pandemia se prolongó hasta afectar los nervios de los artistas. Creo que un artista agradece tres o cuatro meses de aislamiento, pero más de un año empieza a ser duro. Una cosa es ser un artista, pero uno también es padre y esposo, y eso tiene otras exigencias y otras preocupaciones. Es una situación en medio de una catástrofe, con todas las cosas que eso trae.

M.R.M.

¿Cree que esa situación coyuntural de emergencia va a afectar o está afectando ya su escritura a un nivel temático o, por el contrario, es de los que piensa que se debe dejar pasar un tiempo para hablar desde la literatura de problemas de la historia contemporánea?

R.S.R.

Por alguna razón, que quizá tenga que ver con escribir columnas de opinión y con haber estado en los medios de comunicación, últimamente me he dado más licencia de responder a lo que está pasando en novelas, por ejemplo. También tiene que ver con que por fin me ha salido a flote una influencia muy importante para mí, que es el cine; en particular el cine de las décadas de 1960 y 1970, que respondía constantemente a lo que estaba pasando. Incluso todo el cine que viene después de la Segunda Guerra Mundial habla de la posguerra directamente, sin haber esperado veinte años o más para hacerlo. No tenían mucho problema con hablar de lo que estaba pasando. Si uno ve el cine estadounidense de los setenta, por ejemplo, reniegan de Nixon, de esos gobiernos. La música de los setenta es contra Nixon directamente. Uno lo ve mucho en esas décadas, en las que no se creía tanto en esperar a que pase tiempo para hablar del presente desde las artes.

Ahora que lo pienso, en el siglo XIX ya era común que las novelas se refirieran a lo que estaba pasando en política, incluso en novelas como las de Dumas y Víctor Hugo: ambos están respondiendo a la dictadura de Napoleón III y enfrentándola, y es directamente en sus libros como lo hacen. Sobra decir que en esa época no había otra manera de responder distinta a la literatura, que se consideraba del día a día, de la cotidianidad. No estaba todavía montada en pedestales y era algo integrado totalmente al día a día. Así que creo que todas esas influencias, desde Dumas hasta ese cine, me han hecho sentir cómodo con que las novelas respondan a lo que está pasando. Incluso hay momentos en los que uno duda si usar o no los nombres de los políticos por temor a afear el texto, a llenarlo de cosas prosaicas y pasajeras, y en un primer momento le han enseñado a uno que la literatura debe aspirar a más. A mí, en cambio, me parece que mencionar lo que está sucediendo puede convertirse en algo literario y no me preocupa tanto que temáticamente se cuelen lo que está sucediendo en todos los campos.

Hay algo que es interesante de ese tema y es, por un lado, el hecho de que el gesto del narrador sea el gesto de alguien que ya sabe en qué terminó la historia. Y en ese sentido podría ser un riesgo escribir sobre lo que está pasando, porque por definición no se conoce la resolución de los hechos presentes. Pero el ejercicio de la narración en Colombia ha tenido que ver con narrar lo que está sucediendo porque ha sucedido lo mismo durante décadas. Es muy difícil esperar a que termine la guerra para contarla, porque la guerra no acaba. La reacción de los artistas colombianos es pintar la guerra, cantar la guerra, escribir la guerra, porque es lo que pasa. En todos los campos del arte en Colombia se cuenta la guerra, pero la guerra sigue. Quizás lo que se ha hecho durante casi un siglo se ha hecho en medio de la guerra o entre guerras, y eso es muy particular. Por otro lado, en esos ejemplos del cine y de la literatura que mencioné antes, se están contando historias que uno ya sabe cómo terminaron, pero esos escritores y directores usan la actualidad como estrategia narrativa para acercar a los lectores y espectadores a lo que está sucediendo. Es casi como valerse de calles específicas de una ciudad para contar una historia, así que también la actualidad puede ser un truco narrativo.

M.R.M.

Esto me hace pensar en el contraste entre el punto de vista de una novela como *Historia oficial del amor* y lo que explora después *Río Muerto*, que es completamente diferente. ¿Cómo fue la transición entre una novela con un

componente autobiográfico tan marcado y esa otra forma de acercarse a la historia reciente de Colombia desde el testimonio de otro y no ya desde la propia experiencia?

R.S.R.

Por un lado, hay una incomodidad, que no sé si es recomendable, pero sí es por lo menos algo que intento buscar, y es que lo que escribo sea exigente para mí, es decir, que me obligue a asumir otros puntos de vista. Hay un pulso siempre entre el plan que uno tiene y la escritura misma, que al final permite entender y explorar un montón de cosas, y creo que *Río Muerto* es un ejemplo de eso: tener una historia completa, que —como está dicho en la nota inicial— me habían contado, y lo que implica descubrir una cantidad de cosas que uno no domina en el momento de sentarse a escribir. Y la manera de resolver todo esto es investigando, hablando con personas que lo acerquen a la situación.

En el caso de *Río Muerto* hay unas ventajas que yo tengo, y es haber estado en los medios mucho tiempo, escribiendo sobre política y sobre conflicto, y haber viajado a sitios donde han sucedido cosas semejantes. Me conectó mucho a la historia el hecho de haber viajado al lugar donde sucede *Río Muerto*. En el noventa hice viajes al Pacífico, a Buenaventura, al Chocó, por el Atrato, y tenía fotos, experiencias y conocidos que habían estado en estos lugares, así que no me sentía inventando el lugar, sino poniendo a los personajes a moverse por un lugar que conocía bien. Después, en el transcurso de la escritura, se me fue dando una manera particular de explorar el lenguaje. En Belén del Chemí se habla un español particular, que tiene algo de chocoano, pero al mismo tiempo es particular de ese pueblo. Así que se van usando cosas que se saben, cosas que se vivieron y cosas que se van descubriendo, y termina sucediendo la obra.

M.R.M.

Belén del Chamí es además un lugar matriz, comparable con Comala en el universo literario de Rulfo. Es un pueblo particular, pero podría ser muchos pueblos de Colombia. A eso se suma además el componente testimonial del relato. ¿Cómo fue el proceso de explorar desde lo literario ese testimonio que se menciona en la nota introductoria?

R.S.R.

La historia es muy semejante a lo que me narró esa persona. Los hechos principales son como son y sobre todo hay algo que a mí me parece muy interesante y es que la persona que me cuenta la historia, que es su historia, me pida que no convierta lo que salga de allí en un testimonio o en una crónica, sino en una novela, porque eso nos lanza a otro lugar, a otra dimensión. Nos da un montón de herramientas que no tendríamos si la historia tuviera que volverse un informe de memoria histórica. Esto es una novela y, gracias a que es una novela, creo que es todavía más cercana a lo que sucedió.

M.R.M.

Me interesa mucho esa relación entre la ficción literaria y la memoria histórica, sobre todo en el marco del posacuerdo en Colombia. ¿Cuál podría ser la contribución de la literatura a este proceso coyuntural? ¿Puede servir la literatura como herramienta de memoria histórica?

R.S.R.

Yo creo que sí puede servir. Ahí hay una cantidad de cosas muy interesantes, porque durante un buen tiempo se le ha pedido a la literatura que esté por encima de todo, de alguna manera que observe todo desde arriba y asuma una especie de lugar privilegiado en el pico de una pirámide, en un lugar jerárquico, y ha tendido a pensarse que es más literario algo que no sirva, algo que no le sirva a la gente o a la sociedad o a la historia, algo que esté por encima de los procesos sociales, como si fuera superior a la realidad.

Creo que este es un buen momento, con todas las transformaciones sociales que se están dando, para que no hable mal de la literatura el hecho de que sirva para cosas. Por ejemplo, hubo ramas del mundo de los libros que empezaron a suplir la idea de que los libros sirvan, como es el caso de los libros de autoayuda, de divulgación, etc., y la literatura terminó siendo una prerrogativa de intelectuales, algo para una élite, para una minoría. Esto me hace pensar en las sectas de *Fahrenheit 451*, de gente que se reúne para discutir libros y todos se odian con todos, pero los libros no trascienden los círculos de expertos. Y creo que es una buena pregunta, si un libro como *Río Muerto* puede servir a esos procesos históricos. A mí me parecería fantástico que una novela como *Río Muerto* sirviera los propósitos de la memoria histórica y permitiera

comprender lo que está sucediendo en Colombia. Si esa fuera su razón de ser, me parecería más que suficiente.

Creo que una de las grandes virtudes de lo literario, de la novela como género y de la ficción en general, es que es un territorio en el que uno puede asombrarse porque se descubre entendiendo a los héroes y a los villanos, confundiendo a los unos con los otros, dudando sobre quién tiene la razón, e incluso descubriendo algo dentro de uno mismo que es aterrador, y es que uno puede estar de acuerdo con posiciones contrarias. Esa es una instrumentalización de la ficción que es importante y fundamental para que la gente conviva y no se aniquele. A mí me gustaría mucho que *Río Muerto* sirviera para entender una cantidad de cosas, como lo mismo me parecería de *Historia oficial del amor* o de otras novelas que he escrito, y creo que esa es una utilidad de la ficción que no se enseñaba cuando yo empecé a estudiar literatura a mediados de la década de 1990, cuando incluso se hablaba en malos términos de que un libro sirviera. Se presumía de estudiar literatura porque era inútil. Todo esto puede tener su lógica en el círculo cerrado de los expertos, pero más allá de ese círculo es absolutamente absurdo.

M.R.M.

Creo que *Río Muerto* es un buen ejemplo de cómo la literatura puede hacer cosas que la historia, por ejemplo, no puede hacer. Esto me hace pensar en la idea de la artista Beatriz González de que el arte cuenta lo que la historia no puede contar. En el caso específico de *Río Muerto* pienso en el punto de vista del espectro, que definitivamente no sería el punto de vista de un informe de memoria histórica.

R.S.R.

Es muy importante que señales eso, porque me parece que es lo que empuja la historia a ser una novela, o confirma que esa historia es mejor como una novela. Si en un informe de memoria histórica el investigador cita a un espectro, probablemente lo echan del lugar. Si un periodista habla de un fantasma, no le publican la historia. Esa novela, en medio de semejante horror, tiene humor. En un informe de memoria histórica, eso es impensable. Es decir, son absolutamente necesarios los informes y las crónicas de prensa, pero no dan las dimensiones del asunto. Informan y dan ese primer paso, que es tenernos al tanto y contar la historia más en términos de cifras que de dramas, pero no

logran dar con las dimensiones humanas del asunto, que es lo que sucede por dentro de cada persona que está viviendo este drama, así como la posibilidad de que haya una cuarta dimensión, un fantasma que se mueve, una tras-escena de la muerte desde donde se puede ver la vida. Eso me parece más interesante en relación con *Río Muerto* y creo que hace necesario que la novela empiece con esa nota inicial, advirtiendo que esto viene de la realidad, pero necesita ser ficción. Y en el tercer párrafo el personaje se vuelve un espectro que va al infierno y regresa, y —como todo espectro que regresa— trae una información especial para darles a los vivos. Él viene a avisarle a su familia una cosa muy importante, y eso es literario y ya nos empuja a la tradición literaria, que desde hace siglos cuenta con viajes al infierno.

M.R.M.

Leyéndola pensé precisamente en eso. Esa tradición literaria atraviesa toda la novela. Me llama la atención el contraste entre esos recursos literarios que se pueden usar en una novela y las convenciones de la escritura de no ficción. ¿Cómo ha sido la experiencia de ponerse esos dos sombreros de escritor de ficción y de escritor de columnas? ¿Son formas de la escritura que se complementan o es difícil dedicarse a ambas al mismo tiempo?

R.S.R.

Creo que en todo caso ninguna de las dos tiene que ver con la mentira. Uno podría pensar que cuando se hace ficción se tiene derecho a la mentira y cuando se hace columnas no. Y la verdad es que en ambos trabajos se tiene que decir la verdad, y la ficción no es la mentira, sino un modo de contar, de hacerles clara la vida a los lectores. La ficción está mucho más llena de herramientas que la escritura de una columna, por ejemplo. Pero yo en ambos casos me siento escribiendo y eso para mí es placentero: ver cómo una frase va enlazándose con la otra, y el resultado final para mí termina siendo muy placentero. Pero sí tengo que decir que me siento mucho más cómodo escribiendo novelas, asumiendo las posiciones de los diferentes personajes. Yo no tengo claro muchas cosas en la vida, entonces la ficción es lo que más se me acomoda. Puedo llegar a entender a esos villanos, a Hipólita, al fantasma, etc. Me siento cómodo yendo de personaje a personaje porque a mí me cuesta mucho asumir una posición, en la medida en que veo razón en todas las posiciones.

Eso es angustioso a la hora de escribir una columna, porque si yo salgo a asumir todas las posiciones, eso no tiene ningún sentido, entonces he tenido que encontrar un criterio claro al escribir columnas, y he encontrado ese criterio en una defensa de la democracia, que en estas épocas es toda una postura y todo un criterio porque no es tan clara la defensa de la democracia como uno pensaría. Uno creería que alguien que asume una militancia en un lado o en el otro es un demócrata, pero no necesariamente es cierto. Hay gente que está de un lado o del otro proponiendo callar a los otros o proponiendo cancelar a los otros o aniquilar a los otros, y esos pensamientos no son democráticos ni son una defensa de la democracia. Lo que lo hace a uno pensar todo esto es que cada vez menos personas están dispuestas a aceptar que puede haber demócratas tanto de izquierda como de derecha. Eso que es tan obvio, cada vez lo es menos, entonces yo como columnista veo que hay posiciones que puedo entender de un lado y del otro, pero en lo único que me parece que debo ser inflexible es en la defensa de la democracia, que es la defensa de la igualdad, de los derechos y de la libertad, que uno ve que no se defienden tan comúnmente.

M.R.M.

Me llama la atención esa dificultad de asumir una sola postura. Creo que precisamente una de las virtudes de los escritores es la capacidad de ponerse en el lugar de los otros, así esto se haya vuelto un cliché. Pienso en esa idea de Tolstoi de que “comprenderlo todo es perdonarlo todo”. ¿Nos ha faltado en Colombia esa virtud de ponernos en el lugar del otro para intentar comprenderlo y, por consiguiente, perdonarlo?

R.S.R.

Yo creo que hay que reivindicar esos clichés, porque creo que hay falta de entrenamiento en la ficción. Hay exceso de realidad y no se ha asumido del todo que, repito, el modo de la ficción no es el modo de la mentira ni el modo de la fantasía, sino el de ponerse en los zapatos de los demás, de tratar de perdonarlo todo a punta de entenderlo todo. Esa es la única manera de convivir y eso no es frecuente aquí.

Se ha despreciado mucho lo literario y la ficción en general, que a su vez se ha replegado y se ha vuelto para una élite, de modo que se ha vuelto común temerles a los escritores. Esto ha hecho que no se asuma del todo el modo de la ficción, que permite entender a los demás, vengan de donde vengan, lo cual

hace cada vez más difícil la militancia detrás del caudillo de turno, en oposición a la militancia de la democracia, que supone el reconocimiento y la tolerancia de las posiciones contrarias a las propias, por más exasperantes que sean. A mí me exasperan las posiciones de derecha, me molestan, pero, en el caso de la ficción, uno se descubre del lado del Padrino, por ejemplo, del lado de una gente salvaje y brutal, pero uno saca algo de entender qué es lo que hay en la cabeza de esas personas, de algo le sirve para volver a la realidad a convivir.

M.R.M.

Esto me hace pensar en otra faceta de la escritura, que es la de las redes sociales, especialmente Twitter. ¿Cómo dialoga esa faceta con las otras formas de la escritura de las que hemos hablado?

R.S.R.

Yo he aprendido a estar en las redes de una manera pacífica. En un principio era satisfactorio, es decir, en el 2007, 2008, estar en las redes era satisfactorio, era divertido. Uno entraba en contacto con gente que no veía hace mucho tiempo, compartía fotos, armaba conversaciones con cinéfilos, con melómanos, en fin: había esa vocación de solidaridad, que era la vocación inicial de las redes. Me parece que pronto los políticos descubrieron esas redes como una forma de privilegiar el pensamiento de manada, de tal modo que hay mucha gente que obedece antes de que le den las órdenes y que ya sabe qué piensa de todo antes de que suceda, lo que hace que las redes se hayan degenerado y se hayan convertido en un infierno.

Mi reacción ha sido replegarme en las redes, que se convirtieron en una máquina de aniquilaciones, de lapidaciones, de noticias falsas, de versiones de hechos que no son hechos. Lo que yo empecé a hacer fue opinar en mis columnas y compartirlas en mis redes, y cada vez empecé a pensar menos en voz alta en esos lugares porque me parece inútil. Yo puedo decir qué pienso y van a aparecer un montón de personas a decirme que no tengo la razón, a pesar de que en realidad no les interesa lo que estoy diciendo. Es un debate inútil el que se da allí. La relación con el lector, en cambio, permite una conversación más interesante, más sofisticada, y más contextualizada. Entonces lo que he hecho es convertir las redes en lugares donde publico cosas que estoy haciendo o artículos que me gustan, y me parece que eso permite combatir la actitud contraria, que es la actitud de la aniquilación. Es importante insistir en la

actitud solidaria de las redes. Creo que hay maneras pacíficas de utilizar las redes y que una discusión en redes no tiene que ser un pulso entre gente que cree que tiene la razón y que quiere convencer al otro o acabar con el otro, pero desafortunadamente en eso se han convertido, así que me he resignado a que sea más un lugar para promocionar lo que me gusta y lo que hago. Eso de todas formas sí permite armar una red creativa basada en la solidaridad.

M.R.M.

Hablemos de esas otras redes que son tan importantes para un escritor, que son las redes literarias propiamente dichas. ¿Cómo son esas redes en Colombia? ¿Hay un poco de parroquialismo en el mundo literario colombiano o hay una comunicación interesante con escritores y lectores de otros países? ¿Cuál es la posición de Colombia dentro de las redes literarias del mundo hispanohablante?

R.S.R.

Ese tema me parece fantástico porque tiene muchos niveles. Por un lado, ha habido siempre un complejo de inferioridad y parroquialismo en la literatura colombiana. Creo que sobre todo se dio luego del Boom latinoamericano que, si bien es maravilloso de muchas maneras y nos conectó con el mundo de diversas formas, también dio a pensar a muchos escritores y, en general, a varios niveles de la industria de los libros, que lo que logró por ejemplo la obra de García Márquez tenía mucho que ver con haber dado con un lenguaje universal, con una manera universal de decir las cosas, y se empezó a apuntar a lo universal desde lo universal, olvidando el cliché de que todo lo que es universal es primero local. Ese es un cliché de todos los tiempos y lo ha sido por algo, y es porque es verdad. Pero en algún momento se empezó a considerar erróneamente que la de García Márquez era una literatura universal y no local. Erróneamente porque no puede haber una literatura más local, más caribeña, más colombiana que esa, por supuesto enriquecida por la literatura de novelistas estadounidenses y otras influencias desde Grecia hasta el Siglo de Oro, pero hay una literatura muy local también en la obra de García Márquez. El éxito de esa obra llevó a mucha gente a despreciar lo que se había hecho antes en la literatura colombiana y a tildarla de costumbrista, como si el costumbrismo fuera una artesanía inútil y parroquial, y habría que revisar la literatura colombiana, que es muy vasta.

Por ejemplo, la sola idea de que José María Vergara y Vergara publicara en 1862 una historia de la literatura de la Nueva Granada de 500 páginas, que

es además fascinante de leer y que probaba que era enorme lo que se había hecho, lo que se había buscado. Era literatura respetada en muchos lugares y no conocida sino entre las élites porque el analfabetismo era enorme. El problema de la literatura es que ha dependido de la educación y esta ha ido muy lenta para que se conozca todo lo que se ha hecho en el país. Entonces, creo que luego del Boom hubo una tendencia a desconocer todo lo que se había hecho en Colombia antes, escrito por autores magníficos, del nivel de García Márquez, que se empezaron a desconocer, y se empezó a esperar una especie de lenguaje literario universal y a desconfiar de lo local.

Ese es un parroquialismo que a mí siempre me ha impresionado mucho: cómo durante mucho tiempo incluso a los escritores les dio vergüenza ser muy bogotanos, o muy caleños, o muy paisas, y ubicar una historia en Medellín o en Cali o en Bogotá parecía que no le iba a interesar a lectores de otros países. Es impresionante porque uno no lo ve en los argentinos o en los mexicanos. Los mexicanos no pueden ser más mexicanos sin vergüenza. Los argentinos no pueden ser más descarados en la defensa de su cultura, usando las herramientas que les da su experiencia como argentinos. Aquí en Colombia recibíamos dichosos todo lo mexicano y todo lo argentino, pero, a la hora de escribir, pensábamos que teníamos que escribir menos bogotano, menos paisa, o menos caleño, por temor a que no nos entendieran los argentinos o los mexicanos, lo cual es insólito.

Nosotros somos perfectamente capaces de recibir lo de otros países, pero cuando escribimos lo nuestro pensamos que es demasiado colombiano. Ahí hay un acto de parroquialismo que es impresionante y que marca mucho de lo que ha sucedido con lo colombiano afuera. Siempre hay cierta vergüenza, cierto complejo y cierto temor a que lo de uno no sea recibido en otros países, que es el camino perfecto para no ser auténtico y personal en lo literario. Es otro gesto de parroquialismo que además está avivado, ya pensando en el tema concreto de las redes entre otras escrituras, por el hecho de que no ayuda el trabajo que se ha hecho desde las editoriales en general para llevar a otros lugares de Latinoamérica lo que se hace en otros países. Ha habido gestos muy importantes, sin embargo. Las editoriales españolas han hecho ciertos esfuerzos para que lleguen los escritores de un lado a otro: se ha hecho esas listas de los 39 escritores de Latinoamérica, para que lleguen a otros lados; pero las realidades de la industria y las realidades de los lectores de cada país limitan lo que se recibe de otros países.

Hay además una cosa colombiana, que ha sido muy de país monoteísta y monárquico, que hace que solamente reducimos a una persona por ramo, entonces por un lado tenemos en música a Shakira y Carlos Vives y ya no queremos sino a esos dos, o en fútbol al Pibe y ahora James: solamente reducimos a una persona por ramo, lo cual es impresionante, y yo creo que viene de ser monárquicos, monoteístas y católicos. Somos incapaces de ver muchas cosas al mismo tiempo. Ese parroquialismo es muy complicado. Pero también pasa que en otros países no quieren recibir sino a uno o dos de cada país: si ya hay un colombiano, es más que suficiente; y hay también modas comerciales, entonces ahora hay un interés en el tema del narcotráfico y, cinco años después, lo que se necesita es más cosas sobre la paz. En fin: las realidades de la industria y de los lectores de cada país afectan lo que se recibe en cada uno de los países.

Pero esta época de redes y de Internet parece ser ideal para desmontar esto. El hecho de que las industrias limiten que nos enteremos de cosas, los canales que tienen dueños y deciden lo que los demás tienen que ver: todo eso puede ser aliviado e incluso corregido por esta época, en la que un autor puede usar sus redes para darse a conocer en muchos lugares, puede anunciar sus novelas en todos los sitios que accedan a las redes. Es una época en la que el parroquialismo es cada vez más ridículo, inútil y absurdo, y también cada vez más fácil de solucionar. Las editoriales que, como Alfaguara (que es la editorial con la que yo publico), tienen casas en otros lugares, pueden promocionar los libros en todas partes y distribuirlos fácilmente. También creo que hay que perderle el miedo al *e-book*. Es cuestión de que se popularice y se sepa manejar para que ese parroquialismo se empiece a vencer, para que la gente en México se acostumbre a las palabras colombianas. Eso enriquecería a todo el mundo.

M.R.M.

Hablemos, para finalizar, de los proyectos que vienen y de la planeación de esos proyectos. ¿Cómo es el proceso de terminar una novela para empezar la próxima? ¿Hay un periodo de duelo entre una novela y otra?

R.S.R.

Vivo muy obsesionado con completar las ideas que tengo. Tengo una novela por escribir y la quiero escribir ya. Y si escribo dos por año, mejor.

Tengo un papélito con una lista de cosas que quiero ir chuleando y esa es mi obsesión. Apenas termino, trato de comenzar con lo siguiente, de tal manera que se acumulan, y el ritmo de la escritura no coincide con el ritmo de la publicación. Solía pasarme que terminaba una novela y pensaba que era necesario descansar, que era fundamental parar y vivir, pero ya entiendo bien que esa es una trampa mental. Mi esposa, que es editora, se daba cuenta de que cuando terminaba quedaba como un pensionado, dando vueltas por ahí, medio tristón. Y realmente es inútil ese periodo de duelo para mí. Estar escribiendo no es estar aplazando la vida: uno escribe y también vive. A veces se carga ese trabajo de mayor trascendencia y de mayor gravedad. Y sí, claro que es trascendente y uno se expone y vive lo que está escribiendo, pero al mismo tiempo puede hacer otras cosas. Así que poco a poco voy chuleando lo que se me ocurre.

Sobre el entrevistado

Ricardo Silva Romero (Bogotá, 1975) es escritor, periodista y crítico de cine. Entre sus novelas más recientes, todas publicadas por Alfaguara, se destacan *El libro de la envidia* (2014), *Historia oficial del amor* (2016), *Cómo perderlo todo* (2018) y *Río Muerto* (2020). En el 2018 recibió el Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana por *Cómo perderlo todo*. Fue comentarista de cine para la revista *Semana* entre el 2000 y el 2012. Ha colaborado en publicaciones como *SoHo*, *Arcadia*, *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Credencial*, *El Espectador*, *El Tiempo*, *El País*, entre otras. En el 2007 fue elegido por la organización del Hay Festival como uno de los 39 escritores menores de 39 años más importantes de Latinoamérica.

Sobre el entrevistador

Martín Ruiz Mendoza es profesional en Lenguajes y Estudios Socioculturales y magíster en Filosofía de la Universidad de Los Andes. Actualmente es becario doctoral del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan en Ann Arbor, donde dicta cursos sobre literatura y cine de América Latina y España. Ha recibido apoyo del International Institute y de Rackham Graduate School de la Universidad de Michigan para adelantar su proyecto de investigación en torno a modos alternativos de aproximarse a la historia en la producción cultural contemporánea en Colombia. Martín se desempeña también como asistente editorial de la *Revista de Estudios Colombianos*, publicación de la Asociación de Colombianistas.



Traducciones

Tzvetan Todorov, el observador comprometido¹

Henk de Berg

University of Sheffield

ESTIMADO PÚBLICO. ANTES QUE NADA, quisiera agradecer a Joe Golsan y a Karine Zbinden por darme la oportunidad de conversar hoy con ustedes. Permítanme presentarme: me llamo Henk de Berg y soy profesor de Estudios Germánicos de la Universidad de Sheffield en el Reino Unido. Mi principal área de investigación es la filosofía alemana, pero no se preocupen, no voy a darles una charla incomprensible —típicamente teutona—. Probablemente ustedes conocen este consejo sobre la construcción de un texto “profundo”: si quieres impresionar a tu público debes ofrecerles una presentación que contenga un tercio de contenido con el que ya se sientan familiarizados, otro tercio que sea novedoso, y el tercio restante que sea totalmente incomprensible. Aunque esto no coincida para nada con la personalidad de Tzvetan Todorov, o, mejor dicho, con el espíritu de la Ilustración que él encarnaba.²

Así pues, estoy decidido a ofrecerles una visión más directa y personal de Tzvetan Todorov como pensador sin caer en una visión reduccionista (al menos eso espero). No voy a hablarles de sus aportes específicos a la teoría literaria y al estudio de la historia de la filosofía —aunque hayan sido muchos y de gran importancia— sino de su enfoque intelectual. Así que, ¿qué clase de pensador fue Tzvetan Todorov?

Lo primero y lo más importante: él fue un intelectual europeo. De hecho, me atrevo a decir que él fue el intelectual europeo *por excelencia*. Hablaba muchas lenguas con fluidez, era bastante culto y erudito, y demostraba una notable curiosidad abierta hacia el mundo que lo rodeaba. El semanario alemán *Der Spiegel* lo expresó de manera brillante en la primera frase de su obituario: “si uno quisiera explicarle a un marciano qué significa un intelectual europeo, uno tendría que hablarle de Tzvetan Todorov”. Sin embargo, este

1 Discurso pronunciado el 11 de julio de 2017 en el coloquio Hommage à Tzvetan Todorov, organizado por Richard J. Golsan y Karine Zbinden en París, Francia. Traducción de Daniel Castro [N. de los E.].

2 Veáse Todorov. *El espíritu de la Ilustración* [N. del T.].

obituario demostró algo más, que nuestro crítico literario, teórico cultural e historiador nunca alcanzó el estatus de pensador superestrella: el obituario solamente estuvo limitado a una pequeña columna de 100 palabras.

Tzvetan Todorov fue un pensador de altísimo nivel. Pero eso no significa que haya sido leído, y mucho menos que haya sido conocido por el público en general si se le compara, por ejemplo, con los intelectuales superestrellas —no necesito decir sus nombres— cuyas publicaciones se pueden encontrar incluso en las librerías de las estaciones de trenes y en los aeropuertos. Esto ocurrió, paradójicamente, porque él encarnaba los ideales de tolerancia, moderación y libertad —es decir, los valores que constituyen la democracia liberal—. Un hecho extraño y algo desconcertante: la autoconciencia del hombre moderno se forma a través de la Revolución francesa, es decir, en la crítica radical de la sociedad de su tiempo. Una vez consolidada, esta mirada desconfiada hace que toda acción y cualquier institución resulte sospechosa, y de esta manera incluso los éxitos sociales más defendibles y admirables resultan insuficientes y, por lo tanto, deben sacrificarse en nombre de alternativas utópicas.³ De golpe, parece que las garantías de libertad se convierten en barreras sociales y que los cimientos del Estado liberal son tratados como instrumentos de represión. Y los autoproclamados representantes de esta conciencia crítica aseguran que nada escapa a este reino de sospechas.⁴

Sin embargo, Tzvetan Todorov no se puso del lado de esos perros guardianes⁵ (de derecha o de izquierda) que pasan todo el tiempo en la televisión para vigilar

3 Como ha demostrado Bernard Willms en su libro *Planungsideologie und revolutionäre Utopie*: “El ciudadano [Birger] como hombre libre tuvo desde el principio una clara distancia de la sociedad existente. Su actitud era opositora, progresista: siempre estaba por delante de la realidad, por delante de los datos empíricos. Esta negatividad [en el sentido hegeliano] era parte integral de su verdad; y durante mucho tiempo el ciudadano no necesitó preguntarse hacia dónde iba, ni quién podía seguirlo” (10). Véase también Henk de Berg, “Warum wir keine Utopien brauchen”. Bernard Willms (1931-1991) fue un filósofo alemán y experto en ciencias políticas que realizó un notable trabajo en las décadas de 1960 y 1970. Al igual que Odo Marquard y Hermann Lübbe, fue un discípulo de Joachim Ritter. El libro citado arriba no tiene traducción al español (solo se encuentra en alemán) y su título se podría traducir como: “Ingeniería social y utopismo revolucionario: dos maneras de (no enfrentar el presente) huyendo hacia el futuro” [N. del T.].

4 Esta es una alusión al libro de Nizan, (*Los perros*). También véase el libro de Halimi, (*Los nuevos perros guardianes*), que dio origen a un documental bastante conocido en Francia: *Les Nouveaux Chiens de garde* (2012) dirigido por Gilles Balbastre y Yannick Kerfoot [N. del T.].

5 Esta es una alusión al libro de Nizan, (*Los perros*). También véase el libro de Halimi,

el discurso intelectual y castigar a los que se desvían del camino correcto.⁶ Tampoco era uno de esos alarmistas —que los medios de comunicación adoran y necesitan— que de vez en cuando anuncian la derrota del pensamiento, el suicidio francés, el declive de Occidente o el fin del mundo.⁷ Ciertamente no fue uno de esos salvadores de la humanidad: ¡los únicos que saben cómo evitar la catástrofe global, claro, si tan solo nosotros siguiéramos sus consejos!

Cuando Karine Zbinden y yo lo entrevistamos en marzo de 2015 fue la primera vez que pudimos tener una larga conversación con él. Me llamaron la atención tres cosas. Primero, su total ausencia de vanidad. “Sabes”, nos dijo, “no me asumo como filósofo. Me considero más un historiador, historiador de ideas ciertamente, con opiniones, defendiendo ciertos prejuicios, pero sin dialogar con los grandes filósofos del pasado” (Berg y Zbinden 236). Lo segundo que me llamó la atención fue que estaba animado y lúcido. Recuerdo haber hecho tres preguntas específicas sobre el reciente libro de Sudhir Hazareesingh, *How the French Think*. Todorov dio una extensa respuesta a la primera pregunta; una respuesta aún más detallada a la segunda pregunta, y luego empezó a discutir sobre el tercer punto, ¡que yo mismo ya había olvidado cuál era!

Otra cosa que me impresionó fue su retórica calmada y su imparcialidad intelectual. Odiaba el patetismo y siempre trataba de ver las dos caras de la moneda. Cualquiera fuera el tema de nuestras preguntas —el nacionalismo odioso de la extrema derecha, la creciente cobertura mediática de la sociedad o la “robotización” del hombre— sus respuestas fueron sin excepción bien elaboradas. Esto es lo que definitivamente me cautivó: su deseo de no ceder al pánico o al júbilo, el deseo de conservar la capacidad de juicio. Este principio filosófico (porque en verdad es un principio, un credo y no simplemente una disposición psicológica) no le impidió tomar posiciones coherentes y

(*Los nuevos perros guardianes*), que dio origen a un documental bastante conocido en Francia: *Les Nouveaux Chiens de garde* (2012) dirigido por Gilles Balbastre y Yannick Kercoat [N. del t.].

6 Evidentemente las palabras “vigilar” y “castigar” nos remiten al libro de Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Recordemos que Foucault representó la figura del típico *intellectuel engagé* durante un gran periodo de la segunda parte de su carrera (1968-1983) [N. del t.].

7 Para profundizar sobre esta actitud de los *déclinologues* (los declinólogos), véase Berg y Zbinden, “Introduction” en *Thinker and Humanist*. Y véase la nota 2 de esa introducción que contiene una lista de ejemplos de este *déclinisme* (declinismo) contemporáneo (15) [N. del t.].

también equivocadas. Además, este principio no tenía nada que ver con el cientificismo deshumanizante.

Para Todorov, la tarea del pensamiento era ver las cosas como son y comprenderlas como tal, precisamente porque siempre estamos involucrados con el objeto que estamos analizando, involucrados con nuestras convicciones y creencias. Entonces lo que importa es que el objeto dialoga con *nosotros*, pero, también que es *el objeto* el que dialoga con nosotros. Al igual que Raymond Aron, Tzvetan Todorov fue un *spectador comprometido*.⁸

Durante nuestra entrevista, Todorov no mostró demasiado interés cuando aparecía el nombre de Aron. Prefirió resaltar las diferencias (“Raymond Aron estaba mucho más conectado con la realidad que yo” (Berg y Zbinden 242)) y desviar la atención hacia otros pensadores que lo habían influido —como Mijaíl Bajtín, Louis Dumont y Germaine Tillion—. Pero esto es quizás lo que Freud llamó una *formación de reacción*, porque las respuestas eran casi demasiado evasivas. De hecho, su prefacio a las *Memorias* de Aron se lee como un autorretrato (lo que uno escribe es a veces más revelador que lo que uno dice).⁹ Me gustaría terminar mi discurso analizando aquel texto desde esta perspectiva.

Notamos por primera vez en el prefacio una fuerte crítica, formulada inequívocamente por Todorov como por Aron, a cualquier forma de totalitarismo. Esto no es sorprendente, a principios de la década de 1930, en Colonia y Berlín, Aron fue testigo del surgimiento del nacionalsocialismo. En su juventud Todorov vivió en la Bulgaria comunista. La crítica a los llamativos horrores parece obvia. Me apresuro a agregar que, lamentablemente y a pesar de esto, esta crítica no fue compartida por todo el mundo intelectual: había bastantes pensadores que lograron cerrar los ojos o desviar la mirada de la realidad del “*real-existierender Sozialismus*”.¹⁰ En cualquier caso,

8 Véase el libro de Aron, *El observador comprometido*.

9 Todorov escribió un prefacio a la reedición de las *Mémoires* de Aron (Paris: Robert Laffont, 2003, p. VII-XXVII), originalmente publicadas en 1983 (en español fueron publicadas como *Memorias*. Traducido por Amanda Forns). Este prefacio fue traducido y publicado como “Raymond Aron” en *La experiencia totalitaria*, traducido por Noemí Sobregués. De ahora en adelante haremos alusión a esta edición.

10 Es bastante conocido el amor que muchos *intelectuales comprometidos* franceses tuvieron por el estalinismo, debido a su amor ciego por el maoísmo. Véase el libro de Richard Wolin [n. del T.].

siempre resulta difícil resistir a la *tentación totalitaria*. Porque también hay pensadores —en Francia quizás más que en cualquier otro lugar— que, aunque reconocen los horrores como horrores, se esfuerzan por justificar el terror en nombre de un humanismo venidero.¹¹ Por otro lado, Todorov y Aron “nunca justificaron lo injustificable por motivos dialécticos” (Todorov 105). Y tampoco han cedido a esta otra forma de tentación totalitaria —una forma mucho más peligrosa— que nos hace ver un camino seguro por el que entraremos sanos y salvos, sin crimen ni catástrofe, al paraíso terrenal. Contrariamente a este sueño de perfección, Todorov y Aron nos recuerdan esta verdad pascaliana que olvidamos, o reprimimos, continuamente: que “El hombre no es ni ángel ni bestia, y la desdicha impone que quien quiere hacer de ángel hace de bestia” (Pascal 111). El cielo está detrás de nosotros; ya no vivimos en el jardín del Edén, sino en un “jardín imperfecto”, y solo escapamos de él por el camino del infierno.¹²

Esta elección en contra del totalitarismo es al mismo tiempo una elección a favor de la democracia liberal, que es un compromiso entre la libertad y la igualdad, entre el individuo y la sociedad, entre la esperanza y la resignación, un compromiso que es “sencillamente [...] menos malo que los demás” (Todorov 117). Es en este mundo donde Todorov y Aron decidieron vivir y hacer su trabajo como pensadores, como observadores comprometidos. Y en este mundo decididamente anti-maniqueísta “nunca se trata de la lucha entre el bien y el mal”, como dice Todorov, citando a Aron, “sino de lo preferible contra lo detestable” (Todorov 109). Por eso nuestros juicios nunca pueden ser definitivos; por eso las incertidumbres siempre existirán; por eso abandonar la duda —cartesiana y sistemática— sería catastrófico; y es por eso que el trabajo del conocimiento continúa y continuará perpetuamente, como “un trabajo de Sísifo” (Todorov 116). Además, Todorov y Aron “no se hacen ilusiones sobre la eficacia del discurso razonable” (Todorov 116). Son muy conscientes del hecho de que el conocimiento y el poder son cosas distintas, y que conocer y querer también lo son. Generalmente nos enfrentamos a un abismo entre los argumentos y las acciones.

¹¹ Esto hace alusión al libro de Maurice Merleau-Ponty [N. del T.].

¹² Todorov usa esta metáfora, que viene de Montaigne, en su libro *El jardín imperfecto* [N. del T.].

En este contexto, podemos entender el siguiente elogio de Todorov hacia Aron, que también es un reflejo de lo que él buscaba ser:

Eligió servir al público y ofrecerle un poco de luz. Cumplió su labor renunciando a ser un vendedor de sueños, incitando a conocer el mundo que nos rodea y a valorarlo con equidad. [...] No quiso inflamar el corazón, sino iluminar el espíritu. Y la luz que ofrece no parece la del rayo, sino la de la llama vacilante de una vela que encendemos una y otra vez. (Todorov 130)

Les agradezco a todos por su atención.

Obras citadas

- Aron, Raymond. *El observador comprometido*. Traducido por Amanda Forns de Gioia. Buenos Aires, Emecé Editores, 1983.
- Aron, Raymond. *Memorias*. Traducido por Amanda Forns de Gioia. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Berg, Henk de y Katerine Zbinden. *Tzvetan Todorov: Thinker and Humanist*. Rochester, NY, USA; Woodbridge, Suffolk, UK, Camden House; Boydell & Brewer, 2020.
- Berg, Henk de. "Warum wir keine Utopien brauchen". *Berliner Debatte Initial*, vol. 4, núm. 23, 2012, págs. 5-17.
- . "Tzvetan Todorov, 77". *Der Spiegel*. 11 de febrero de 2017, pág. 123.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1986.
- Halimi, Serge. *Los nuevos perros guardianes. Periodistas y poder*. Tafalla, Txalaparta; Montevideo, Trilce, 2002.
- Hazareesingh, Sudhir. *How the French Think*. New York, Basic Books, 2015.
- Nizan, Paul. *Los perros guardianes*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1973
- Merleau-Ponty, Maurice. *Humanismo y terror*. Buenos Aires, Eds. Levitan, 1956.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Madrid, SARPE, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *El espíritu de la Ilustración*. Traducido por Noemí Sobregués. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- . *El jardín imperfecto*. México, Siglo XXI, 1999.

- . *La experiencia totalitaria*. Traducido por Noemí Sobregués. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- Willms, Bernard. *Planungsideologie und revolutionäre Utopie. Die zweifache Flucht in die Zukunft*. Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
- Wolin, Richard. *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*. Princeton, Princeton University Press, 2018.

Sobre el autor

Henk de Berg es profesor de alemán en la Universidad de Sheffield en el Reino Unido y director del Centro Prokhorov (para la investigación de Europa Central y Oriental). Es autor de tres libros monográficos, incluyendo *Freud's Theory and its Use in Literary and Cultural Studies* (2003), que fue galardonado con el Choice Outstanding Academic Title Award y ha sido traducido a tres idiomas europeos y al chino. Entre sus siete volúmenes editados sobre literatura europea y teoría cultural cabe destacar *Modern German Thought from Kant to Habermas* (2012, con Duncan Large) y *Tzvetan Todorov: Thinker and Humanist* (2020, con Karine Zbinden). University of Sheffield, Languages and Cultures (SLC), 1 Upper Hanover Street, Sheffield S3 7RA, United Kingdom. E-mail: h.de.berg@sheffield.ac.uk

Sobre el traductor

Daniel Castro es egresado de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó su trabajo de grado sobre la vida y obra de Tzvetan Todorov.

Una nueva definición de humanismo: centro y periferia¹

Kenzaburo Oé

PARA MUCHOS NIÑOS ALREDEDOR DEL mundo, su primer encuentro con España se produce a través de Cervantes o, más bien, de sus creaciones intemporales: *Don Quijote* y *Sancho Panza*. También fue así como yo me enteré de este país, cuando un día —durante la Segunda Guerra Mundial— nuestro maestro de escuela primaria trajo consigo al aula una lámina con una pintura de la célebre pareja. El maestro nos contó una historia sobre los dos héroes y luego nos preguntó cuál de ellos preferíamos. Yo sentí, claro está, que *Don Quijote* era intrigante pero que, si debía escoger, *Sancho Panza* era mi hombre. De modo que, cuando me llamaron a responder, expresé mi apoyo al escudero; opinión que nadie de la clase compartió. También el maestro me miró con ojos de descrédito.

Fue más adelante, durante mis años de adolescencia, que leí una traducción japonesa de *Don Quijote*, “Parte uno”, y recuerdo que nuestro maestro de japonés me preguntó nuevamente qué pensaba del valiente caballero. Le respondí que yo pensaba que *Don Quijote* era un gran lector de libros y que yo quería ser un lector como él. Esta vez el maestro también se volvió hacia mí con ojos de incredulidad.

En la universidad escogí estudiar literatura francesa bajo la guía de Kazuo Watanabe. Watanabe era un especialista en literatura francesa, pero también poseía un profundo y riguroso entendimiento de Cervantes; y fue él, el *patrón*² de toda mi vida, quien aceptó con gracia los pensamientos que

-
- 1 “A New Definition of Humanism: Center and Periphery”. *El Japón contemporáneo*. Editado por F. Rodao y A. López Santos. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 213-223. Traducción de Adriana Pertuz Valencia. El presente texto corresponde a la conferencia pronunciada en el paraninfo de la Facultad de Filosofía-A de la Universidad Complutense de Madrid el 7 de mayo de 1997, organizada por el Club de Debate [N. del T.].
 - 2 En el original Oé utiliza directamente la palabra francesa *patron*, la cual puede traducirse al español como “patrón” o “patrón”, siendo esta última la que expresa el sentido que



yo albergaba sobre la obra del gran escritor. A mi patrono le pedí prestada entonces la traducción francesa de la “Parte dos” y, tras terminarla, releí la “Parte uno”, lo que me permitió, por primera vez, entrar verdaderamente en el mundo de la obra maestra.

Al referirme a Kazuo Watanabe utilicé la palabra francesa *patron* en el lugar de la japonesa *shisho*, cuyo equivalente en inglés es *master*. Dos razones dan cuenta de mi elección del término francés: la primera, porque con su pensamiento profundo, su deseo ferviente y su resolución irrevocable, Watanabe completó valientemente en 1940 —época en la que el fascismo y el ultranacionalismo se propagaban ferozmente en Japón— su traducción de *Deux Patrons* de George Duhamel, un trabajo sobre Erasmo y Cervantes, un pensador y un escritor, respectivamente, a quienes considero como los maestros de la humanidad más dignos de confianza. La segunda razón es que siempre me he sentido atraído por el estilo y la dicción de Watanabe y de Duhamel.

Desde antes de la guerra, Watanabe se esforzó por introducir en Japón a los pensadores que los franceses llamaban humanistas, o los que encarnaban el espíritu del humanismo, y esperaba que, con la introducción de estos personajes, su mismo espíritu se enraizara en la mente japonesa. Los esfuerzos de Watanabe continuaron durante la guerra y hasta bien avanzado el período de posguerra. Por eso, cuando digo humanismo en inglés, quisiera que ustedes supiesen que es con la connotación francesa del término —el *humanisme* en el pensamiento francés— que uso esta palabra.

Como lo hizo Duhamel, Watanabe consideró a Cervantes y a Erasmo como representantes del humanismo, o como verdaderos patronos del humanismo. Yo soy uno de los que han aspirado seguir sus huellas y, por lo tanto, extrapolando su línea de pensamiento, considero a *Don Quijote* como uno de los más importantes trabajos que han influenciado mi vida.

En *Deux Patrons*, Duhamel interpela a Erasmo de la siguiente manera: “Respetadísimo Señor”, implora,

¡por favor ruegue por nosotros! Le suplico que esté con nosotros. Si usted accediese a estar a nuestro lado, eso bastaría para demostrar que no debemos abandonar la esperanza en lo que creemos. El buen consejo sería entonces

le da el autor. Se hace aquí la traducción al español para evitar una posible confusión entre *patron* (francés) y *patrón* (español) [N. del T.].

nuestro y alcanzaríamos el éxito. ¡Porque usted es un hombre experto, un hombre de razón, y un sabio *patrón* de todos los devotos del arte y la literatura!

Duhamel debió haber querido suplicar a Cervantes como lo hizo a Erasmo; y Watanabe también debió haber sentido lo mismo cuando tradujo a Duhamel. Yo, también, a veces me encuentro a mí mismo deseando suplicar a Cervantes con las mismas palabras de Duhamel.

La imagen que tengo de Cervantes en esos momentos no es la de Cervantes solo. Me lo imagino como una entidad que lo combina a él mismo, a Don Quijote y a Sancho Panza. No conozco ningún otro escritor que se una tan fantásticamente al producto de su imaginación. En esta entidad —combinación de personajes que a cada tanto se contradicen—, el mismo Don Quijote se erige como una mezcla de dos personalidades opuestas. Quizás debería decir que encarna a tres personas, ya que hay otra que, con cabeza fría, se mueve libremente a través de las dos contradictorias.

Sancho Panza es también un personaje complejo. Es inocente hasta el punto de parecer tonto. Sin embargo, en ocasiones muestra el juicio de un sabio y, nuevamente, se da cuenta de la forma de ser del mundo, así sea a un nivel relativamente superficial. Cuando en el lecho de muerte de Don Quijote interpela entre lágrimas al noble caballero, veo en él al arquetipo de la humanidad alzando su mirada hacia una existencia trascendente. De hecho, Cervantes sobresale como un escritor que, con una habilidad sin igual, reúne exhaustivamente diversas imágenes de la condición humana.

Cuando leo a *Don Quijote*, lo que más me impresiona, como escritor, son las diversas disposiciones anímicas y los rápidos y sutiles cambios internos que sufre Don Quijote (y también Sancho Panza, si vamos al caso) en cada escena de la historia. Tomemos, por ejemplo, el diálogo en la escena en la que el noble caballero y su escudero viajan a una tierra lejana montando a Clavileño, el caballo de madera del que cierto duque y sus sirvientes les han hecho creer que vuela por los aires. El propósito de la expedición de la pareja es rescatar a unas ancianas a quienes ahora les crecen barbas gracias a la argucia de un encantador.

Con el fin de obtener una carcajada, el duque y sus sirvientes esperan a Don Quijote y su escudero en el jardín donde han preparado al caballo de madera. Y en su diálogo notamos una cadena de giros anímicos complejos y sutiles.

El duque y sus sirvientes gritan y vociferan, como lo habían planeado, que el caballo está volando por los aires. Sancho Panza, vendado, expresa sus dudas, tal y como lo dictaría el sentido común. Pero Don Quijote, que también está vendado, le objeta empleando una lógica de alto nivel al basar la refutación en lo que él sabe sobre los encantamientos. Sancho sigue mortalmente atemorizado de cualquier transporte aéreo, pero el invencible caballero apacigua su miedo asegurándole que ningún medio de transporte es más seguro y sencillo que su caballo; observación que no podría ser más cierta.

Para aumentar el jolgorio, los sirvientes del duque prenden fuego a la cola del caballo, tras lo cual Don Quijote ofrece a Sancho una explicación cosmológica de cómo se da el fuego. Aun así, Sancho sostiene que quiere quitarse la venda para ver por sí mismo la desconcertante fuente de calor. Su travesía llega a su fin con una explosión de petardos que los derriba del caballo.

Aunque obviamente no habían visto nada mientras estaban en el caballo, tras volver en sí, Sancho empieza a hablar elocuentemente sobre lo que había “visto” mientras volaba por el aire. Su historia encaja con la cosmología expuesta previamente por su maestro, lo que deja al lector preguntándose si Don Quijote y Sancho no han dado de su propia medicina al duque y a sus sirvientes, que han tratado por todos los medios de burlarse de ellos.

Es más, Don Quijote señala enigmáticamente a Sancho: “si quieres que crea en lo que viste arriba en el cielo, te pido que creas en mi recuento de lo que vi en la caverna de Montesinos”.

Si pensamos en aquellos que creen tener más poder y ser intelectualmente superiores a los otros —en este caso el duque y sus sirvientes— como los que componen el “centro”, y en aquellos que son ridiculizados por ellos —es decir, Don Quijote y Sancho Panza— como la “periferia”, debo decir que Cervantes, con su calculadora complejidad y su típica versatilidad sin ataduras, nos ha dado en esta escena una pista para entender los conceptos de “centro” y “periferia”.

En el proceso de modernización, los habitantes de la “periferia” usualmente aspiraban a asimilarse a los del “centro”, y aunque no iría tan lejos como para decir que lo hacían solo para que se burlaran de ellos y los ridiculizaran, es un hecho que en lo concerniente a la educación siempre fueron los receptores y que tuvieron pocas oportunidades, si acaso las hubo, de poner

en funcionamiento su sabiduría innata para educar a los del “centro”. Fue a través de Montaigne y otros pocos, los precursores del humanismo, que se hicieron reflexiones en las que incluso los llamados caníbales —es decir, los pueblos primitivos de los continentes recién descubiertos— poseían, en cierto sentido, atributos superiores a los de los pueblos civilizados de Europa.

Los personajes de Cervantes que están en la “periferia” poseen una sabiduría más profunda que la de los que están en el “centro”; y, más aún, parece que simplemente pretenden ser víctimas del ridículo cuando de hecho son ellos quienes se burlan de los del “centro”. La “periferia” es un lugar diverso y complejo, es el hábitat de personas muy perspicaces; y considero que el gran legado de Cervantes son sus diversas críticas y reflexiones sobre la dicotomía entre “centro” y “periferia”.

Para entrar en el siglo XXI, lo que los japoneses necesitan es generar una nueva definición de humanismo, y para alcanzar este propósito deben equiparse de una conciencia sensata que les permita discernir acertadamente las culturas “centrales” y “periféricas”. Más aún, lo que necesitan es la coordinación, por así decirlo, para navegar rápida y hábilmente entre la dicotomía. Requieren, por lo tanto, una disposición para percibir la existencia de “centros” en todos los lugares del mundo y para tener, simultáneamente, una percepción infalible del rol singular que cada cual juega en las “periferias”.

Para que Japón se reconcilie con sus vecinos asiáticos y participe en la comunidad de las naciones asiáticas, los japoneses necesitan tener un conocimiento preciso de la fuerza que tienen los países asiáticos y sus pueblos —incluyendo al mismo Japón y a los japoneses— en tanto “periferia”. Además, necesitan navegar de ida y vuelta entre esa “periferia” y la sustancia de los Estados Unidos y Europa a la que hasta ahora han considerado como el “centro”; necesitan transportarse continua y hábilmente entre los dos puntos de partida, invirtiendo repetidamente las posiciones de ambos. Es de este proceso que emergerá una nueva y clara imagen de la humanidad: una imagen que debe perfilar al humanismo del siglo XXI.

La ágil y rápida travesía entre “centro” y “periferia”, así como la repetida inversión de estas posiciones por parte de los japoneses, no solo se requiere a un nivel internacional, sino también para resolver los problemas domésticos de la nación. Entre estos no solo se incluyen las dicotomías entre ciudades y áreas rurales, y entre hombres y mujeres, sino también las variadas formas de discriminación hacia los coreanos en Japón, hacia los trabajadores

extranjeros y hacia los marginados sociales japoneses: los “*buraku*”; y, claro, están también los niños que sufren bajo la incansable presión de la sociedad japonesa.

Creo que es necesario que los japoneses empiecen domésticamente, sacudiendo a fondo su concepto prevaleciente de “centro” y “periferia”, ya que, a pesar de ser una reliquia del periodo de modernización, permea el sistema japonés existente, el pensamiento y la visión de la humanidad. Debería inyectársele un dinamismo flexible, y el paso siguiente sería aplicarlo a escala asiática. Esto, a su vez, tras una revisión a nivel de Asia, debería proporcionar al Japón una abundante retroalimentación para enfrentarse a sus problemas domésticos. A través de este proceso, los japoneses podrían alcanzar una fortaleza espiritual que les permitiera participar positivamente en el cambiante mundo del próximo siglo.

Don Quijote y Sancho Panza, que relativizan el “centro” y la “periferia”, y que navegan libre, flexible y rápidamente entre ambos, son innegablemente *patrones* dignos de confianza para nuestra creación y dinamismo en desarrollo. Estando aquí, en la España de Cervantes, quisiera examinar este tema en el contexto de la herencia cultural del Japón, tal como esta es vista a la luz de nuestra tradición literaria.

Por lo tanto, quiero hablarles hoy desde una perspectiva literaria, sobre el pensamiento humanista japonés. Y para hacerlo me gustaría enfocarme en tres escritores, la primera de los cuales es Murasaki Shikibu. Murasaki Shikibu era una dama de compañía en la corte imperial y es la autora del *Romance de Genji*, el gran orgullo de la cultura japonesa. Esta novela del siglo x, de unos cincuenta y cuatro capítulos, apareció trescientos años antes que la *Divina comedia* de Dante. El tema que es de particular interés para mí en esta obra se presenta en el capítulo titulado “La doncella”, donde Genji, el héroe, ahora a la mitad de la treintena, ha llegado al puesto de primer ministro, la posición más alta en la política cortesana, precedida solo por la del mismo emperador. El capítulo tiene que ver con profundos asuntos amorosos y con la educación del hijo de Genji, Yugiri, y quisiera hacer un comentario específico sobre este segundo tema: la educación de su hijo.

Se espera que Yugiri vaya a la universidad o que, para ser más exactos, ingrese al internado de la corte al que los chicos jóvenes de su edad se matrículan. Pero cuando Genji lo envía allí, la abuela de Yugiri, una princesa imperial, objeta vigorosamente la idea de que a un niño de nacimiento

noble se le obligue a ese tipo de estudios, reservados usualmente para los esforzados plebeyos. “Esto”, se lamenta, “es el colmo del absurdo. ¡Qué deplorable!”. Y el narrador secunda la objeción de la abuela, al estar de acuerdo con que la propuesta de Genji es inadecuada. Aun así, Murasaki Shikibu hace que Genji razoné con la vieja princesa, argumentando a favor de la importancia de aprender y diciendo que él mismo se ha beneficiado incluso del conocimiento inadecuado que logró adquirir estando al servicio de su padre, el emperador. Genji explica: “podemos poner en juego nuestro ‘espíritu-Yamato’”. Yamato, por cierto, es un nombre antiguo para el Japón, y a lo que Genji se refiere con “aprender” es a adquirir un conocimiento de la literatura china. Así que Genji, el primer ministro del Japón, argumenta que los talentos intrínsecamente japoneses solo serán puestos a buen uso después de tener una base sólida en los clásicos chinos.

“Espíritu-Yamato”. Aquellos entre ustedes que hayan estudiado historia moderna oirán quizás un eco ominoso en esta expresión, puesto que adquirió un peligroso matiz durante la primera mitad de este siglo al ser el grito de batalla de los soldados japoneses que avanzaban hacia China en su marcha de agresión.

Me gustaría anotar, sin embargo, que la expresión apareció por primera vez en la literatura japonesa en el *Romance de Genji* y que fue acuñada por Murasaki Shikibu, una mujer escritora, con el significado específico y limitado que acabo de describir. Además, creo que también se refiere a la cultura japonesa como una que pertenece a la “periferia”.

“Tener ‘espíritu-Yamato’ es importante”, le hace decir la escritora a Genji, quien continúa argumentando que, a pesar de que el comportamiento de un japonés está determinado por su cultura japonesa innata, esta misma cultura debería estar marcada por el “aprendizaje” que nutre la fortaleza intelectual, ya que sin “aprendizaje” la cultura de un japonés no sirve a ningún propósito realista. De manera que, concluye Genji, su hijo debería estudiar en la universidad.

Así, desde tiempos antiguos los japoneses han aspirado a aprender sobre la cultura China, una cultura extranjera que consideraban “central”. Al mismo tiempo, sin embargo, han confiado en su propia cultura particular. Esta confianza fue gentil y humana, sin traza alguna de fanatismo o intolerancia, ya que eran seres humanos que sabían lo que era la incertidumbre, lo que era la duda. Y así era la confianza de Genji, y su voluntad era hacer lo mejor

posible en la vida real con esta confianza. Fue ese tipo de confianza la que lo llevó, por ejemplo, a razonar obstinadamente con una vieja princesa que defendía las ideas estereotípicas de su clase.

Tras la Restauración Meiji de 1868, los japoneses aprendieron agresivamente de Europa, la cual se había convertido para ellos en el nuevo “centro” de la cultura. El “aprendizaje” europeo fue, sin embargo, un mero reemplazo del “aprendizaje” chino: no hubo, fundamentalmente, ningún cambio real en la actitud hacia el “aprender” de países extranjeros. Aun así, como un prerequisito en la búsqueda de la modernización de la nación, los políticos Meiji se esforzaron por unificar la conciencia del pueblo al enfatizar el carácter absoluto de la herencia cultural del Japón que tenía al emperador como el “centro”. Y una vez equipados con su propio “centro”, el “espíritu-Yamato” se erigió como un eslogan patriótico y militar para la expansión imperialista del Japón.

De manera similar, la expresión *wakon-kansai*, o “espíritu Yamato con aprendizaje chino” fue reemplazada por “*Wakon-yōsai*”, “espíritu Yamato con aprendizaje europeo”. Esta expresión también tomó gradualmente una connotación beligerante y militarista. Nadie negaría que aprendimos ampliamente de la ciencia, el arte y la tecnología occidental; pero, aun así, la ideología del Japón que tenía al emperador por absoluto se mantuvo como suprema. Las actitudes de este tipo, que ya no consideraban al Japón como “periferia” sino como “centro” —con el emperador en el medio— estaban completamente vaciadas de la tolerancia *humanista* encarnada en el “espíritu-Yamato” de Murasaki Shikibu del *Romance de Genji*. El absolutismo fue fanático, hasta el punto de hacernos creer en esa demencial convicción tan extraña al “espíritu-Yamato” de Murasaki Shikibu. De hecho, ella lo expresó muy bien cuando dijo que este espíritu “sin *aprendizaje*, no sirve a ningún propósito”.

El más grande escritor japonés después de la Restauración Meiji es Sōseki Natsume, quien vivió durante un período de rápida modernización, y es su trabajo el que quisiera abordar a continuación. Entre sus obras más conocidas está una novela titulada *Sorekara o*, en inglés, *And Then*.³ Escrita en 1909, durante los años relativamente pacíficos que siguieron a la Guerra Russo-Japonesa, la novela retrata la vida de Daisuke, un joven intelectual

3 La traducción española de la que se cita más adelante se titula *Daisuke* [N. del T.].

adinerado que se enamora de la esposa de su amigo y se ve enredado en los tormentos que ello implica. La novela es de particular interés para mí porque el héroe tiene el hábito de expresar abiertamente su crítica a la sociedad en la que vivía. El siguiente es un ejemplo típico, y cito aquí de la traducción de Norma Field:

La sociedad contemporánea en la que vivía, en la que ningún ser humano podía mantener contacto con otro sin despreciarle, constituía lo que Daisuke llamaba la perversión del siglo xx. Los apetitos de la vida, que tanto habían aumentado últimamente, ejercían una presión extrema sobre los instintos y la moral y amenazaban con colapsarlos. Daisuke contemplaba ese fenómeno como si fuera un choque entre los antiguos y los nuevos apetitos, y finalmente había comprendido que el asombroso aumento de esos apetitos era un tsunami que llegaba desde las costas de Europa.⁴

En otro punto de la novela, Soseki se refiere a los japoneses como “un desafortunado pueblo asolado por los feroces apetitos de la vida” y se lamenta de que la moral europea sea desconocida para ellos. Solamente añadiría que esta descripción aplica igualmente bien a los japoneses de hoy. Los “feroces apetitos” de los japoneses de los años 90, manifiestos en cada aspecto de nuestro ávido consumismo, no se quedan cortos respecto a los de la época de Soseki y siguen siendo incitados por lo que él llama “el tsunami que llega desde las costas europeas”. Los productos europeos de marca que confieren estatus inundan las estanterías de las tiendas japonesas desde Tokio hasta el más pequeño pueblo rural, y las masas anónimas de consumidores japoneses los compran, ansiosas por satisfacer sus extraños antojos. Los más jóvenes son especialmente voraces en este sentido, pero los magnates corporativos no se quedan atrás, como lo han mostrado en compras tan conspicuas como el Centro Rockefeller y los Girasoles de Van Gogh. Uno se imaginaría que estas compras compulsivas de talla mundial serían atacadas por el público japonés, pero no lo han sido, en gran parte porque la gente se da cuenta de que los gigantes corporativos solo están haciendo a gran escala lo que cada uno de ellos hace individualmente. Como todos sabemos, no tira piedras quien vive en casa de vidrio.

4 Natsume Soseki, *Daisuke*. Traducido por Yoko Ogiara y Fernando Cordobés. Madrid, Impedimenta, 2011, p. 145.

Los sombríos juicios de Soseki fueron proféticos en todos los aspectos, menos en uno: no habría podido saber que llegaría el día en el que Japón podría “estar financieramente a la altura de las grandes potencias de Europa”. Ese día ha llegado, pero sin los beneficios que Soseki pensó que tendría: el balance entre “apetitos” y moralidad no ha sido restaurado y el déficit espiritual se ha vuelto más agudo. Es cierto, Japón se ha modernizado, pero al precio de una horrible guerra emprendida contra China que dejó devastados a los países asiáticos vecinos. El mismo Japón se redujo a una ruina llameante; Tokio fue arrasada completamente y un peor destino se cernió sobre Hiroshima y Nagasaki. Aun así, la modernización continuó con la reconstrucción de posguerra y el subsecuente período de rápido crecimiento económico; pero, como la modernización del Japón no fue más que un avance hacia la “centralización” y no logró incorporar la riqueza de las áreas periféricas, esto ha llevado, en efecto, a una forma más profunda de declive, a un estado de total pobreza espiritual. En este sentido, Soseki estaba en lo correcto, temiblemente en lo correcto.

Las astutas predicciones de Soseki nos presentan, sin embargo, no solo una desalentadora visión sino una tarea por cumplir; una que tiene que ver con lo que él llamó un “apetito de moralidad” o simplemente “moralidad”. En la novela *Sorekara* es claro que los intelectuales japoneses de la época de Soseki poseían un sentido europeo de moralidad, es decir, un sentido de moralidad del “centro”. Era una moralidad que pudieron conectar con lo que ellos tenían por japonés antes del comienzo de su marcha hacia la modernización.

Si Japón va a encontrar una salida al aprieto en el que actualmente se encuentra —me refiero a su falta de dirección moral—, entonces debe hacerlo estableciendo un sentido de moralidad nuevo y posmoderno, anclado en la conciencia de ser una nación de la “periferia”. Solo después de que demuestre esta nueva moralidad a Estados Unidos y Europa, y solo después de que asuma un papel independiente en el mundo, podrá Japón mudar su piel de “oveja negra” y participar con decencia en la comunidad de naciones.

El mundo está cambiando, y no solo en Europa Oriental. Los valores se están tornando más diversos, pero con esta diversificación vemos nuevos objetivos y aspiraciones que pueden compartirse. En dicho mundo, Japón inevitablemente tendrá que desempeñar un nuevo papel, en el que lo relacionado con China quizás no sea el aspecto menos importante.

El tercer escritor que quisiera abordar soy yo mismo, aunque debo apresurarme a añadir que no estoy sugiriendo que pertenezco a la misma liga que Murasaki o Soseki. Aun así, si me lo permiten, me gustaría hablar durante unos pocos minutos sobre mí mismo y sobre una de mis obras que ha sido traducida al español.

Mi novela *Man'en gannen no futtoboru* [*El grito silencioso*] es una historia que tiene que ver con dos años muy simbólicos en la historia japonesa: 1860 y 1960. En 1860, justo antes de embarcarse en su programa de modernización, el gobierno feudal envió delegados a América por vez primera; y en 1960, exactamente cien años después, fue extendido el tratado de seguridad con América que se había negociado al final de la Guerra del Pacífico. Durante ese año, un movimiento popular que pedía la anulación del tratado inundó a la nación, pero la voluntad de las personas que participaron en las manifestaciones antitratado fue ignorada. Uno de los héroes de *Man'en gannen no futtoboru* es un estudiante universitario llamado Takashi que participa en las manifestaciones. Tras la derrota del movimiento cambia de opinión, convirtiéndose a la facción protoratado, y se va a América como miembro de una tropa teatral para hacer presentaciones en las que expresa su arrepentimiento al pueblo americano. Cuando regresa a Japón decide irse de Tokio, el escenario de sus actividades políticas, para regresar a la tierra de sus ancestros, un pueblo rodeado de bosques en un valle de Shikoku, e invita a su hermano mayor, Mitsusaburo, para que haga el viaje con él a pesar de que ninguno ha visitado el pueblo en mucho tiempo. Mitsusaburo, quien no era más que un observador desinteresado del movimiento antitratado, acepta acompañarlo con reticencia.

Poco después de su llegada al pueblo y mientras buscan un depósito anexo a la residencia de su familia, los hermanos descubren los registros que narran los eventos que habían tenido lugar cien años atrás. Su bisabuelo había sido un oficial del pueblo que había sofocado una revolución campesina liderada por su propio hermano menor. Se dan cuenta, también, por la leyenda del pueblo, que su bisabuelo había hecho que su hermano fuera a ese mismo depósito y allí lo había asesinado. A medida que la historia se despliega, Takashi, bajo el pretexto de organizar un equipo de fútbol, reúne un grupo de hombres jóvenes y los entrena para atacar un nuevo supermercado que ha sido construido con dinero coreano. El ataque sumerge al pueblo en un estado de anarquía, y los dos hermanos, casi a pesar de sí mismos,

empiezan a asumir los papeles que habían jugado sus contrapartidas cien años antes. Sin embargo, antes de que el drama se desarrolle por completo, la rebelión de Takashi, a la cual él llama “una revuelta de la imaginación”, se ve frustrada gracias a su participación en un crimen sexual perpetrado bajo la apariencia de un accidente. Arrinconado, Takashi se suicida, pero su muerte despierta a Mitsaburo a una vida de acción.

Una gran motivación para escribir esta novela la tuve gracias a la conciencia que se expandía en esa época respecto a una cultura rural, “periférica”, del Japón que era muy diferente a la cultura dominante de Tokio, la cual, a pesar de ser “periférica” en lo que respecta a la relación del Japón con Estados Unidos y Europa, mantiene un lugar “central” en Japón. La obra tiene lugar en mi pueblo natal en Shikoku, pero incluso ese pueblo era una parte de Japón que estaba sufriendo una gran transformación en ese entonces. Tras la derrota en la Guerra del Pacífico y de acuerdo con un mandato expedido por Tokio, la reconstrucción se llevó a cabo en todos los rincones del país. Mi pueblo no fue la excepción. Esa fue, de hecho, la razón por la que tuve que irme a estudiar a una universidad de Tokio, aunque este había sido el patrón seguido por todos los intelectuales en Japón desde que la nación se embarcó en su modernización y yo simplemente estaba siguiendo un camino ya muchas veces recorrido. En mi caso, me gradué en literatura francesa y empecé mi carrera como escritor. Permanecí en Tokio después de graduarme y, como Tadashi en la novela, me involucré en el movimiento de 1960 contra el Tratado de Seguridad Japón-Estados Unidos. Pero a mí esa experiencia no me condujo en su momento a mi pueblo sino a una creciente conciencia e interés por Okinawa, una prefectura que todavía se encontraba bajo la ocupación de Estados Unidos. En particular, fue la independencia cultural de esa isla-prefectura la que plantó en mí una semilla que ha crecido y se ha convertido en una nueva perspectiva de la cultura japonesa como un todo. No importa qué tan japonizada (o “yamotizada”) pueda verse ahora ante los ojos externos, Okinawa mantiene aún su identidad cultural no-Yamato y, a diferencia de la cultura insular, que es poco complaciente y centrada en el emperador del resto de Japón, esta ha sido bendecida con la riqueza y la diversidad peculiares de las culturas “periféricas”. Su gente posee la apertura y la diversidad peculiares de las culturas “periféricas”. Su gente posee una apertura al mundo que viene del conocimiento de los valores relativos.

Lo que hice en la novela con el entendimiento que adquirí de la cultura de Okinawa fue identificar los elementos de las leyendas de mi propio pueblo natal que estaban en contacto con leyendas similares de Corea y otras naciones asiáticas. En cierto sentido, la novela se convierte en lo que Mijaíl Bajtín llama, en la fraseología de la cultura europea, “un sistema imagen de realismo grotesco”; y fue, en efecto, la teoría de Bajtín lo que me permitió hacer esas conexiones culturales. En el proceso para hacer esto, además, logré redescubrir y representar los aspectos de Okinawa que están profundamente embebidos en otras culturas “periféricas” del Japón.

El apellido o, quizás más adecuadamente, el nombre de clan de los hermanos de la novela es Nedokoro, lo que significa “el lugar de las propias raíces”. Tomé el nombre de la palabra okinawana *nendukuruu*, que significa “una casa que alberga las raíces de las almas de los miembros del propio clan”. La palabra me atrajo, porque siendo yo alguien que había dejado su pueblo natal para irse a Tokio, y cuyos ojos se habían abierto gracias al estudio de la cultura europea, había redescubierto —a través de mi encuentro con Okinawa— mi propio hogar, la tierra fértil en la que mi escritura se desarrolló.

Y ahora, cuando me encuentro en el umbral de mi crepúsculo y miro mi carrera en retrospectiva, me doy cuenta de que todo lo que he escrito ha sido, de una u otra manera, una extrapolación de la novela que acabo de discutir. Y, nuevamente, el hecho de ser padre de un hijo con una deformidad craneal se ha cernido sobre mi literatura. La experiencia me ha estimulado sin tregua a continuar escribiendo sobre el tema de la coexistencia con mi hijo mentalmente discapacitado, quien es, en todo el sentido de la palabra, una existencia “periférica” en la sociedad.

He tratado de definir el significado que Hiroshima y Nagasaki tienen para las personas en Japón y en otros lugares, y me he involucrado en actividades asociadas con lo que he escrito sobre ese tema, pero mi perspectiva fundamental siempre ha sido la del padre de un niño discapacitado. Es esa la experiencia que influye en todo lo que escribo y en todo lo que hago. Así, por ejemplo, el darme cuenta de que un niño mentalmente discapacitado tiene el poder de “sanar el dolor” de los miembros de su familia me llevó a la más reciente revelación de que las víctimas de la bomba A y los sobrevivientes, cuya existencia es nuevamente la de aquellos en la “periferia”, tiene el mismo poder para sanarnos a los que vivimos en esta era nuclear. Mi convicción se hace más fuerte cada vez que veo a los sobrevivientes —débiles y viejos como están

ahora— haciéndose oír y participando activamente en el movimiento para abolir las armas nucleares. Ellos son, para mí, la encarnación de una plegaria por la sanación de nuestra sociedad; de hecho, del planeta como un todo.

He escrito muchas novelas relacionadas con las culturas “periféricas” del Japón. Escribí esas novelas con la esperanza de reconstruir culturas con formas independientes de la cultura Tokio-“céntrica” y en ocasiones opuestas a ella. De esa manera retraté culturas de pueblos, cada una anclada en su propia cosmología, donde los habitantes viven cada aspecto de sus vidas bajo un principio que gira alrededor de la visión específica de la vida, la muerte y el renacimiento de cada comunidad. Escribir sobre este tema y de esta manera ha sido mi forma de resistir, a un nivel mitológico, frente a la homogeneizante cultura “central” que incluso ha ejercido su influencia sobre mi propio hogar en Shikoku. Mis novelas en esta área temática son un registro de mis intentos por desarrollar un modelo para esta alternativa cultural.

El sistema imperial, que aparentemente había perdido su influencia social y política tras la derrota en la Guerra del Pacífico, está comenzando a flexionar sus músculos nuevamente, y en algunos aspectos ya ha recuperado gran parte del poder perdido, pero con dos diferencias: la primera, que hoy los japoneses no aceptarán la ideología-teología de la preguerra que tenía al emperador como gobernante absoluto y deidad viviente a la vez. Y aun así, los ritos imperiales llevados a cabo hace poco se realizaron de manera que imprimieran en nosotros la idea de que el linaje del emperador puede rastrearse hasta una deidad; me refiero aquí a los rituales asociados con la entronización y al llamado Gran Servicio de Acción de Gracias que lo siguió. Estas ceremonias provocaron pocas objeciones por parte del gobierno o de la gente; de hecho, la mayoría de los japoneses pareció darlo por sentado.

La segunda diferencia con la situación de preguerra es que el emperador ya no es el comandante supremo de las fuerzas militares japonesas. Bajo la constitución actual, las llamadas Fuerzas de Auto Defensa no deberían siquiera existir, y aun así, el desarrollo militar del Japón ha sido enorme. El partido conservador, perpetuamente en el poder, controla estas fuerzas y actúa como si el halo sagrado del emperador brillara tras él. Ese ha sido el estado de las cosas a través de los años de posguerra y puede pensarse en ello como la causa de uno de los más sensacionales eventos de ese período: el suicidio de Yukio Mishima.

Mishima cometió *harakiri* tras llamar a un golpe de estado por parte de las Fuerzas de Auto Defensa inconstitucionales, a las cuales no soportaba

ver relegadas a un estatus que virtualmente les negaba su propia existencia. Él quería restaurarlas en su papel de ejército del emperador, así como quería restaurar al mismo emperador en el centro de la cultura japonesa. El emperador en el corazón de las cosas: ese era el núcleo de la filosofía de Mishima, pero era una filosofía basada en sus peculiares ideas sobre la cultura tradicional, y le sirvió solo a él y a los de su tipo. Hoy hay un amplio rango de opiniones respecto al sistema imperial en el Japón, pero es alarmante verlo reconquistar cierto apoyo popular, ya que tiene la clase de poder que tiende a invalidar los puntos de vista diferentes. Ya lo veo vistiéndose con una nueva capa de nacionalismo y amasando más poder.

En tal ambiente, sospecho que mis novelas sobre culturas de la “periferia” podrían quedar aún más afuera de la cultura dominante, en tanto que se basan en narraciones populares y en una mitología que plantea un reto directo al sistema imperial. Esto, sin embargo, no me molesta, dado que la alienación de un sistema de ese tipo solo puede ayudar a delinear con mayor precisión mi microcosmos literario.

Como lo dije hace un momento, hoy el mundo está sufriendo una gran transformación, y el Japón también está en medio del cambio. Así que, con cierta urgencia, me encuentro a mí mismo tratando de responder una pregunta que creo están planteando todos los escritores: ¿Cuál es el papel de un escritor en tiempos como estos? Es una pregunta que estamos planteando incluso con más seriedad, con una persistente sensación de crisis. Necesitamos hacerle esta pregunta a Cervantes, necesitamos tenerlo como nuestro *patrón* y aprender de él para poder llegar a una respuesta.

Actualmente el idioma español produce literatura que está convirtiendo diversas regiones “periféricas” del mundo en “centros”; y desde la literatura de cada una de esas naciones “periféricas” puedo escuchar claramente a escritores que hacen eco al nombre de Cervantes y le reclaman ser su *patrón*.

Las definiciones de humanismo y de *humanisme* francés deben aclararse si trasponemos los modelos de su literatura a lo que vemos en la vida real. Lo que necesitamos hacer es considerar todas las “periferias”, cada una dotada de su riqueza diversa, como constituyentes de un “centro”, y luego promover un flujo dinámico entre esta dicotomía. Desafortunadamente, mi idioma nativo no llega a tantas personas como el español. Continuaré, sin embargo, expresándome en japonés, con la esperanza de hacer parte del movimiento del siglo xxi que debería acelerar este proceso.

Sobre el autor

Kenzaburo Oé nació en la villa de Ose, Japón, en 1935. Empezó a escribir en 1957, mientras realizaba estudios de literatura francesa en la Universidad de Tokio. Sus primeros trabajos incluyen el relato *La presa* (1957), con el que obtuvo el Premio Akutagawa, y su primera novela *Arrancad las semillas, fusilad a los niños* (1958). La vida y la literatura de Oé se vieron profundamente marcadas por el nacimiento de su primer hijo, Hikari, afectado por una discapacidad mental resultante de una deformidad craneal; experiencia que inspiró *Una cuestión personal*, publicada en 1964. Kenzaburo Oé ha escrito numerosos ensayos, relatos y más de una veintena de novelas, algunas de las cuales están protagonizadas por su alter ego Kogito Choko. En 1994 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

Sobre la traductora

Adriana Pertuz Valencia es física de la Universidad de Antioquia, magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín y estudiante del Doctorado en Estética de esta última institución. Trabaja también como artista gráfica en el Taller Aguatinta de la ciudad de Envigado.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98443>

**“Reconstruyendo un debate”.
Teoría (literaria) americana.
*Una introducción crítica***

Fabio Durão

Universidade Estatal de Campinas, São Paulo, Brasil

Traducción del portugués al español del segundo capítulo de *Teoría (literaria) americana* (2011) de Fabio Durão, profesor de teoría literaria de la Universidad de Campinas. El texto reconstruye el debate de las últimas décadas en torno al impacto de la teoría en los departamentos de Estudios Literarios en el modelo universitario estadounidense, el cual actualmente se rige por dinámicas enmarcadas en la economía del conocimiento. El autor argumenta que lo que hoy en día se llama teoría es, en primer lugar, un discurso histórico sintomático de las transformaciones que la universidad ha venido sufriendo en la era de la economía del conocimiento y el neoliberalismo, y, en segundo lugar, una tecnología discursiva que ha empobrecido el estudio de la obra literaria.

Palabras claves: economía del conocimiento; estudios literarios; neoliberalismo; teoría literaria; universidad.



Reflexiones en torno a la teoría (literaria) americana y la economía del conocimiento: nota introductoria¹

EXTRAÑAMIENTO O DESFAMILIARIZACIÓN, SEGÚN LA traducción, [ostranenie en ruso] es el término que el teórico formalista Víctor Shklovski (1893-1984) acuñó para referirse a la destrucción del automatismo perceptivo que rige nuestra relación con el mundo en el encuentro con la obra de arte. En su libro *Teoría (literaria) americana. Uma introdução crítica* (2011) el profesor de la Universidad de Campinas Fabio Durão² busca reproducir este efecto, ya no mediante el acontecimiento de la obra de arte, sino mediante un análisis crítico de su objeto de estudio: la teoría. El adjetivo entre paréntesis del título cuestiona el carácter literario de lo que ahora se conoce como "teoría", un discurso que prolifera desde hace varias décadas en los programas de literatura, estudios culturales e inglés a nivel global y cuyo origen se encuentra en la formación de los departamentos de inglés y literatura de las universidades de los Estados Unidos, "parámetro y modelo de las instituciones de educación superior de todo el planeta" (72).

Según Durão, el establecimiento de la teoría como campo autónomo de estudio aparece (o se articula) con las transformaciones de la función de la universidad en la sociedad del capitalismo de acumulación flexible o posfordista.³ En ese orden de ideas, "el practicante de la teoría americana se asemeja al trabajador del capitalismo de acumulación flexible, del cual se espera una adaptación rápida y eficiente a nuevas tareas y especializaciones en un capitalismo cada vez más volátil" (7). Si bien el autor reconoce que la teoría le dio un nuevo impulso a la actividad crítica y al estudio de la

1 Esta nota no hace parte del texto original. Es una breve introducción a la traducción del capítulo del libro [N de los E.].

2 Fabio Durão hizo sus estudios de doctorado en teoría literaria en la universidad de Duke. Ha sido profesor visitante en diversas universidades de Canadá y Brasil, y conferencista en universidades norteamericanas. Ha publicado artículos y libros sobre marxismo, teoría literaria y literatura brasileña.

3 Según David Harvey (1992), la respuesta de los mercados financieros a la crisis del petróleo de 1973 fue la "flexibilización" de la movilidad del capital. Esto se tradujo en el desmonte de las políticas de regulación de la inversión de capitales extranjeros en la mayoría de estados a nivel global, la transformación de sectores como la salud y la educación en mercados generadores de capital y en la pérdida de los beneficios que la fuerza laboral había ganado progresivamente mediante organizaciones sindicales, entre otras cosas.

literatura como objeto de estudio, resulta paradójico que transformó la relación entre los aparatos de análisis crítico y teórico y los objetos culturales en una relación de explotación capitalista.

Quizá una analogía sirva para explicar las consecuencias de esta tesis tanto en el campo de las ciencias humanas como en el de los estudios literarios. Al igual que la maquinaria que extrae minerales o petróleo de las entrañas de la tierra, el aparato teórico extrae potenciales sentidos de la obra literaria (o de cualquier otro tipo de texto o producto cultural), entendida esta última como una fuente inagotable de lecturas. Durão es contundente:

nunca antes se había escrito tanto sobre Shakespeare y nunca antes se tuvo tan poco interés en la Era Isabelina como un todo (lo que sería el objeto del filólogo). La pregunta que queda, obviamente, es en qué medida el conocimiento de esta no sería una precondición para la comprensión de aquella. (108)

Shakespeare puede ser “releído (esto es reescrito, publicado) desde aparatos femeninos/feministas, *queer*, poscoloniales, del *New Historicism*, de la pragmática, de los *media studies*, etc. Pero no solo él, también los noticieros, el *heavy metal* y los retretes y MTV” (52).⁴ La explosión de los códigos interpretativos más que poner a la literatura al nivel de otras producciones culturales, como muchos arguyen, elimina la diferencia entre ellas: cualquier cosa puede ser el objeto de la teoría. Claramente, para que esto suceda la teoría se apoya en estructuras institucionales que garantizan su reproducción, lo cual no quiere decir que no dependa de algún tipo de “exterioridad” consumible.

El libro está compuesto por seis capítulos y una conclusión: el primer capítulo expone la oposición entre la noción tradicional de disciplina y la transdisciplinariedad, la cual ha sido instaurada como principio de funcionamiento interno de la teoría. La ruptura de los límites de las disciplinas y el carácter nebuloso de la teoría (gran parte del libro se dedica a dar cuenta de la opacidad del término y de la forma en la que esto ha sido productivo para la generación de más “teoría”) ha llevado así a la creación de campos de estudio que ya no dependen de modos y metodologías de análisis, sino del estudio de conjuntos de objetos casi siempre agrupados en *studies*. El segundo

⁴ “Shakespeare pôde ser relido (isto é, reescrito, publicado) segundo arcabouços femininos/feministas, queer, pós—coloniais, do New Historicism, da pragmática, dos media studies etc. Mas não apenas ele; também os telejornais e o heavy metal e as latrinas e a MTV”. (52)

capítulo reconstruye el debate que se dio en torno a la teoría en la primera década del siglo XXI entre detractores y defensores de la teoría, mediante la revisión de los argumentos expuestos en las antologías más importantes de textos teóricos publicados en Estados Unidos. El tercer capítulo hace la genealogía de los departamentos de literatura en los Estados Unidos desde el siglo XIX hasta las últimas décadas de los años noventa, cuando la teoría se convierte en el discurso hegemónico. Este capítulo, igualmente, argumenta, haciendo eco de Bill Readings en *La universidad en ruinas* (1996), que la transformación de los departamentos de estudios literarios estuvo en consonancia con el fin del modelo universitario humboldtiano y la consecuente transformación de las funciones sociales de la universidad. El cuarto capítulo hace una crítica mordaz a las teorías poscoloniales, tomando como ejemplo a Gayatri Spivak y a Daniel Heller, particularmente a través de la supuesta politización de la lectura y de la literatura, para desnudar las contradicciones implícitas en sus discursos. El capítulo quinto retoma el concepto de posmodernidad y muestra cómo el rápido auge de este término contrasta con su vertiginoso desuso. Por último, el sexto capítulo reflexiona sobre la llegada de la teoría al contexto brasileño.

El libro de Durão cierra con dos propuestas para aliviar la crisis de los estudios literarios a nivel mundial: la desaceleración y el olvido. Ottmar Ette utiliza el adjetivo velocíferino [*velociferisch* en alemán] para referirse al vertiginoso ritmo que implica la vida académica.⁵ La aparición del objeto, en este caso de la literatura, solo puede tener cabida si la actividad intelectual no está determinada por la productividad y las exigencias de un campo universitario cada vez más marquetizado, en el que profesores y críticos deben cumplir al mismo tiempo con tareas de docencia, administración e investigación en una espiral de competencia que agota toda posibilidad de reflexión genuina sobre las obras literarias y su relación con el mundo. En cuanto al olvido, el lector profesional debería sumergirse en la obra y dejar atrás aquello que sabe, en una especie de “ingenuidad autoconsciente”. Este olvido será más prolífico en la medida en que la obra no sea sometida de forma inmediata a aparatos teóricos que ya precondicionan modos de interpretación. En otras palabras, el autor, muy en la línea de la “suspensión voluntaria de la incredulidad” de Samuel Taylor Coleridge, propone una revalorización del texto literario como horizonte de sentido y de experiencia, en oposición a la forma instrumental en la que la teoría lo ha venido haciendo en los últimos años.

⁵ Véase “Dos notas sobre la excelencia”, texto publicado en el segundo volumen de 2015 en esta misma revista.

Los capítulos del libro pueden ser leídos en cualquier orden y de forma autónoma. Si bien hay ideas constantes, cada uno se concentra en ampliar el argumento principal del libro: que la teoría americana se encuentra íntimamente relacionada con la economía del conocimiento. Este argumento se desarrolla a través del análisis de varios volúmenes importantes de la industria de publicación académica norteamericana como la *Norton Anthology of Criticism and Theory* (2001), *Against Literature* (1993) de John Beverly o *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (2005). De esta manera, el autor sintetiza los argumentos principales de dichas obras para hacer una crítica tanto a los defensores de la teoría como a sus opositores. Esto explica por qué gran parte del cuerpo del texto consiste en resúmenes o reseñas críticas de volúmenes que no han tenido una amplia difusión en Brasil. A pesar de que *Teoría literaria (americana)* trata temas complejos, hemos tratado de conservar el estilo sencillo, ligero e incluso humorístico del autor en la traducción aquí presentada.

Elegimos el segundo capítulo, cuyo título es “Reconstruyendo un debate”, porque además de mostrar las contradicciones de los defensores y detractores de la teoría en los Estados Unidos, señala cómo la teoría se articula con los modos de producción intelectual de la universidad neoliberalizada. El texto, como fuente inagotable de sentidos, se encuentra vinculado a la producción de artículos, al *star system* académico, al posicionamiento de las universidades en ránquines y, no menos importante, al distanciamiento de la teoría con respecto a su objeto de estudio. El capítulo también hace crítica de las posiciones más conservadoras en el campo de los estudios literarios y las problemáticas respuestas con las que han atacado a la teoría. Por otra parte, consideramos que este panorama debería abrir un debate amplio sobre la forma en la que se enseña en los departamentos de literatura y sobre el impacto de los discursos capitalistas en todas las disciplinas.

Teoría (literaria) americana cuestiona, así mismo, el consumo acrítico de lo que el autor llama tecnologías discursivas en Latinoamérica, al poner en contexto la recepción de la teoría en Brasil. La academia brasilera ha adoptado modelos teóricos de forma mecánica, olvidando simultáneamente el contexto de producción de dichos discursos:

Recordar que los aparatos de interpretación textual se relacion a contextos específicos de acción, bien como objetos más o menos determinados, solo puede ser saludable en un ambiente intelectual como el brasilero,

tradicionalmente importador de tecnologías teóricas para la explicación de una materia prima que sería la cultura del país- un movimiento que reproduce en el ámbito de las ideas, la división internacional del trabajo.⁶ (4)

La aguda crítica del profesor Fabio Durão a la academia brasileña abre horizontes de análisis para el caso colombiano. Resulta realmente importante hacernos las siguientes preguntas como estudiantes y docentes de estudios literarios: ¿somos consumidores pasivos de tecnologías discursivas que luego aplicamos sobre nuestra propia literatura? ¿Hasta qué punto se hace necesaria una historia de la recepción de las escuelas literarias, desde el formalismo ruso, pasando por el formalismo checo y el francés, hasta las teorías poscoloniales en nuestras academias? ¿En qué medida los lenguajes teóricos que se reproducen en las aulas de clase, las revistas indexadas o debates académicos son en realidad síntomas de la inserción de campos disciplinares en la economía del conocimiento y no marcos de análisis pertinentes para nuestras formas de producción cultural? Como bien lo dice el autor, no se trata de tomar una posición defensiva, excluyente y provinciana frente a toda propuesta teórica, sino de considerar los marcos históricos, literarios y culturales que posibilitaron el surgimiento de la teoría (el formalismo ruso/vanguardismo, el estructuralismo francés/*nouveau roman*, etc.). El resultado de este automatismo resulta siempre en un “creciente interés por leer teorías literarias sin tener contacto con las literaturas que las inspiran. Bajtin sin Dostoievski o Rabelais, Walter Benjamin sin Goethe, Deleuze sin Proust o Kafka, Lacan sin Freud, Dreud sin Sofocles o Shakespeare” (111).

Lo anterior implica reflexionar sobre la función de la teoría, que, en muchas ocasiones, funciona como una matriz de interpretación intelectual que se impone sobre un objeto estudio. Igualmente, resulta necesario revisar el uso indiscriminado y *a priori* de conceptos como multiplicidad, transdisciplinariedad, heterogeneidad, diseminación o textualidad, aspectos que como dice Durão, deberían ser puntos de llegada y no de partida.

6 “Lembrar que os arcabouços de decifração textual se relacionam a contextos específicos de atuação, bem como a objetos mais ou menos determinados, só pode ser salutar em um ambiente intelectual como o brasileiro, tradicionalmente importador de tecnologias teóricas para a explicação da matéria-prima que seria a cultura do país — um movimento que reproduz, no âmbito das ideias, a divisão internacional do trabalho” (4).

En todo caso, si lo que conocemos como teoría es simplemente una tendencia o una moda que se somete a las reglas de la economía del conocimiento, su tiempo puede estar llegando a término con la aparición de las humanidades digitales y de la llamada lectura distante. En “The Digital Humanities and ‘Critical Theory’: An Institutional Cautionary Tale” (2019), un artículo publicado en *Debates in Digital Humanities*, Thomas Hunter intenta prevenir a este nuevo campo de estudio para que no tenga el mismo ocaso que la teoría vive actualmente a nivel institucional:

Por su capacidad para atraer recursos financieros, el interés de los estudiantes, una capa de “frescura” innovadora, así como también la hostilidad de aquellos que sienten que se quedaron atrás, las humanidades digitales reflejan siniestramente el auge de su predecesor discursivo. Su tarea es ahora evadir la muerte institucional del posestructuralismo, y ello se debe a una razón muy específica: la tecnología digital durará y evolucionará con o sin las humanidades digitales, así como las críticas de la objetividad sobrevivieron a las teorías posestructuralistas.⁷ (1)

Resulta cuando menos paradójico que la profecía de Hunter inicie con la referencia a la capacidad de las humanidades digitales para “atraer recursos” y que sea precisamente este aspecto el que antecede su debacle. ¿Qué vendrá entonces después de las humanidades digitales en la era de la universidad neoliberalizada? ¿Cuál será la nueva moda?

Esperamos contribuir con esta traducción al debate que se ha venido gestando en los volúmenes *Las humanidades y los estudios literarios en la era de la excelencia académica* (2015) y *Las humanidades, economía del conocimiento y antintelectualismo académico* (2018), en torno a los lenguajes y las reformas que han transformado las funciones de las ciencias humanas en la universidad contemporánea. Aprovechamos para agradecer al profesor Fabio Durão quien revisó atentamente la versión aquí presentada.

Juan David Escobar
Universidad de Emory, Estados Unidos

⁷ “In its capacity to attract financial resources, student interest, a patina of innovative ‘cool’, as well as hostility from those who feel left behind, the digital humanities almost eerily mirrors the rise of its discursive predecessor. Its task now is to avoid mirroring poststructuralism’s institutional demise, and for a very specific reason: digital technology will endure and evolve with or without digital humanities, just as critiques of objectivity have outlasted poststructuralist theory” (1).

“Reconstruyendo un debate”*

El surgimiento y el éxito de la Teoría dieron origen a un debate álgido, que, a su vez, contribuyó a la consolidación de esa formación discursiva. La variedad de posiciones y la riqueza de los argumentos dificultan el trabajo de exposición, que no puede evitar ser algo reduccionista. Hay, sin embargo, tres ideas que pueden servir como hilo conductor para guiar al viajero por este denso bosque de proposiciones, refutaciones y toda clase de consideraciones que las acompañan. La primera de las cuales es que la *Teoría, por sí sola, no se sustenta*. El mejor ejemplo de esto se puede encontrar en la principal antología del género, la *Norton Anthology of Criticism and Theory* (nótese la ausencia de *literary*), publicada en el 2001.¹

El volumen de 2660 páginas representa un hito en el proceso de canonización de la teoría americana. Su editora es la principal empresa del campo en el mundo anglófono, sin embargo, el impacto del libro en reseñas y periódicos se debe solo en parte al prestigio de Norton. Si para algunos se trata de una colección que “dificilmente será superada como punto de referencia y recurso pedagógico” (Culler, 2003, p. 242), para otros el estilo bibliográfico del libro genera contradicciones en relación con su objeto de estudio (Boxer, 2001; Richter, 2003): ofrece una paráfrasis del argumento contra las paráfrasis; se presenta la biografía de Barthes y Foucault, quienes han escrito sobre la muerte del autor; se institucionalizan textos que defienden la desinstitucionalización de la Teoría;² se incluyen los argumentos de Adorno y Horkheimer en contra de la industria cultural en este producto de (alta) industria cultural.³ Brown, en cambio, alerta sobre las ausencias, que, si bien son inevitables en ese tipo de libro, también señalan su sesgo específico: “Los noventa y ocho autores fallecidos (noventa

* Traducción de Diana Milena Duarte Salinas, revisada por Juan David Escobar. Se ha conservado el formato usado por el autor para la bibliografía que acompaña el capítulo. [N. de los E.]

1 En 2010 salió la segunda edición que acentuó el carácter actual y multicultural de la antología. La exclusión de autores clásicos como Quintiliano, por ejemplo, fue compensada con el incremento de críticos hindúes y chinos (cf. Tinti, 2011).

2 Cf. Ngugi Wa Thiong’O, Taban Lo Liyong, Henry Owour-Anyumba. “On the abolition of the English Department”. “La maquinaria que promueve la elección de textos y rige su interpretación” es “parte integrante del imperialismo y de la dominación en su fase neocolonial” (2001, pp. 2092-2097).

3 Para la respuesta del editor general, cf. Leitch (2003).

hombres y ocho mujeres) no incluyen a Bachelard, Blanchot, Bloch, Boethis, Boileau, Cicerón, Croce, Diderot, Dilthey, Empson, Gadamer, Goethe, Herder, Humboldt, Langer, Luhmann, Ortega, Paz, Ricouer, Rousseau, ni a Schlegel, Schopenhauer, Shklovski, Spitzer, Taine". Esas ausencias son, en parte, resultado del anglocentrismo del volumen: "De los 148 autores, 80 escribieron en inglés, 28 en francés, 18 en alemán, 6 en italiano, 3 en ruso, 5 en griego, 7 en latín y 1 (Maimonides) en árabe. Sorprendentemente, no hay un solo texto escrito originalmente en español, y solo Gramsci representa a la cultura italiana desde Vico" (Brown, 2003, p. 452).

El efecto de la canonización de la Teoría también puede sentirse en la extrañeza que surge del choque entre el tratamiento editorial y la naturaleza del material trabajado. Es al menos curioso percibir que todo aquel aparato textual que uno normalmente se encuentra en las antologías literarias sea ahora transferido a la crítica y la teoría: introducciones, contextualizaciones, notas explicativas, cronologías, biografías, influencias y bibliografías secundarias (¿y terciarias?). Es interesante observar que, además del anglocentrismo, esa canonización favorece el presente, lo que también puede ser verificado en el carácter de las introducciones a cada teórico, las cuales tienden a volverse cada vez menos críticas a medida que se aproximan a las de hoy en día. La forma de organización del libro refleja eso. Un primer índice enlista a los autores, de Gorgias a Judith Butler, por fecha de nacimiento; a este se suman otros tipos de clasificación, en orden de presentación: a) escuelas y movimientos modernos y contemporáneos; b) géneros; c) períodos históricos, asuntos y temas. Por su organización, el primero y el último son los más importantes y demuestran el énfasis dado a lo actual por la antología, lo que es confirmado por el espacio reservado a cada época. Según el conteo de Marshall (2003), apenas 148 páginas son dedicadas a la antigüedad greco-romana; 177 a la Edad Media; 99 al Renacimiento; 35 al siglo XVI; 151 al siglo XVIII; 341 al siglo XIX; 543 al viejo siglo XX (de Freud a Frye); y 1067 a autores contemporáneos (de Barthes a Moulthrop), dos quintos del total. Las escuelas y los movimientos, listados alfabéticamente en inglés, comprenden: Estudios culturales; Deconstrucción y Pos-estructuralismo; Teoría y Crítica feminista; Formalismo; Crítica Gay y Lésbica, y Teoría Queer; Marxismo; Nuevo Historicismo; Fenomenología y Hermenéutica; Teoría y Crítica Pos-colonial; Psicoanálisis; Estudios de Raza y Etnia; Estética de la Recepción [*Reader Response Theory*]; Estructuralismo y

Semiotica.⁴ Y lo mismo sucede con relación a los temas. Son estos, de nuevo en orden alfabético según el inglés: estética; autoría; el cuerpo; el canon/tradición; defensas de la crítica; género sexual y sexualidad; ideología y hegemonía; la institucionalización de los estudios literarios;⁵ teoría de la interpretación; lenguaje; lo moderno; la narrativa; lo posmoderno; representación y realismo; retórica; subjetividad/identidad; lo vernáculo y la nacionalidad; la literatura femenina. Se trata, por lo tanto, de una gran colección centrada en el presente, con un valor histórico limitado, por más que la intención sea otra. Todo esto apunta ya a la idea clave que será discutida más adelante, a saber, que la teoría americana en sus peores momentos, —como algo que desea autosuficiencia—, posee el efecto de destruir los objetos que estudia.

Otro ejemplo particularmente instructivo puede encontrarse en la posición de John Beverley en *Against Literature* (1993), el cual, como su título anuncia, argumenta en contra de los efectos supuestamente nocivos de la literatura. Aunque en la introducción el autor reconoce cierta exageración de intención polémica, el libro se esfuerza en mostrar “la conexión de la literatura con la formación del estado moderno y las condiciones de manutención y redefinición de la hegemonía capitalista, particularmente en situaciones de dominación colonial o neocolonial” (p. xiii). Para escapar de una formación discursiva inherentemente dominante, Beverley defiende dos vías extraliterarias, la de la cultura de masas, por un lado, y la del testimonio, por el otro. En el primer caso, la pérdida de autonomía del objeto estético, su mezcla con los productos de la industria cultural⁶ es bienvenida al “indicar una nueva vulnerabilidad de las sociedades capitalistas [...] [representando] una nueva posibilidad para la izquierda y una nueva centralidad para asuntos

4 Kubek lamenta la ausencia de los estudios masculinos (*Men's Studies*) en la antología, pues “una amplia selección de material de los estudios masculinos ha estado disponible en las antologías por lo menos desde hace una década” (Kubek, 2003, p. 73). Leitch (2003, p. 472) ofrece una respuesta para eso en otro contexto: “Piénsese en la proliferación de escuelas y movimientos críticos que se dieron en las últimas décadas —nuestros tiempos posmodernos— o en la lista creciente de subáreas que hoy componen los estudios culturales (estudios del cuerpo, estudios de la subcultura, estudios de trauma, estudios de blanquitud [*whiteness studies*], estudios de la comida, y estudios de animales, entre muchos otros” (Cain, 2003, p. 468).

5 Aquí aparece el adjetivo “literario” por primera vez en un contexto crítico, que fácilmente puede llevar a atacar a la literatura.

6 “De la forma posmoderna, Ulises y su tripulación no están solamente escuchando la canción de las sirenas, están cantando con ellas, como en ‘Sing Along with Mitch’, y tal vez marcando los compases con sus remos” (p. 125).

estéticos y culturales para la práctica de la izquierda” (p. 134). Con relación al testimonio, este es visto como “dador de voz en la literatura a un sujeto popular-democrático anteriormente ‘sin voz’ y anónimo, pero como manera de interpelar al intelectual o profesional [...] en su función de interlocutor/lector del testimonio” (p. 78).

Este es un buen momento para llamar la atención sobre los riesgos de la importación intelectual sin mediación. Si los argumentos de Beverly ya son problemáticos en el contexto intelectual y cultural de los Estados Unidos, en Brasil son, en el mejor de los casos, risibles. La noción de que el aparato universitario del país es intrínsecamente dominante raya en lo ridículo (imagine a la USP [Universidad de São Paulo], la UFMG [Universidad Federal de Minas Gerais] o la UERN [Universidad del Estado Río Grande del Norte] siendo criticadas por causa de la “complicidad de la universidad en genocidios culturales (y a veces reales)” [p. 96]). En relación con la industria cultural, erróneamente llamada “cultura de masas”, su carácter es mucho más homogeneizante en Brasil que en el capitalismo diversificado norteamericano, lo cual hace que sea mucho más difícil pensar, por ejemplo, que “Chitãozinho y Xororó”, “Wando” u “Os Trapalhões” puedan ser vehículos de crítica y resistencia al sistema. En cuanto al testimonio, este merece ser leído junto con la ausencia de estructuras políticas mínimamente consistentes que puedan articular la representación de los oprimidos en prácticas partidistas. En los Estados Unidos, Chico Mendes no tendría un partido político al cual afiliarse. Finalmente, y para adelantar un argumento que será desarrollado más adelante, es curioso observar que el testimonio, con su pretensión de autenticidad e inmediatez, sirvió como material adecuado para el funcionamiento de la máquina académica, posibilitando innumerables libros, artículos y congresos dedicados al tema en la década de 1990 —todos ellos realizados con muy buenas intenciones y un sentido de justicia— hasta que pasó de moda a mediados de la década del 2000.

En este punto es posible desarrollar la segunda idea que guía el debate, a saber, que *la teoría americana se presenta mucho más digna y legítima al ser vista a través de los lentes de sus detractores tradicionalistas* [cursivas del autor]. Un ejemplo de esto es el libro *Literature Lost* (1997) de John M. Ellis, un largo lamento resentido en defensa de la gran literatura. Los problemas aquí son varios. La Ilustración, la razón occidental, es presentada como algo simplemente positivo, como si no hubiera tenido participación en la

historia de destrucción que fue el siglo XX, y que todavía es el siglo XXI. Cuando defiende la superioridad de la cultura occidental, el libro se olvida de mencionar que esa superioridad se dio también, tal vez principalmente, por su potencial de aniquilación. El resto del mundo es comparado con Occidente, sin que se perciba que su estado de atraso fue generado en gran medida por el propio Occidente.

Además de eso, Ellis no tiene en cuenta la crisis interna de los estudios literarios, la cual tiene razones diversas, como la pérdida de relevancia social de la literatura frente a los medios de comunicación de masa o, más interesante aún, el propio impulso antiartístico presente en el arte desde las vanguardias de hace cien años. Al ignorar esto, los detractores de la teoría americana terminan proyectando una imagen demasiado positiva de la literatura y del arte, que con mucha facilidad las aproximan a valores supuestamente humanos y eternos. La Teoría no puede ser culpada por la crisis social de la literatura. Por el contrario, es posible argumentar que buena parte de la vitalidad de la literatura hoy se debe al impulso proporcionado por la explosión teórica, pues, sin los diversos códigos interpretativos disponibles, sería casi imposible tener qué decir sobre la literatura.

Sin embargo, la publicación más importante del pensamiento anti-teórico es *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (2005). Con 725 páginas, el libro presenta 47 ensayos divididos en ocho partes con títulos certeros: a) el ascenso de la Teoría; b) giros lingüísticos; c) la construcción del imperio; d) Teoría como profesión; e) identidades; f) Teoría como sustituta de la política; g) restaurando la razón; h) leyendo aún, a pesar de todo, estas teorías. Sus autores ocupan un amplio espectro crítico y político: algunos de ellos, como René Wellek, Todorov o Elaine Marks, son ex-entusiastas que posteriormente se retractaron, sorprendidos por los rumbos tomados por la teoría americana, mientras que otros, como el brasileño Merquior, siempre estuvieron en contra de esta. La diversidad y el número de contribuciones son muy grandes, al incluir desde los esperables talones de Aquiles de la Teoría, como el caso Paul de Man⁷ y el caso Sokal, hasta ideas bastante insólitas. Tal vez la mejor forma de comentar esta gran colección de textos es por medio de un sencillo listado, en desorden, de los argumentos más importantes. En total son 26:

7 Sólo para recordar: el caso Paul de Man se refiere al descubrimiento en 1978 de artículos racistas escritos por el autor en 1941 y 1942 en un periódico belga pro-nazi.

1. Al negar las grandes metanarrativas, la Teoría en realidad construyó la mayor de ellas: la propia Teoría.
2. La Teoría está destruyendo los estudios literarios: esta no distingue tipos de escritura (incluyendo la diferencia entre obra ficcional y discurso crítico); esta es incapaz de lidiar con asuntos de valor y verdad, igualando potencialmente a la pornografía y Goethe (René Wellek).
3. La deconstrucción pone fin al llamado *practical criticism*, la lectura atenta de los textos en sí, porque los usa simplemente para corroborar posiciones ya dadas de antemano.
4. La Teoría no hace la lectura detallada, o *close reading*, que alimentaba el *practical criticism*. Cuando se atiene al detalle, no respeta la integridad de la obra como una totalidad que determina sus partes. Los fragmentos de los textos son sacados de sus contextos y pueden querer decir casi cualquier cosa.
5. La Teoría pasa por alto cuestiones éticas: su crítica al humanismo es insostenible.
6. La crítica que trata asuntos de género, raza y clase no está dispuesta a entrar en un debate abierto de ideas; esta funciona solamente siguiendo una lógica antagónica y partidaria, que ofrece interpretaciones que en el fondo son normativas. Además, la Teoría como un todo no propone argumentos que puedan ser refutados, sino enunciados dogmáticos que se deben aceptar y reproducir.
7. La escritura de la Teoría es innecesariamente difícil y oscura.
8. Al perder su transitividad, por no ser más teoría *de* alguna cosa, la Teoría se convirtió en una pura institución, que, “como la Teología [...], defiende argumentos fundacionales, comienza con una determinada razón tomada como postulado y la expande en todas las direcciones a partir de la misma” (Donogue, 2005, p. 111).
9. La Teoría transforma eventos políticos en ocasiones hermenéuticas.
10. La Teoría suprime el referente; por lo tanto, tiene que hacerse la ciega ante la naturaleza deíctica del lenguaje.
11. La Teoría proviene de una tradición de pensamiento que no contempla los acontecimientos más recientes de la filosofía:

Derrida mismo es un filósofo muy *tradicional* en un sentido que se puede explicar de forma breve y precisa al decir que su trabajo proviene de presupuestos anteriores a Wittgenstein. [...] Pienso que la ignorancia de

Derrida del lugar común filosófico de que los conceptos son en general débiles en sus fronteras [*boundaries*] es típica de una ignorancia más amplia de algunos principios lingüísticos fundamentales. En lo que sigue, argumentaré que si usted comprende algunos principios y distinciones fundamentales con respecto al lenguaje, entonces muchos de los asuntos de la teoría literaria que parecen ser terriblemente profundos y misteriosos tienen en realidad soluciones simples y claras. (Searle, 2005, p. 171 y 149)

12. La "ilusión de un *referente último* del *lenguaje en sí* —de aquello que los dialécticos llaman de lo Otro del lenguaje— no es una aparición trascendental. [...] [La] ilusión en cuestión refleja, en su lugar, la inadecuación del paradigma escogido. En el origen de esta ilusión no hay nada que sea necesario, solamente una cascada de *reducciones*. Todos los signos son tratados como palabras. Todas las palabras son tratadas como nombres. Todos los nombres son tratados como símbolos. Lo que debe ser criticado no es tanto el 'lenguaje' o la 'función simbólica', sino la vieja indiferencia de nuestros teóricos contemporáneos de aquello que los gramáticos llaman categorías gramaticales [*parts of speech*]" (Descombes, 2005, p. 188-189).

13. La Teoría forma un clan de iniciados que excluye a aquellos que no son capaces de dominar sus complejos sistemas retóricos, o que simplemente no se interesan en hacerlo.

14. La Teoría está marcada por un presentismo maléfico; esta es incapaz de tener una visión del pasado o del futuro:

La cultura de la Teoría es neomedieval, y el estilo de su discurso es neoescolástico. Las citas de las autoridades canonizadas son más importantes que la investigación personal y la verificación independiente. Para la Teoría no hay individualidad, originalidad o independencia: el prefijo *re-* domina su vocabulario, junto a su par, *post-*. Todo es siempre una repetición, una relectura, una reescritura. Ese clima de marasmo [*staleness*] y de extemporaneidad [*belatedness*] es el resultado paradójico del presentismo: sin una narrativa que une el presente al pasado y al futuro, no puede haber desarrollo, apenas repetición. (Good, 2005, pp. 288-289)

15. Con el tiempo,

[...] la sospecha en relación con los universales cobra una venganza. A pesar de la retórica de la subversión, la Teoría lleva a los intelectuales en la dirección de la resignación. Sin una idea enfática de libertad y felicidad, una sociedad mejor no se puede vislumbrar; la utopía se marchita. Aquellos que celebran la diferencia y desacreditan los universales no consiguen pensar más allá de las posibilidades inmediatas ofrecidas por la historia; en la mejor de las hipótesis valorizan todo lo que sea curioso o no occidental; en el peor de los casos, mitifican prácticas cuestionables. (Jacoby, 2005, p. 496)

16. La creencia generalizada de que todo es construido tiene consecuencias nefastas:

En la mejor de las hipótesis [...] el pensamiento construcciónista expone la contingencia de aquellas prácticas que engañosamente enfrentábamos como inevitables. [...] Este se desvirtúa cuando pretende volverse una metafísica o una teoría general del conocimiento. En el primer caso, rápidamente degenera en idealismo; en el segundo, ocupa un lugar en una larga historia de tentativas problemáticas de relativizar la noción de racionalidad. (Boghossian, 2005, p. 573)

17. La Teoría en los EE. UU. importó problemas que tenían sentido en el ambiente intelectual francés, como la famosa muerte del autor de Barthes; algo que no se justifica fácilmente en una tradición como la norteamericana, desprovista de academias de letras, con poca intervención gubernamental, y cuyas mayores influencias fueron el empirismo, ligado al lenguaje común y Shakespeare, el autor por excelencia de la variedad de registros lingüísticos.

18. La Teoría fue responsable por el surgimiento del *star system* en las universidades norteamericanas, que tiene como contrapartida la proletarización de los otros profesores.

19. Uno de los presupuestos de la Teoría comprometida actualmente es que la crítica que calla con respecto a la política refuerza necesariamente el *statu quo*. Esa inferencia es falsa, porque: 1) atribuye una intención al autor del ensayo (que niega al autor de la obra); 2) no considera el efecto despreciable de la producción académica en la sociedad; 3) implica una noción monolítica de *statu quo*.

20. Aunque los nuevos enfoques de análisis literario están directamente motivados por asuntos que se encuentran en el centro del debate político, las lecturas derivadas de esos enfoques no estimulan una discusión productiva de las ideas, suposiciones y deseos detrás de estos. La crítica literaria, en realidad, no es una arena adecuada para el debate político; esta lo desvía lejos de su objetivo.

21. La teoría poscolonial no respeta la integridad de las obras que critica. Esta produce una inversión espuria:

Sea invocando una “ficción”, una “alegoría”, una “narración”, o un “texto”, cada fórmula explica la dimensión extraliteraria de la literatura como un proceso literario, un procedimiento que al mismo tiempo reifica lo literario como un modo de aprehensión y vuelve la literatura como algo peculiarmente inaccesible: a medida que la narrativa se vuelve una metáfora para un proceso ideológico, deja de ser accesible como una forma particular de escritura con sus modos y medios singulares e irreductibles. (O'Connor, 2005, p. 298)

22. Desde el punto de vista del nuevo pragmatismo, de los Estudios culturales, o de una antropología textualizada, la Teoría incentiva el escrutinio de temas menores, impidiendo cualquier referencia a lo general o universal. El estudio de la realidad se transforma en un nuevo esteticismo, que en última instancia es incapaz de juzgar.

23. Al reducir hechos a valores, y el plano de la cultura a asuntos de poder, los Estudios culturales suprimen cualquier espacio para la política, pues el establecimiento de un acuerdo político y legítimo queda fuera de discusión: una distribución justa de derechos y recursos o un ordenamiento igualitario de las prioridades políticas, por ejemplo. Esa fragmentación, en el fondo, no expresa un contenido libertario; por el contrario, trasplanta, para el nivel de grupos (mayores o menores), la ideología típica del individualismo burgués, del *bellum omnium contra omnes*.

24. La Teoría hace un uso mistificado y mistificador de las ciencias exactas, desvirtuando su contenido.

25. Las lecturas que la Teoría hace de la ciencia, criticándola como vehículo de dominación de sexo, raza y clase y vinculándola al proyecto fracasado del Iluminismo, son ellas mismas oscurantistas y pueden contribuir con su reclamo implícito a un mundo pre-industrial de movimientos nativistas

retrógrados y antimodernos. Ese es el resultado de la interpretación de Spivak en la India.

26. La sexualización de todo por parte de los *queer studies* tiene como procedimiento interpretativo de base la separación de un elemento textual, que es, entonces, relacionado con cualquier cosa. La motivación que le es subyacente empobrece al ser humano:

Cuando reducimos nuestras vidas a “cuerpos y placeres”, reducimos los cuerpos y los placeres a un debate incesante sobre el sentido de nuestras vidas. Y entonces reducimos el amor al trabajo, y el trabajo, sin la promesa y recompensa del amor, a una finalidad sin sentido. Y lo peor de todo es que, como el resultado de volver la presencia física una fría abstracción, comenzamos a volvemos indiferentes (o, entonces, especialistas) al dolor físico de las otras personas. (Siegel, 2005, p. 440)

Sin duda, esos argumentos tienen un poder de persuasión muy diverso. Las críticas al relativismo, particularismo, presentismo y partidismo son difíciles de refutar; no obstante, varias de ellas proyectan una imagen estereotipada y errónea de la teoría americana reacia a las mejores cosas que esta posee. Esa combinación es perjudicial para el volumen como un todo, por lo cual, *Theory's Empire* acaba pagando un precio alto por su beligerancia y resentimiento. La Teoría es nivelada por lo bajo, convirtiéndose en un estereotipo irreal. Ninguno de los argumentos citados podría ser aplicado, por ejemplo, a Fredric Jameson, reconocido y destacado exponente de la Teoría. En segundo lugar, la sorpresa y la indignación ante una supuesta hegemonía teórica, en realidad exagerada,⁸ impiden que se le dé la debida atención a las *causas* de tal predominio. Si este existe, *tiene que haber* algún motivo concreto para eso, a no ser que se quiera simplemente llamar a todos los defensores de la Teoría, profesores universitarios, alumnos de posgrado y de pregrado, estúpidos o ingenuos.

En toda la antología hay solamente dos argumentos al respecto: uno de estos será mencionado más adelante; el otro es que el ímpetu vanguardista del 68 habría cautivado a toda una generación que hoy ocupa posiciones clave en la universidad y que estaría influyendo en sus alumnos. Esto es

8 E.g.: “Un Derrida, Fish, Jameson o Culler puede llenar más auditorios que cualquier simple escritor o poeta” (Good, 2005, p. 291).

muy poco. Si es verdad que la Teoría es oscura y desprecia el intercambio sincero de argumentos, esta no hastía con la exposición clara y regulada de la crítica tradicional (“este ensayo defenderá ‘x’ – por causa de ‘y’ y ‘z’, ‘x’ es verdadero – como vimos, este ensayo defendió ‘x’”). No hay razón *a priori* para que, como en la cita anterior de Searle, las “soluciones simples y claras” sean superiores, o más interesantes que los “asuntos terriblemente profundos”. Por último, el *Imperio de la Teoría* no se esfuerza en esconder su carácter restaurador, reaccionario en su sentido original, como si fuera posible cambiar las formas pre-teóricas de lectura. La última parte de la colección, “leyendo aún, a pesar de todo, estas teorías”, que debería representar su lado propositivo en lugar del meramente destructor, es la menos interesante de todas: sus textos no se comparan ni de lejos con los clásicos de la Teoría, como un Barthes o Blanchot.

Hacer tabula rasa de la Teoría no es aconsejable, pero no porque toda interpretación tenga necesariamente una teoría en la cual se basa, pues no se puede exigir que todo ensayo exprese de donde viene: exhibir su teoría no es lo mismo que suponerlo ateórico; tampoco porque las opciones presentadas sean frustrantes,⁹ sino simplemente porque postular una vuelta a la literatura y a las grandes obras equivale a tapar el sol con un dedo y fingir ignorar la gran crisis que atraviesan las letras en todo el mundo ante la revolución tecnológica del computador, del *videogame*, etc. El papel de la Teoría es contradictorio, pues si, por un lado, relativiza la importancia de lo literario, que ahora pasa a existir lado a lado con los *cartoons* o YouTube, por otro lado, ofrece un nuevo aliento a la lectura de textos que de otra forma podrían perder interés. Varios autores del *Imperio* llaman la atención sobre el número decreciente de alumnos que cursan humanidades en los Estados Unidos, y culpan a la Teoría por esto; basta saber que, con su ausencia, los índices no serían mucho mejores. Vistos de esta manera, dichos argumentos parecen dar un paso en falso, atacando algo a partir de un lugar que es insostenible.

En este contexto, uno de los ensayos de la colección merece especial atención. En “Construcción social: filosofía para el medio académico” [“Social

⁹ Como en el caso de Freedman y Miller, antologizados en *El Imperio de la Teoría*, que proponen un modelo ético de lectura, a partir de una noción sustancial de lo humano (Freedman y Miller, *Repensando la teoría: una crítica de la teoría literaria contemporánea*. São Paulo, Editora da la UNESP, 1994).

Constructionism: Philosophy for the Academic Workplace”], Mark Bauerlein comienza caracterizando una creencia que se alimenta mucho de la Teoría actual, según la cual, como todo conocimiento es una construcción y lo que existe son conocimientos diferentes con el mismo grado de relatividad, no es posible trascenderles para llegar a alguna especie de objetividad. La elección entre una u otra construcción pasa a ser moral: la verdad es sustituida por la táctica. El punto fuerte del texto es conectar esa concepción errónea con el *modus operandi* de la academia norteamericana contemporánea:

Esta es la ventaja simple y banal del constructivismo social: economiza tiempo. La verdad, los hechos y la objetividad exigen demasiada lectura, demasiadas visitas a la biblioteca, demasiado tiempo solicitando materiales de otras bibliotecas, investigando microfilmes, revisando fuentes y proyectándose más allá de las modas académicas que vienen y van. Una filosofía que desautoriza los fundamentos de esa investigación demorada es una bendición profesional. Este es el sistema de creencias de los investigadores que necesitan de una coartada para no leer más aquel libro, para viajar a los archivos o prestar sus oídos a otros puntos de vista. Por eso el construcciónismo representa el credo predominante en las humanidades hoy. Este es la epistemología de la investigación con prisa, de los profesores bajo presión, bajo la mira de un revolver. (p. 353)

Es decir, la no diferenciación de las construcciones se adecúa muy bien al ímpetu productivista de la universidad contemporánea. Y lo mismo puede ser dicho con relación al discurso posmoderno de la abundancia de los *trans-* (transdisciplinariedad, transculturalidad...) y *multi-* (multiculturalismo, etc.), que de antemano prescinden de un discernimiento agudo más allá de la confrontación y el antagonismo. Si eso fuera verdad, [entonces] habría un tipo de práctica teórica que sería más adecuada al modo de producción académico norteamericano.¹⁰ Esto será desarrollado más adelante.

En un pequeño libro de 2004, Lindsay Waters, editor ejecutivo de *Cambridge University Press* para el área de las humanidades, caracterizó bien

¹⁰ La universidad compartiría, así, una tendencia social general de superproducción semiótica del capitalismo tardío. Su excesiva generación de sentido no desentona con el bombardeo que todos sufren, cada vez más, en la cotidianidad de cualquier ciudad mínimamente tecnologizada, y que convierte al silencio en una mercancía de lujo.

la crisis por la cual pasa la academia norteamericana al definirla como una crisis de superproducción de textos que nadie compra ni lee. Los números, de hecho, son espeluznantes: en el 2000, las editoriales universitarias estadounidenses publicaron nada menos que 31 millones de libros, mientras que la media del número de ejemplares vendidos por edición cayó de 1.250 a 272 en los últimos treinta años (Waters, 2004, pp. 7-36). Esa explosión y la paralela pérdida de relevancia de la investigación tienen como causa la cuantificación del juicio, que a su vez se origina en la reforma administrativa de las universidades, desde entonces conducidas más por ejecutivos que por académicos. Si se quiere tener un *tenure*, un empleo estable después de un período probatorio de siete años, es necesario tener al menos un libro publicado; independientemente de lo que este tenga de contenido, la máquina académica no puede más que crecer. Ahora, la Teoría fue, entre otras cosas, un medio por el que se pudo resignificar todo lo que existía, muchas veces ignorando lo que se había dicho antes. Shakespeare pudo ser releído (esto es, reescrito, publicado) según marcos femeninos/feministas, *queer*, poscoloniales, del *New Historicism*, de la pragmática, de los *media studies*, etc. Pero no solo él, también los noticieros y el *heavy metal* y los inodoros y MTV. Waters termina su libro con un llamado a nuevas y osadas teorías, pues considera que las actuales (sus objetivos son Stanley Fish y Richard Rorty) tienen, en realidad, una naturaleza antiteórica, conformista y, en última instancia, normativa; como se vio, uno de los argumentos contra la Teoría. La conclusión que Waters deja entrever, sin hacerla explícita, es que el sistema universitario norteamericano da un paso en falso, que produce discursos desvinculados de la sociedad como un todo y que él mismo no consigue absorber lo que produce.

Esa mención del aparato institucional en el cual se mueve la Teoría, el cual será retomado más adelante, sirve como transición para la tercera idea de base en el debate de la teoría americana, según la cual esta *se alimenta de algún tipo de exterioridad* en gran medida. Esto es evidente en los títulos que anuncian algo de lo otro o lo diferente. Están, en primer lugar, todos los libros que postulan el fin, la inutilidad o la insuficiencia de la Teoría; los ejemplos son numerosos e incluyen, respectivamente, volúmenes como *Post-Theory* (McQuillan et al., 1999), *life.after.theory* (Payne y Schad, 2003), *After theory* (Eagleton, 2003) y *Against Theory* (Mitchell, 1985). Dada la dinámica de favorecimiento de la “nueva abstracción”, mencionada anteriormente, no

es de extrañar que volúmenes como estos se acomoden a la lógica de aquello contra lo cual están en contra. Cualquier discusión teórica que pretenda criticar la Teoría en sus propios términos puede ser, con mayor o menor dificultad, incorporada dentro de su propio campo.¹¹

Tómese como ejemplo un texto famoso de Jane Tompkins, “Me and My Shadow”, un ensayo polifónico que, para defender el carácter estéril y nocivo de la teoría, incluye en sí mismo una voz teórica que se niega en seguida. Después de criticar el trabajo de una compañera feminista, critica su propia crítica diciendo que

[...] mi respuesta profesionalmente correcta no es el punto. Porque el punto, o mejor, el objetivo, no es quedarse luchando sobre esos asuntos, intentando rebajar a otra persona (decir cuál es el objetivo, ya es más difícil). El debate intelectual, si ocurre con el espíritu correcto, sería maravilloso. Sin embargo, no sé cómo estar en el espíritu correcto, más precisamente, no consigo argumentar sin parecer superior y presuntuosa. Sobre todo, no sé cómo entrar en un debate sin tener que dejar todo atrás – los pájaros allá afuera, mi pena por Janice, yo misma como una persona sentada aquí con medias altas, con un poquito de frío, porque la ventana está abierta, y pensando en ir al baño. Pero sin ir aún. (Tompkins, 2001, p. 2133)

La Teoría, con sus argumentos y refutaciones, es agresiva y consecuentemente masculina. Su principio organizador es la confrontación y la disputa, y la victoria en un debate representa una derrota del punto de vista humano. En vez de rendirse al principio masculino de competición, las feministas deberían incentivar los vínculos personales, abrazar su *sisterhood*. En cierto sentido, el ensayo es la prueba de las objeciones: cualquier observación contraria (como su falsa construcción de la inmediatez) ya es víctima de su lógica antiargumentativa, en la medida en que corrobora lo que defiende la autora. En vez de intentar mostrar (¿masculinamente?) los errores del raciocinio en el texto, es más interesante notar en qué medida la retórica antiteórica fue capaz de volverlo un *hit parade* de la Teoría, a punto de ser incluido en la antología de Norton.

¹¹ En efecto, toda una gama de palabras, prefijos y presuposiciones puede ser pensada aquí, y se puede generar el título que se quiere usándolas: “beyond”, “towards”, “other” (u “othering”), “against”, “new”, “deconstructing”, “gendering”, etc.

Por último, resta llamar la atención sobre cuánta exterioridad puede ser invocada dentro de la propia Teoría por medio de la tensión entre los propios teóricos de base. Entre las distintas vertientes de la teoría americana, dos merecen ser destacadas aquí. La primera, que puede ser llamada textualista, está en gran medida asociada a Derrida y la deconstrucción; se trata de una teoría técnicamente sofisticada, más preocupada por aspectos formales de la cultura como un todo (la cultura concebida como texto), y aparentemente neutra en cuanto a preocupaciones políticas inmediatas. Su período de oro fue el de las décadas de 1970 y 1980. La segunda tendencia se asentó en la década de 1990. En vez del texto, esta privilegia la noción de poder, Foucault en vez de Derrida (aunque combinarlos sea posible); está explícitamente comprometida, y defiende un universo de interés específico, sea el de las mujeres, de los negros, los *chicanos*, los homosexuales o de los países del llamado tercer mundo. La relación entre las dos vertientes es compleja y cubre un espectro de posiciones divergentes. En un extremo hay una posición de conflicto, como en el texto de Bárbara Christian, que critica la teoría pura a partir de la perspectiva de la negritud.

Los teóricos de hecho anunciaron su insatisfacción con algunas de las ideas que fundaron su propia tradición, una insatisfacción con la cual yo nací. No obstante, en la tentativa de alterar la orientación del saber occidental, estos, como siempre, se concentraron en sí mismos y no se mostraron mínimamente interesados en los mundos que habían ignorado o controlado. De nuevo, se supone que yo debería conocerlos, a pesar de que ellos de ninguna manera estaban interesados en conocerme *a mí*. [...] Como soy levemente paranoica, me vino a la mente que la literatura que está siendo producida es justamente una de las razones por las que esta teoría filosófico-crítico-literaria de la relatividad es tan prominente. En otras palabras, la visión de que la literatura de los negros, de las mujeres de América del sur y África, etc., es una literatura "política" estaba siendo neutralizada de antemano por un nuevo concepto occidental que decía que la realidad no existe, que todo es relativo, que todo texto silencia con respecto a algo, lo que aquí es realmente el caso. (Christian, 2001, p. 2261)

Se trata de una lógica de *nosotros* contra *ellos* inscrita en la propia producción teórica, la dificultad de esta posición, sin embargo, se hace evidente cuando Christian se ve obligada a diferenciar entre otros “ellos”:

No quiero dar la impresión de que, al hacer objeciones a la carrera teórica¹², me esté aliando o poniendo de acuerdo con los humanistas neutros, que ven la literatura como pura expresión y que se niegan a admitir el evidente control de su producción, valor y distribución de aquellos que ocupan detentan el poder, que niegan, en otras palabras, que la literatura es, necesariamente, política. (ídem, p. 2259)

Al poner a los “humanistas neutros” como los últimos antagonistas, Christian indirectamente configura el campo de la Teoría, contra el cual se opone, pero del cual no deja de hacer parte.

bell hooks (con letra minúscula) presenta una postura de transición. Aunque esta concuerde con que la Teoría fue formulada —y es utilizada— por una élite (blanca), vislumbra la desesencialización que promueve un potencial positivo:

La crítica al esencialismo desarrollada por el pensamiento posmoderno es útil para los afroamericanos preocupados con la reformulación de nociones anticuadas sobre [la] identidad. [...] Emplear la crítica al esencialismo permite a los afroamericanos reconocer la forma por la cual la movilidad social ha afectado la experiencia colectiva de los negros, haciendo que el racismo no tenga necesariamente el mismo impacto en nuestras vidas. Esa crítica nos permite afirmar múltiples identidades, experiencias negras variadas. Esta también cuestiona los paradigmas coloniales e imperialistas de la identidad negra, que representan la negritud de una forma unidimensional con vistas a reforzar y mantener la supremacía blanca. (Hooks, 2001, p. 2482)

Finalmente, Huston A. Baker Jr. representa el otro extremo del espectro, pues acoge con entusiasmo las propuestas de un cierto posmodernismo en los estudios negros. En un famoso texto, sugiere que el *blues* puede ser

¹² El título en inglés tiene una ambigüedad que explora por la autora, pues puede significar “Raza para la Teoría” o “Carrera para la Teoría”.

visto como una matriz de conversión de la experiencia vernácula negra en cultura. Baker define la matriz como

[...] un útero, una red, una roca generadora de fósiles, un rastro rocoso dejado por una gema, el metal principal de una aleación, un molde o forma de reproducción gráfica o de discos. La matriz es un punto incesante de entrada y de salida [*input and output*], una red de impulsos en intersección y entrecruzamiento, siempre en un tránsito productivo. El blues afroamericano constituye tal red vibrante. Este es lo que Jacques Derrida podría describir como lo “siempre presente” de la cultura afroamericana. (Baker, 2001, p. 2230)

El *blues*, “en lugar de una forma rígidamente personalizada, ofrece una recapitulación filogenética —una meditación libremente asociativa y no conceptual— de tipos de experiencia. Lo que surge no es un sujeto lleno, pero sí una voz anónima (sin nombre) que surge de la totalidad desigual [(*w*)*hole*] negra. La coda de la inscripción del cantante de blues siempre es atópica, deslocalizada (p. 2231).

Ahora, no es difícil verificar que esos fragmentos son el resultado de la mezcla entre un núcleo conceptual posmodernista con un contenido de la cultura negra. Sin embargo, vale la pena preguntarse si el precio de la sofisticación teórica no es una pérdida de impacto político, si la adopción del esquema posmoderno no lleva a la conciliación y la eliminación del antagonismo, al paso que la confrontación directa, manifestada en la débil y limitadora oposición binaria del “nosotros” versus “ellos”, no supondría una mala Teoría. Aquí se ve de nuevo en qué medida la vida de la teoría americana depende de una relación con alguna especie de exterioridad.

Obras citadas (nota introductoria)

Chaves, Claudia y Juan David Escobar. “Dos notas sobre la excelencia”.

Literatura: teoría, historia. crítica, vol. 17, núm. 2, 2015, págs. 227-242.

Durão, Fabio. *Teoría (literaria) americana. Uma introdução crítica*. Campinas, Autores Associados, 2011. Digital.

Hunter, John. “The Digital Humanities and ‘Critical Theory’: An Institutional Cautionary Tale”. *Debates in the Digital Humanities*, Editado por Matthew

- K. Gold y Lauren F. Klein. Web 6 de junio de 2021. <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled-f2acf72c-a469-49d8-be35-67f9ac1e3a60/section/4coe69ao-da4c-4978-8f27-8e6873dd975a#ch16>
- Readings, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.

Obras citadas (texto original)

- Baker, Huston A. Jr. (2001). "From Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory". En Leitch, Vincent B., y Cain, William B.
- Bauerlein, Mark (2005). "Social Constructionism: Philosophy for the Academic Workplace". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Beverley, John (1993). *Against literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boghossian, Paul A. (2005). "What is Social Construction". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Boxer, Sarah (2001). "How Crit Finally Won Out Over Lit". *The New York Times*, Nueva York, 19 abr. B, 11.
- Brown, Marshall (2003). "Theory without Method, Criticism without Voice". *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition and Culture*, vol. 3, n. 3.
- Cain, William E. et al. (2003). "Responses from the Editors of *The Norton Anthology of Theory and Criticism*". *Pedagogy*, n. 3, pp. 468-478.
- Christian, Barbara (2001). "The Race For Theory". En Leitch, Vincent B.; Cain, William B. & Finke, Laurie A. et al. *Norton Anthology of Criticism and Theory*.
- Culler, Jonathan (1999). *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo, Beca.
- Descombes, Vincent (2005). "The Quandaries of the Referent". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Donogue, Denis (2005). "Theory, Theories, and Principles". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.

- Eagleton, Terry. (2005 [2003]). *Depois da Teoria*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Ellis, John M. (1997). *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press.
- Finke, Laurie A. et al. *Norton Anthology of Criticism and Theory*, pp. 2.227-2.240.
- Good, Graham (2005). "Presentism". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hooks, Bell (2001). "Postmodern Blackness". En Leitch, Vincent B.; Cain, William B.; Finke, Laurie A. et al. *Norton Anthology of Criticism and Theory*.
- Jacoby, Russell (2005). "Thick Aestheticism and Thin Nativism". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's empire: an anthology of dissent*. Nueva York, Columbia University Press.
- Kubek, Elizabeth (2003). "Review". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Iowa City, vol. 36, n. 2, p. 73, Fall.
- Leitch, Vincent B. (2003). "Symploke", *Lincoln*, vol. 11, n. 1-2, p. 472.
- Leitch, Vincent B. (2008). *Living with Theory*. Malden, Blackwell
- Marshall , Donald G. (2003). "Shooting Niagara". *Pedagogy*, vol. 3, Issue 3, Fall.
- Mcquillan, Martin et al. (eds.) (1999). *Post-Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mitchell, William J. T. (1985). *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press.
- O'connor, Erin (2005). "Preface for a Post-Colonial Criticism". En: Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press. (2005)
- Payne, Michael & Schad, John (2003). *life. after. Theory*. Londres; Nueva York: Continuum.
- Richter, David (2003). "Hyping the Norton – Comment on the Norton Anthology of Theory and Criticism". *Symploke*, 11.1-2.
- Searle, John R. (2005). "Literary Theory and Its Discontents". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.
- Siegel, Lee (2005). "Queer Theory, Literature and the Sexualization of Everything". En Patai, Daphne & Corral, Will H. (eds.). *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Nueva York: Columbia University Press.

- Tinti, Tauan (2011). “Resenha da *Norton Anthology of Criticism and Theory*”. 2.. ed. No prelo.
- Tompkins, Jane (2001). “Me and my Shadow”. En: Leitch, Vincent B.; Cain, William B. & Finke, Laurie A. et al. *Norton Anthology of Criticism and Theory*.
- Waters, Lindsay (2004). *Enemies of Promise: Publishing, Perishing and the Eclipse of Scholarship*. Chicago: Prickly Press.

Sobre el autor

Fabio Akcelrud Durão es profesor libre-docente en el Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Es coautor del proyecto colectivo *Social Analysis and the COVID-19 Crisis: A Collective Journal* (Routledge, 2020) y autor de *O que é crítica literária?* (Parábola/Nankin, 2016), *Essays Brazilian* (Global South Press, 2016), *Fragmentos Reunidos* (Nankin, 2015), *Modernism and Coherence* (Peter Lang, 2008) y *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011). Coeditó, entre otros, *Modernism Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y organizó *Culture Industry Today* (Cambridge Scholars Publishing, 2010). Editor de la revista Alea, ha publicado varios artículos en Brasil y en el extranjero, en periódicos como Critique, Cultural Critique, Luso-Brazilian Review, Parallax, The Brooklyn Rail, y Wasafiri. Sus intereses de investigación incluyen la Escuela de Frankfurt, el modernismo de lengua inglesa y la teoría crítica brasileña. Del 2014 al 2016, fue presidente de la Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Actualmente es miembro del Comité de Asesoría del área de Letras del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Sobre la traductora

Diana Duarte obtuvo su pregrado (2014-2019) y Maestría (2019-2021) en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Mientras realizaba su maestría, ganó una beca para impartir clases de literatura latinoamericana del siglo xix. Además, forma parte de diferentes grupos de investigación en los que desarrolla proyectos enfocados en humanidades digitales y literatura e historia. Entre ellos se encuentra la Biblioteca Digital de Soledad Acosta de Samper (2020-presente) y el Archivo Digital de María Mercedes Carranza (2020-presente), ambos en la Universidad de Los Andes; y la Biblioteca Bicentenario, grupo de investigación liderado por Francisco Ortega de la Universidad Nacional de Colombia. En 2021, comenzó su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Emory. Sus intereses académicos actuales son la construcción de la identidad intelectual de la mujer latinoamericana en el siglo xix. También le interesan la traducción literaria, la literatura e historia latinoamericanas, la teoría literaria, el aprendizaje de idiomas y las humanidades digitales. Es coautora de *El aura juguetona: Antología ilustrada de literatura infantil de la prensa colombiana de los siglos xix y xx* (2018).

Sobre el revisor y autor de la nota introductoria

Juan David Escobar actualmente cursa el Doctorado Interdisciplinar en Estudios Hispánicos de la Universidad de Emory. Ha sido docente de Literatura y Teoría Literaria en la Universidad Nacional de Colombia, su alma mater, donde ha dictado diferentes seminarios de literaturas latinoamericanas, literaturas europeas, teoría literaria, literatura y traducción y seminarios de autores ingleses y argentinos. También se ha desempeñado como profesor de español e inglés en diferentes niveles a nivel universitario. Hizo parte del comité organizador de dos eventos internacionales sobre traducción y literatura comparada: El Arte y el Oficio del Traductor en las Ciencias Humanas (2014) y Cruzando Fronteras: Segundo Encuentro Internacional de Literatura Comparada (2016). Es coautor de *El aura juguetona: Antología ilustrada de literatura infantil de la prensa colombiana de los siglos XIX y XX* (2018) y coeditor del dossier dedicado a Carlos Rincón en la revista Estudios de Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia (2021). Sus investigaciones giran en torno a la teoría literaria, la literatura comparada, la historia de la traducción en Latinoamérica y la relación entre el campo estético y político. Además de investigador y docente, es traductor independiente.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

**“El formalismo cuantitativo contemporáneo:
métodos digitales en los estudios literarios”**

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 25, n.º 2 (2023)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2022
Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2023

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

En el 2023 se cumplirán 10 años de la publicación de dos libros que transformaron los estudios literarios modernos: *Lectura distante*, de Franco Moretti, y *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, de Matthew Jokers. En estos textos los dos miembros del emblemático Laboratorio Literario de Stanford hicieron una síntesis de su trabajo decenal en el campo de los métodos digitales y estadísticos aplicados al estudio de la literatura, reflexionaron acerca de las perspectivas de estos métodos y consolidaron las bases del nuevo “formalismo”, que aspiraba entonces a volverse una rama de las humanidades digitales autónoma y poderosa.

En estos diez años la nueva disciplina creció y maduró. En los foros internacionales de humanidades digitales, los estudiosos de literatura que aplican métodos cuantitativos y digitales son cada vez más visibles. Son indiscutibles los avances en los campos de la estilometría computacional, los estudios de autoría, la poética cuantitativa, los estudios “distantes” de los géneros literarios, la versología *et cetera*.

Sin embargo, frente a estos indiscutibles avances metodológicos y tecnológicos, se vuelve urgente una nueva reflexión teórica, ya que la respuesta vieja y consagrada de que nunca se podrá “aplicar el álgebra a la armonía”, usando las palabras del poeta ruso Aleksandr Pushkin, merece una revisión. Es necesario revisar cuáles son los resultados más importantes de la aplicación de la nueva metodología al estudio de los textos literarios, cómo la disponibilidad del *big data* cambia nuestra visión del proceso y del hecho literario, cuáles son los límites de los métodos exactos en nuestro campo y cómo se posiciona América Latina en esta nueva disciplina.

El número monográfico, organizado por Igor Pilshchikov (Universidad de California, Los Ángeles) y Anastasia Belousova (Universidad Nacional de Colombia), tiene el propósito de difundir el conocimiento sobre el nuevo formalismo cuantitativo en el contexto colombiano, latinoamericano y mundial, incentivar el desarrollo y la reflexión metodológicos y presentar los esfuerzos de los estudiosos colombianos y extranjeros que trabajan en este campo.

Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:

- Reflexiones metodológicas acerca del uso de los métodos cuantitativos, digitales y de la “lectura distante” en los estudios de la literatura.
- Investigaciones puntuales que ejemplifiquen el uso de estos métodos.
- Estilometría computacional.
- Estudios de atribución de autoría.
- Versología computacional.
- Estudios acerca de la historia de los métodos cuantitativos en los estudios literarios desde el siglo XIX hasta ahora (en filología clásica, formalismo ruso, estructuralismo, etc).
- Reseñas y revisiones de publicaciones importantes sobre el tema.

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* se encuentra indexada en Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex y otras bases de datos nacionales e internacionales.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés, portugués o francés), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 8.000 y 12.000 palabras, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal, o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del *MLA*. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre del 2022. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Call for papers

*A Journal of the Department of Literature
of the Universidad Nacional de Colombia*

“Contemporary Quantitative Formalism: Digital Methods in Literary Studies”

SPECIAL ISSUE

vol. 25, no. 2 (2023)

Deadline for submitting: November 30, 2022

Date of publication: July 1, 2023

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



The Background and Theme of the Special Issue

The year 2023 will mark the tenth anniversary of the publication of two books that transformed modern literary studies: Franco Moretti's *Distant Reading* and Matthew Jokers' *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. In these books, the two members of the iconic Stanford Literary Lab summarized their decade-long work in the field of digital and statistical methods applied to the study of literature, observed the prospects of these methods and consolidated the foundations of the new “quantitative formalism”, that has eventually become an autonomous and powerful branch of the digital humanities.

Since that moment, the new discipline has evolved and matured. Literary scholars who have adopted and developed quantitative and digital methods are increasingly visible in international digital humanities forums. Advances in the fields of computational stylometry, authorship attribution, quantitative poetics and verse studies, a “distant reading” of literary genres, etc., are indisputable.

However, in the face of these indisputable methodological and technological advances, a new theoretical turn is needed as the old and time-honored claim that it will never be possible to “put harmony to algebraic test”, to use the words of the Russian poet Alexander Pushkin, requires a revision. It is necessary to review what are the most important results of the application of the new methodology to the study of literary texts, how the availability of big data changes our vision of the literary process, and what the Russian Formalists referred to as the “literary fact”, what the limits of exact methods in our field lie, and how Latin America can improve in this new field.

The aim of this theme issue, edited by Igor Pilshchikov (University of California, Los Angeles) and Anastasia Belousova (Universidad Nacional de Colombia), is to raise awareness of new quantitative formalism and its prospects in the Colombian, Latin American, and global context to enhance its methodological development and to present the achievements of Colombian and international researchers working in this field.

We invite contributions on the following topics:

- Methodological observations on the use of quantitative, digital, and distant reading methods in literature studies.
- Case studies exemplifying the use of these methods.
- Computational stylometry.
- Authorship attribution.
- Computational verse studies.
- The history of quantitative methods in literary studies from the 19th century to the present (in classical philology, Russian Formalism, structuralism, etc.).
- Reviews and discussions of important publications on the subject.

The journal *Literatura: teoría, historia, crítica* is indexed in Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex, and other national and international databases.

Editorial Guidelines

Authors are invited to submit unpublished and original papers written in any of the working languages of the journal (Spanish, English, Portuguese or French), as well as translations of important papers on relevant subjects from other languages. Article submissions should be between 8,000 and 12,000 words in length (including the list of cited works). They may result from research projects, personal observations, or present case studies in the field. The journal adheres to the *MLA* in-text style of references. Before submitting the manuscript, authors are encouraged to consult all the relevant policies and guidelines on the journal's website: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Planned Schedule

The closing date for this call is **November 30, 2022**. Articles may be either emailed to the editorial address (revliter_fchbog@unal.edu.co) or submitted via the *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

Anúncio

*Revista do Departamento de Literatura da Universidade
Nacional da Colômbia*

**“O formalismo quantitativo contemporâneo:
métodos digitais em estudos literários”**

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 25, No. 2 (2023)

Prazo para a submissão de artigos: 30 de novembro de 2022

Lançamento da publicação: 01 de julho de 2023

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Foco e escopo deste número

O ano 2023 marca o aniversário 10 de duas publicações que transformaram os estudos literários modernos: *Lectura distante*, de Franco Moretti, e *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, de Matthew Jokers. Nesses livros, dois membros do emblemático Stanford Literary Laboratory expuseram uma síntese de seu trabalho de dez anos no campo dos métodos digitais e estatísticos aplicados ao estudo da literatura; também refletiram sobre as perspectivas desses métodos e consolidaram as bases do novo “formalismo”, que aspirava então a se tornar um ramo autônomo e poderoso das ciências humanas digitais.

Essa nova disciplina vem crescendo e amadurecendo nos últimos dez anos. Em fóruns internacionais para as humanidades digitais, os estudiosos da literatura que aplicam métodos quantitativos e digitais estão cada vez mais visíveis. São indiscutíveis os avanços nos campos da estilometria computacional, estudos de autoria, poética quantitativa, estudos “distantes” de gêneros literários, versologia, etc.

No entanto, considerando estes indiscutíveis avanços metodológicos e tecnológicos, uma nova reflexão teórica se torna urgente, dado que, a velha e consagrada resposta que nunca será possível “verificar a harmonia pela álgebra”, usando as palavras do poeta russo Aleksandr Pushkin, merece uma revisão. É necessário um exame de: quais são os resultados mais importantes da aplicação da nova metodologia ao estudo de textos literários; como a disponibilidade de big data muda nossa visão do processo e do fato literário; quais são os limites dos métodos exatos em nosso campo; e como a América Latina está posicionada nesta nova disciplina.

O número monográfico, organizado por Igor Pilshchikov (Universidade da Califórnia, Los Angeles) e Anastasia Belousova (Universidade Nacional da Colômbia), pretende: divulgar o conhecimento sobre o novo formalismo quantitativo no contexto colombiano, latino-americano e mundial; estimular o desenvolvimento e a reflexão metodológica; e apresentar os esforços de acadêmicos colombianos e estrangeiros que trabalham nesta área.

Convidamos de fazer suas contribuições seguindo estas linhas temáticas:

- Reflexões metodológicas sobre o uso de métodos quantitativos, digitais e de “leitura distante” nos estudos literários.
- Investigações específicas que exemplificam o uso desses métodos.
- Estilometria computacional.
- Estudos de atribuição de autoria.
- Versología Computacional.
- Estudos sobre a história dos métodos quantitativos nos estudos literários do século XIX até agora (na filologia clássica, formalismo russo, estruturalismo, etc.).
- Revisões e reflexões de publicações importantes sobre o assunto.

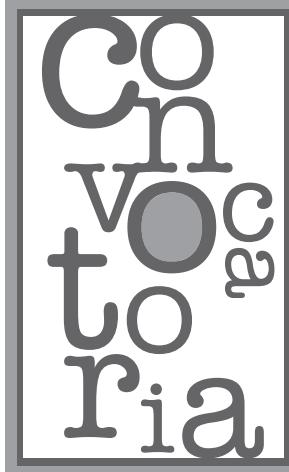
A revista Literatura: teoría, historia, crítica está indexada em Scopus, WOS (ESCI), REDIB, Latindex e outras bases de dados nacionais e internacionais.

Normas para a apresentação

Só trabalhos inéditos e originais serão recebidos nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português e francês), bem como traduções de trabalhos de destaque que abordem o escopo do número, com extensão entre 8.000 e 12.000 palavras, incluindo a lista das obras citadas. Os trabalhos podem ser produtos de artigos de pesquisa, artigos de revisão e reflexões, ou exemplos de trabalhos acadêmicos na área, a partir da problemática levantada. A revista usa o sistema de citações **MLA**. Sugerimos aos autores que, antes de submeter um trabalho para avaliação, consultem as políticas e diretrizes completas no site da revista: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma para o envio

O prazo para a submissão do seu manuscrito é 30 de novembro de 2022. O documento deve ser enviado para o correio eletrônico da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou através da plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Appel aux contributions

Revue du Département de Littérature de l'Université

Nationale de Colombie

“Le formalisme quantitatif contemporain : des méthodes numériques dans les études littéraires”

NUMÉRO MONOGRAPHIQUE

vol. 25, n.2 (2023)

Date limite pour l'envoi des articles : 30 novembre 2022

Date de la publication : 1 juillet 2023

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propos et sujet du numéro

Dans l'année 2023 se fêteront les 10 ans de la publication de deux livres qui ont transformé les études littéraires contemporains : *Lectura distante*, de Franco Moretti et *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, de Matthew Jokers. Dans ces deux textes les deux membres de l'emblématique Laboratoire littéraire de Stanford ont réalisé une synthèse de leur travail au cours de la dernière décennie dans le champ des méthodes numériques et statistiques appliqués à l'étude de la littérature. Ils ont réfléchi sur les perspectives de ces méthodes et ont consolidé les bases du nouveau « formalisme » qui se pointait alors comme une branche autonome et puissante des humanités numériques.

Pendant ces dix années cette nouvelle discipline s'est épanuie et muri. Dans les forums internationaux des humanités numériques les chercheurs en littérature qui appliquent des méthodes quantitatifs et numériques sont des plus en plus visibles. Les avancées dans le champ de la stylométrie computationnelle, les études sur l'identification d'un auteur, la poétique quantitative, les études « distants » des genres littéraires, la sont indiscutables

Nonobstant, face à ces avancées méthodologiques et technologiques, une nouvelle réflexion théorique devient urgente, la vieille réponse consacrée qui dit qu'on ne pourra jamais « appliquer l'algèbre à l'harmonie », en prenant les mots du poète russe Aleksandr Pushkin, méritait une révision. Il devient nécessaire de revoir les résultats les plus importants de l'application de la nouvelle technologie à l'étude des textes littéraires. Comment le fait de disposer du big data change notre vision du processus et du fait littéraire. Quels sont les limites de ces méthodes dans notre domaine et comment se positionne l'Amérique Latine sur cette discipline.

Le numéro monographique, organisé par Igor Pilshchikov (University of California, Los Angeles) et Anastasia Belousova (Universidad Nacional de Colombia), a comme objectif de diffuser les connaissances sur le nouvel formalisme quantitatif dans le contexte colombien, latino-américain et mondial, promouvoir le développement de la réflexion méthodologiques et présenter les efforts des chercheurs colombiens et étrangers sur ce sujet.

Nous vous invitons à faire des apports qui suivent les lignes thématiques suivantes :

- Réflexions méthodologiques sur l'usage des méthodes quantitatives, numériques et de la « lecture à distance » dans les études littéraires.
- Recherches ponctuelles qui montrent l'usage d'une de ces méthodes.
- Estyloïométrie numérique
- Études d'attribution d'auteur
- Versologie numériques
- Études qui traitent sur l'histoire des méthodes quantitatifs dans les études littéraires depuis le xixème siècle jusqu'à maintenant (en philologie classique, formalisme russe, structuralisme, etc)
- Revues et critiques des publications importantes sur le sujet.

La revue *Literatura: teoría, historia, crítica* est indixée dans Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex et autres bases de données nationales et internationales .

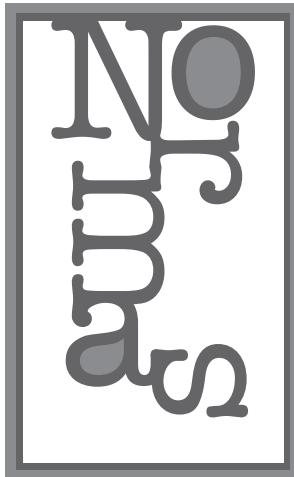
Règles de soumission

Seront acceptés seulement des travaux inédits et originaux écrits dans les langues officielles de la revue (espagnol, anglais portugais ou français), ainsi que des traductions des travaux remarquables qui traitent de ce sujet. La longueur peut varier entre 8000 et 12000 mots, en incluant la liste d'œuvre cités. Les travaux peuvent être le produit des projets de recherche, de réflexion personnelle ou des exemples de travail académique dans ce domaine toujours en relation avec la problématique proposée. La revue utilise le système de citation par auteur du *MLA*. On demande aux auteurs intéressés, avant de soumettre votre travail, de consulter les politiques et règles de la revue sur sa page web :

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Calendrier d'envoi

La date de clôture pour cet appel est le 30 novembre 2022. Les textes doivent être envoyés au courriel de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou à travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co)



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La 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. La 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. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI

(identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractaciones, 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 arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association (MLA)* para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo *MLA* usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

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 consultar con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

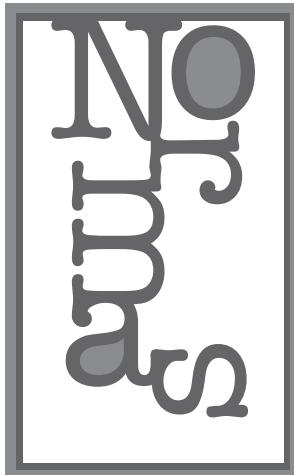
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open acces 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 clasification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the [HTML](#) and [PDF](#) formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The **MLA** style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The **MLA** it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

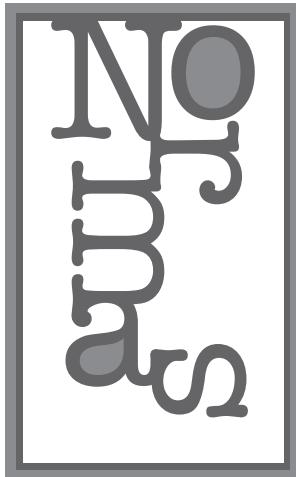
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics (COPE)* quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cincinata, 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 éticas¹

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.

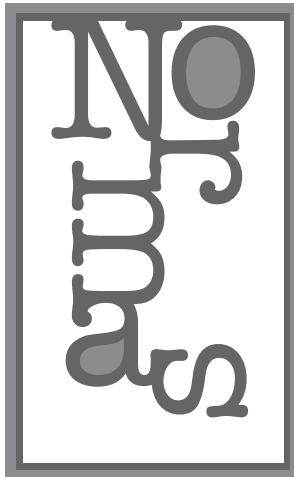
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

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 coo uma falta ética de suma gravidade.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue LTHC a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue LTHC est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évidence du plagiat ou si la contribution a été publié 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 publié 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 constituerait 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 éditables). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditables; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue LTHC suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être inclue 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 référencé, 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'a 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.

Autoplagiat. Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial Comité Científico

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IIILyD) 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 FILOSOFIA
PUBLICACION 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

Revista de
**LITERATURAS
MODERNAS**
MENDOZA - ARGENTINA



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

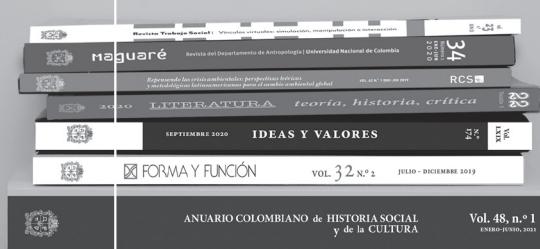
Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a
revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia
www.revistas.unal.edu.co

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 1 • January-June 2022
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Psicología
www.revistacolombiana.psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía:

Revista Colombiana de Geografía

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Historia
www.anuarioidehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021
Departamento de Antropología
www.revistamaguaré.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrاسoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male
revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá Plazaleta 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 Salomón (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unllibreria.unal.edu.co | libreriaun_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co | www.humanas.unal.edu.co

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 24, n.º 1 / 2022

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL SAS



