

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas

## Boletín GEC

Grupo de Estudios  
sobre la Crítica Literaria

Nº 16

*Teóricos y críticos frente al espejo*

Mendoza  
2012



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2012 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria- Instituto de Literaturas Modernas- Facultad de Filosofía y Letras

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Literaturas Modernas-  
GEC – Gabinete 319  
Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina  
e-mail: [gec@logos.uncu.edu.ar](mailto:gec@logos.uncu.edu.ar)  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo  
Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina  
Fono/Fax: 54 261 4135000  
Email: [editorial@logos.uncu.edu.ar](mailto:editorial@logos.uncu.edu.ar)  
Web:<http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza 2012

Impreso en Argentina-Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

Revista

Boletín GEC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

N° 16 (2012) ISSN1515-6117 – Anual - 1Teoría literaria. II Crítica literaria

Comisión Directiva del  
Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria

*Miembro de Honor*

Emilia de Zuleta

*Coordinadora General*

Mariana Genoud de Fourcade

*Integrantes*

Luis Emilio Abraham

Verónica Alcalde

Luz M. Arrigoni de Allamand

Silvina Bruno

Florencia Ferreira de Cassone

Gladys Granata de Egües

Daniel Israel

Sofía Martinelli

Susana Tarantuviez

Carmen Toriano

Gustavo Zonana

Boletín GEC

Nº 16 (segunda época)-Mendoza Argentina

ISSN1515-6117

Mendoza

2012



## ÍNDICE

<b>NOTA EDITORIAL</b> .....	11
<b>PRESENTACIÓN</b>	
Mariana Genoud de Fourcade.....	13
<b>UNA PRÁCTICA DE LA CRÍTICA GENÉTICA FRENTE AL ESPEJO</b>	
Élida Lois .....	19
<b>AUTOBIOGRAFÍA DE LA TEORÍA (Y) DEL TEATRO</b>	
José-Luis García Barrientos .....	35
<b>AUTOANÁLISIS DEL SUJETO DE LA CRÍTICA</b>	
Laura Scarano.....	49
<b>COINCIDIR CON EL ORIGINAL: NOTAS A PROPÓSITO DE LA DISTANCIA DE TRADUCIR Y EDITAR LITERATURA</b>	
María Calviño .....	61
<b>DE LA CRÍTICA Y LA TEORÍA: UNA RESPUESTA DEL SIGLO XX EN LA VOZ DE RICARDO GULLÓN</b>	
Luz María Arrigoni de Allamand.....	79
<b>ARTURO MARASSO: LECTOR, POETA, EVOCADOR, CRÍTICO</b>	
María Guadalupe Barandica .....	89
<b>GEMMA LLUCH Y LA LITERATURA JUVENIL COMERCIAL: PROPUESTAS NARRATIVAS CON CARACTERÍSTICAS PARALITERARIAS</b>	
María Silvina Bruno .....	101
<b>UNA INTELLECTUAL EXITOSA DE LA POSGUERRA ALEMANA: INGE JENS</b>	
Lila Bujaldón de Esteves.....	111
<b>EL <i>ETHOS</i> AUTORIAL EN <i>LES ILES MALOUINES</i> DE PAUL GROUSSAC: (III) LA POSTURA PROFESIONAL</b>	
María Lorena Burlot.....	123

**HACIA LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA NO ESCRITA  
POR MENÉNDEZ PELAYO: EL PRÓLOGO A LA *HISTORIA DE LA  
LITERATURA ESPAÑOLA* DE JAMES FITZMAURICE KELLY**

Florencia Calvo ..... 139

**RAZÓN DE DOS: EL POEMA CREA UN JUICIO Y EL JUICIO UN  
POEMA. BREVES NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS Y REFERENCIALES**

Virginia Cantó Ramírez..... 153

**SUSANA LAGE: MULTIPLICACIÓN DE SUS PRÁCTICAS  
ESCRITURALES COMO INVESTIGADORA Y DRAMATURGA**

María Cristina Castro..... 163

**LA DEFENSA DE LA PROPIA OBRA EN LUCIANO DE SAMOSATA**

Matías Sebastián Fernandez Robbio..... 173

**INTERPRETAR LAS FIRMAS: LA DISEMINACIÓN DE LA HUELLA  
COMO CRÍTICA AUTOBIOGRÁFICA**

Lorena Fioretti Katz ..... 179

**LOPE DE VEGA Y EL *ARTE NUEVO*. PRAXIS Y PERCEPTIVA DE LA  
COMEDIA NUEVA**

Ximena Laura González..... 189

**LA CRÍTICA EN EL BANQUILLO: SOBRE *CRÍTICA* Y *CRÍTICOS* DE  
JUAN LUIS ALBORG**

Gladys Granata de Egües..... 201

**LA CRÍTICA ES LA FORMA MODERNA DE LA AUTOBIOGRAFÍA**

Amor Hernández Peñalosa ..... 211

**APORTES DEL MARQUÉS DE SANTILLANA A LA TEORÍA  
LITERARIA DE SU ÉPOCA**

Gladys Lizabe..... 219

**“SOY LITERATURA”. TENSIONES ENTRE BIOGRAFÍA Y  
BIOGRAFEMA, EN ROLAND BARTHES SEGÚN ÉL MISMO**

Franca Maccioni ..... 229

**QUIÉN SERÁ EL ÚLTIMO EN HABLAR. CRÍTICA Y POESÍA EN  
MAURICE BLANCHOT**

Gabriela Milone ..... 235

**HACIA UNA LITERATURA MÁS PIMPANTE Y MENOS RIMBOMBANTE**

Marisa Pérez ..... 242

**UN PÁJARO DE FUEGO: IMÁGENES DE LA CRÍTICA EN GILLES DELEUZE**

Javier Martínez Ramacciotti..... 246

**MODULACIONES DEL DISCURSO EN *EL BIOMBO* DE JORGELINA LOUBET**

Dolly Sales de Nasser..... 255

**LO DECIBLE Y LO ESCRIBIBLE EN LA CRÍTICA Y EN LA FICCIÓN: MARTÍN KOHAN**

Alicia Sánchez, Cecilia Rodas, Celina Perriot, Valeria Mancha, Lorena Puleri, Carolina Pinardi, ..... 267

**TEORÍA Y CRÍTICA DEL TEATRO ARGENTINO**

Susana Tarantuviez..... 277

**ITALO CALVINO EN EL ESPEJO DE ITALO CALVINO EN EL ESPEJO DE ITALO CALVINO**

Carmen Toriano ..... 285

**EL ÚLTIMO BARTHES: UNA POLITICA DE ESCRITURA**

Virginia Emilse Zuleta..... 295





## NOTA EDITORIAL

Los críticos y los teóricos de la literatura desempeñan un papel imprescindible en el universo literario. Sus apariciones públicas y sus trayectorias productivas en el terreno de la investigación, constituyen un eslabón necesario del funcionamiento propio de ese campo de la cultura y sus prácticas de escritura y de docencia tienen una función relevante en el estudio de las letras.

Desde hace varias décadas se vienen multiplicando en las universidades las cátedras dedicadas al estudio de la crítica y de la teoría elaboradas por estudiosos de los que se desconoce –en la mayoría de los casos- el “itinerario” intelectual o el derrotero especulativo que los llevó a elaborar una teoría o una metodología que posibilita una mejor lectura, comprensión y goce del texto literario.

A diferencia de lo que ocurre con los autores claramente canonizados como “escritores” dentro del campo literario, los críticos y teóricos de la literatura no suelen especular sobre los vínculos entre sus prácticas y sus recorridos vitales, por esta razón organizamos un Simposio que llamamos “Teóricos y críticos frente al espejo”, que permitiera en palabras de José Luis García Barrientos, “mirar a los que miran, estudiar a los estudiosos, analizar a los analistas”. La intención era adentrarnos, a través del Simposio, en las experiencias del crítico y del teórico desde una posición (auto) biográfica que recuperara un componente por lo general elidido en la actual configuración del campo: las posibles correspondencias entre la trayectoria pública del estudioso y su biografía. Para este fin invitamos a cuatro investigadores de excelencia dedicados a diferentes campos específicos de la teoría y la crítica literarias: Érida Lois (teoría y crítica genética), José Luis García Barrientos (teoría y crítica del teatro), Laura Sacarano (teoría y crítica de la poesía) y María Calviño (teoría y crítica de la traducción) para que nos contaran, desde sus inicios los caminos recorridos, los maestros que inspiraron y guiaron sus reflexiones, las alegrías y desencantos de la tarea realizada, en fin, una especie –y otra vez recurro a García Barrientos- de *striptease* intelectual, un buceo en la forma en que se construye el sujeto crítico.

La convocatoria incluyó la posibilidad de hablar de grandes maestros que han alentado el estudio de la literatura y de evaluar su tarea como una verdadera práctica estética. Respondieron a esta iniciativa más de veinte investigadores de todo el país que hablaron sobre sí mismos o sobre notables intelectuales de diferentes tiempos y lugares como Ricardo Gullón, Inge Jens, Luciano de Samosata, Juan Luis Alborg, Arturo Marasso, Paul Groussac, Gilles Deleuze, Menéndez y Pelayo, Lope de Vega, Roland Barthes, entre muchos otros nombres de dilatada fama y que forman parte ineludible de nuestra biblioteca intelectual. De esta forma, durante dos días nos convertimos en *voyeurs* autorizados que se asomaron a través de una ventana no demasiado indiscreta a la “cocina” de las teorías y las prácticas críticas a través de la voz de sus creadores

Este Boletín 16 del GEC, con el que iniciamos una nueva etapa de la publicación que empezara en 1987, recoge lo trabajos expuestos en el Simposio y agradecemos a cada uno de los autores la posibilidad de publicarlos. Creemos que el abordaje de esta temática fue novedoso y sumamente enriquecedor, por lo que estamos muy satisfechos de poder difundirlo entre los estudiosos de la teoría y crítica literarias. Agradecemos también a la Facultad de Filosofía y Letras y a la Directora de la Imprenta quienes han hecho posible la edición de este ejemplar.

Gladys Granata de Egües

## PRESENTACIÓN

Mariana Genoud de Fourcade  
Universidad Nacional de Cuyo

Hoy el GEC vuelve a convocarnos en este Simposio que hemos denominado “Teóricos y críticos frente al espejo” y que es deliberadamente menos ambicioso que nuestros anteriores Encuentros Internacionales. Retomaremos en estos días un tópico que nos remite a los inicios del grupo y que es gratamente recordado por quienes hemos sido parte de la protohistoria del GEC. Nos referimos a las conferencias que se llamaron “Mi experiencia con la crítica literaria”. Bajo este título, Dinko Cvitanovic, Roberto Paoli y Rolando Costa Picazo, entre otros, se explayaron en memorables confesiones en las que recordaban sus experiencias y contactos con las diversas corrientes críticas y teóricas que iban surgiendo a lo largo de sus vidas académicas, el sello particular de estas charlas era el fino sentido del humor –por momentos irónico– con el que exponían sus vastos conocimientos.

La ocasión es propicia para que el GEC sea el primero en ponerse frente al espejo y repasar brevemente más de 40 años dedicados a promover la formación de los graduados en el ámbito de las teorías y las prácticas críticas.

Para los documentos oficiales, el GEC, Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, fue fundado en 1987 por nuestra maestra Emilia de Zuleta, Profesora Emérita de esta Universidad, pero el grupo desarrollaba sus actividades desde 1967, es decir dos décadas antes de tener en nuestras manos una Resolución oficial.

Recuerdo, por citar algunos ejemplos, el Seminario “Los métodos de la crítica literaria” de 1967 y los cursos “Tendencias actuales sobre la crítica literaria” (1971), “Introducción a la crítica literaria I y II (1976 – 1977), y el clásico “Problemas de la crítica literaria” que se dictó anualmente durante largo tiempo. Todos estaban liderados por Emilia de Zuleta, quien no cejaba en mantener a la Facultad actualizada con las diversas corrientes teórico – críticas en boga. Todavía esta casa no contaba con una cátedra de Teoría Literaria ni con un Departamento de Graduados o Posgrado. Como en tantas cosas, Emilia fue una

pionera y generaciones de graduados abrevaron en esos cursos las tendencias que marcaban rumbos en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Si bien en esos cursos descubríamos a Roland Barthes con la tinta todavía fresca y en francés, los hispanoamericanos y argentinos también marcaban rumbos: Alfonso Reyes con *El deslinde*, Enrique Anderson Imbert con *La crítica literaria: sus métodos y problemas* o Guillermo de Torre con *Nuevas direcciones de la crítica literaria*.

Hace ya demasiados años escribí unas “Confesiones apresuradas de un aprendiz de crítico”, que luego publiqué en el Boletín de Homenaje a Emilia de Zuleta en el 2004. En ellas entrecruzaba la historia del grupo con mis propias experiencias. El aprendiz de crítico responsable de esas confesiones se proponía “dar testimonio de su agónica relación con la teoría”, al tiempo que hacía una suerte de protohistoria del GEC. A fines de la década del 60, la autora, que no reparaba en cuestiones de género y que se identificaba como “aprendiz” y no “aprendiza” y se llamaba a sí misma “crítico” y no “crítica”, se vio sorprendida por el alud de teorías que invadían el campo de los estudios literarios - tan disímiles a su formación de grado - y trató de ignorarlas, hasta de desprestigiarlas quizá. Para bien de su carrera académica, encontró en la “crítica integral”, según la entendía Guillermo de Torre, un refugio donde cobijarse. No hubiera encontrado ese refugio sin el GEC.

En 1985 se publican en español los *Principios de análisis del texto literario* de Cesare Segre. Allí leemos:

Mientras la semiótica sigue afirmándose y extendiéndose, mientras otras propuestas críticas (desde las de Bajtín a las de los estudios americanos y alemanes sobre el punto de vista, de las teorías del autor y del lector implícito a las teorías sobre los tipos de enunciación) contribuyen a enriquecer nuestras posibilidades de análisis, se advierte en cambio un cierto marasmo desde el punto de vista teórico<sup>1</sup>. (Segre, 1985: 8)

---

<sup>1</sup> El resaltado es nuestro.

En el GEC habíamos palpado ese marasmo que diagnosticaba Segre, en el multitudinario curso “Problemas de la crítica literaria” de 1986 que reunió a más de 60 asistentes. En él, una concurrencia heterogénea de profesores universitarios, secundarios y alumnos, todos con un nivel también heterogéneo de formación, parecían querer “adquirir aceleradamente una habilidad técnica inmediatamente utilizable” en palabras de Jean Starobinsky o “procurar una clave para penetrar en la obra literaria” citándome a mí misma o más claro aún, según Emilia de Zuleta, “obtener una receta única, clave de todos los textos” (Genoud, 1978:4-5)<sup>2</sup>.

Ante esta situación, Emilia de Zuleta crea, al año siguiente, el GEC, en la convicción de que cada obra literaria exige un modo distinto de abordaje, de que las teorías no son una “receta” sino muestras diversas de cómo leer mejor un texto y de que hay que acudir a varias de ellas para obtener esa comprensión y goce que son esenciales en la lectura literaria. La crítica integral fue, pues, piedra angular de nuestras creencias teórico – críticas.

Los objetivos del grupo fueron y son: promover una permanente formación de postgrado, crear un espacio interdisciplinario de reflexión y estudio, respetar la libertad intelectual en la adhesión a los diversos métodos y teorías difundidos en los siglos XX y XXI.

Comenzaron, después a intensificarse a través de los cinco Encuentros Internacionales sobre Teorías y Prácticas Críticas, los contactos con investigadores extranjeros y pasaron por las aulas de esta Facultad: Geoffrey Hartman (Yale), Estelle Irizarry (Georgetown), Joseph Schraibman (Washington), Kate Sibbald (McGill), Amaryll Chanady (Montreal) Leopoldo Zea (México), Daniel - Henri Pageaux (Paris III), Alfredo Luzi (Macerata), Marco de Marinis (Bologna), Jean Bessière (Paris III), Manuel Alvar (Madrid), Darío Villanueva (Santiago de Compostela), José María Pozuelo Yvancos (Murcia), Francisco Caudet (Madrid), Helen Elham (Albany), Ana Caballé (Barcelona), entre muchos otros especialistas de reconocida trayectoria. El mundo venía a nuestro encuentro y a su vez, los miembros del GEC iban al encuentro del mundo: asistían a Encuentros Científicos, dictaban Cursos en las Universidades de

---

<sup>2</sup> Monografía inédita, resultado de la Beca CIUNC, 1978.

origen de los investigadores mencionados, generándose así un activo intercambio nacional e internacional.

El GEC fue formando, además, su propia biblioteca con importantes donaciones de las secretarías Culturales de Embajadas extranjeras y de la generosidad de nuestros investigadores visitantes. También hubo adquisiciones que se realizaban con una módica cuota anual que pagaban sus socios. Las normas de los Centros de Investigación han cambiado, ya no se cobran cuotas, pero contamos con los subsidios de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado que nos permiten seguir actualizados y tener a disposición de toda la comunidad la bibliografía que sirve de base a nuestras investigaciones y a, la vez, publicar sus resultados.

La sección Publicaciones también merece un párrafo: en sus 15 Boletines publicaron los integrantes del Grupo junto a nombres ilustres: Segre, Paoli, Luzi, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Tomás Albaladejo, Elsa Dehennim, Blas Matamoro, Gloria Videla de Rivero, Melchora Romanos y la lista sigue. Quiero destacar que el Boletín Homenaje a Emilia de Zuleta contiene quizá el último artículo escrito por Alonso Zamora Vicente, quien nos dio una lección de vida, enviándonos, a su avanzada edad, esa deliciosa carta en la nos hacía conocer su último “hallazgo” sobre Ramón del Valle-Inclán. Ahora comienza el desafío de una Segunda Época del Boletín. Cada Jornada, Simposio o Encuentro (los de Salinas, Guillén, Lorca, Mujer, historia y cultura) tuvo su publicación. Nuestra última edición fue del año 2009 con *Escrituras del yo y de la memoria* que coordinamos Gladys Granata de Egües y quien esto escribe, recogiendo en ese volumen los resultados de la 6ª etapa de nuestro Proyecto “La literatura como modo de conocimiento”. Durante los últimos años hemos hecho coincidir las investigaciones del GEC con las que llevamos a cabo a través del Programa de Incentivos. Nos hemos centrados en etapas recientes en los estudios autobiográficos y de la memoria. No son ajenas a nuestro interés por estos temas, la presencia de Anna Caballé en nuestra Facultad en tres ocasiones y las visitas que, como becarias o invitadas especiales realizáramos a la Universidad de Barcelona, con quien también co-organizamos el IV Encuentro Internacional en el que estuvo presente Manuel Alberca quien nos abrió, a los

integrantes del GEC y a otros docentes de esta Facultad, el amplio horizonte de la autoficción. ¿Por qué hago mención puntual de estos hechos que han sido recogidos con minuciosidad en las Memorias anuales? Porque quiero señalar que los investigadores argentinos y extranjeros no realizaban “visitas turísticas” a Mendoza, sino que dejaban sembrada profundas semillas que han dado sus frutos dentro y fuera del GEC.

Del grupo inicial de investigadoras que fundó con Emilia el GEC quiero recordar a quienes fueron grandes impulsoras de infinidad de actividades y que ya no están con nosotras, para ellas nuestro sentido homenaje: la Dra. Blanca Escudero de Arancibia, la Prof. Gloria Galli de Ortega y la Prof. Raquel de Barbuzza. Otras se retiraron del Grupo debido a su jubilación: las queridas Kitty Darré y María Florencia Sobrecasas de Jorquera. Justamente este grupo aportaba esas miradas desde otras literaturas, tan necesarias para obtener un panorama amplio de lo que ocurría en el ámbito de la cultura.

Si bien el grupo perdía a referentes importantes, se fue incorporando “sangre fresca” que revitalizó los Ateneos de Actualización Bibliográfica y de esa nueva generación surgió la idea de este simposio con su sugerente título y surgieron también los nombres de varios de nuestros invitados. Que este impulso no se detenga y hago votos para que la nueva generación se comprometa con esta labor como lo hicimos sus socios fundadores, que no teníamos reparos en hacer afiches casi caseros con programas de computación de “cuyo nombre no puedo acordarme” no es que no quiera, para luego ir a pegarlos y repartirlos por librerías, escuelas secundarias, terciarios...al tiempo que reservábamos restaurantes, visitábamos hoteles para que nuestros invitados estuvieran cómodos (lo que no siempre conseguimos), sin dejar de estudiar, escribir y publicar. No quiero hacer apología pro domo mea, yo estoy aquí hoy exponiendo, pero están presentes Luz Arrigoni colaboradora desde el año 1967 y Betty Granata y Florencia Ferreira miembros fundadores del GEC que pueden dar fe de lo que digo.

Con este Simposio queremos continuar con esta trayectoria de excelencia que apenas he esbozado. No nos cabe duda de que será así por el nivel de los expositores e invitados

especiales que generosamente aceptaron nuestra convocatoria para acompañarnos en esta mirada en el espejo: la Dra. Élica Lois de la Universidad de Gral. San Martín e investigadora del CONICET, la Dra. Laura Scarano de la Universidad de Mar del Plata, también investigadora del CONICET y actual Presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas, entidad a la que agradecemos su prestigioso auspicio; el Dr. José -Luis García Barrientos del CSIC de Madrid, asiduo visitante en esta casa de estudios como Plenarista o Director de Cursos sobre el teatro y su teoría que despertaron gran interés entre estudiantes y docentes. También estará con nosotros la Dra. Mary Calviño de la Universidad de Córdoba en su doble rol de investigadora y poeta. En su persona seguiremos fieles a una consigan de nuestras reuniones científicas: que esté presente un escritor y haga oír la voz de sus textos, porque no debemos olvidar que sin creación literaria no hay teoría ni crítica. Los textos han sido escritos para ser leídos, no para ser “analizados”, aunque es indiscutible que la perspectiva teórica nos perfecciona como lectores.

### **Bibliografía**

Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

Genoud de Fourcade, Mariana (1978). Prólogo a “Naturaleza y función de la crítica literaria”.



## UNA PRÁCTICA DE LA CRÍTICA GENÉTICA FRENTE AL ESPEJO

Élida Lois  
CONICET-UNSAM

Tengo que comenzar, inevitablemente, haciendo una confesión: mis investigaciones geneticistas aparecen en la línea abierta por Monsieur Jourdain, el personaje de Molière que descubrió un día que hablaba en prosa sin saberlo. Porque en los comienzos de mi formación como investigadora, allá por 1968, empecé a analizar manuscritos de trabajo escritural sin saber que un día iba a existir una crítica genética (por otra parte, en aquella época esa corriente de investigación estaba en pañales y tardaría todavía en autodenominarse así).

De todos modos, en una dimensión universal, el análisis de génesis textual se venía realizando toda vez que un filólogo o un lector crítico advertía la existencia de reescrituras del autor en dos o más versiones (manuscritas o editadas) de un texto y leía en esas reformulaciones significados dignos de ser tomados en cuenta<sup>1</sup>. Así, Juan Bautista Alberdi se transformó en un precursor inesperado de los estudios genéticos en Hispanoamérica cuando en 1853, en medio de su famosa polémica con Sarmiento<sup>2</sup>, analizó la génesis textual del *Facundo*:

*Facundo* es no solamente la historia de la barbarie y el proceso de los caudillos argentinos, sino también la historia y el proceso de los errores de la civilización argentina representada por el partido unitario.

---

<sup>1</sup> A comienzos del siglo XVI, por ejemplo, Pietro Bembo analizó copias en limpio autógrafas del *Canzoniere* de Petrarca y comentó las numerosas variantes del texto, y desde entonces —con marcos teóricos diversos—, los filólogos italianos prosiguieron estudios de variantística hasta nuestros días. Ver Maria Teresa Giaveri, “La critique génétique en Italie; Contini, Croce et l’étude des paperasses” 1993), *Genesis*, 3 : 9-29.

<sup>2</sup> Las *Cartas Quillotanas* (publicadas por Alberdi en 1853) fueron respondidas ese mismo año por Sarmiento en *Las ciento y una*; en Hispanoamérica, esa polémica marca uno de los momentos auténticamente memorables de la literatura política del siglo XIX. Alba Omil (edit.), *Polémica Alberdi-Sarmiento* (2003), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

La primera edición de *Facundo* (Sarmiento, 1845) tenía una introducción en que se daba la teoría del caudillaje presentándolo como expresión normal de la vida argentina; y dos capítulos finales sobre el gobierno unitario y el presente y porvenir argentino, en que hacía Vd. justa acusación al liberalismo destituido de sentido práctico, que hoy reaparece en la lucha.

Esa introducción y esos dos últimos capítulos han desaparecido en la segunda edición de *Facundo* (Sarmiento, 1851), por consejo del doctor Alsina, representante actual del antiguo partido unitario. (...) Esa supresión cambió el sistema y el carácter del libro, despojándole de su imparcialidad en gran parte, no del todo<sup>3</sup>. (Omil, 2003: 102-103)

La vasta erudición de Alberdi se unía siempre a su vocación por interpretar fenómenos sociales. Pero es sobre todo por la captación del sentido de un proceso de génesis textual que puede ser considerado un precursor de la crítica genética.

Y retomo el circuito de cómo se desarrollaron mis investigaciones, donde Uds. se encontrarán con que una línea crítica que en Argentina empezó con Alberdi, en mi caso particular, termina en Alberdi porque, en la actualidad, dirijo el Proyecto de edición de su *Archivo documental*, un archivo en el que todavía queda mucho por hacer.

Me inicié en las actividades de investigación lingüístico-literaria en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, antes de graduarme, en seminarios dirigidos por Ana María Barrenechea desde 1964 a 1966, y continué trabajando allí como investigadora auxiliar después de mi graduación en ese mismo año 66 en que se produjo el alejamiento de ella del país, en una época en que el e-mail no acortaba las distancias.

Durante el periodo 1970-72, la UBA me adjudicó una beca de perfeccionamiento para realizar un trabajo sobre "La lengua de *Don Segundo Sombra*" bajo la dirección de Ofelia Kovacci. Este trabajo había sido planeado en el marco de un proyecto general de continuación de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana de

---

<sup>3</sup> El texto pertenece a la Carta tercera.

ese Instituto (que finalmente no se concretó). Había sido pensado por sus autoridades como una continuación de la tradición abierta por un volumen de esa Colección: *La lengua de Martín Fierro*, de Eleuterio Tiscornia (1930), al que me proponía incorporar un marco teórico-metodológico más reciente, dado el tiempo transcurrido desde 1930. Y justamente, a raíz de la compra de los manuscritos de esa novela de Ricardo Güiraldes por parte del Fondo Nacional de las Artes, se abrió una perspectiva filológica: se pensó entonces en acompañar ese trabajo con una edición crítica con variantes de *Don Segundo Sombra* (tal como la que había soñado hacer Tiscornia con el *Martín Fierro*, pero tuvo que conformarse con una edición anotada porque las hijas de Hernández no le permitieron estudiar los manuscritos que ellas conservaban).

Además, en 1970, visitó nuestro Instituto Cesare Segre para presentar la publicación de *Crítica bajo control*, como se tituló la traducción al español de una compilación de artículos suyos en los que se incluía un análisis de las variantes textuales de las *Soledades* de Antonio Machado. (Segre, 1970)

Los trabajos de Segre reconocen un origen lejano en la escuela filológica italiana renacentista que comenzó a analizar variantes textuales en copias en limpio autógrafas; pero tres siglos después, se analizaron las variantes de textos modernos con la metodología de Lachmann (que se había gestado enfrentando la maraña de post-textos de la literatura antigua y medieval mediante el cotejo de variantes textuales con el fin de reconstruir un original irremisiblemente perdido). Pero tomó el nombre de “variantística” después de que el estructuralismo le diese un nuevo impulso. Segre, aplicando la misma metodología de la lingüística diacrónica estructural, ensayó dar cuenta de las reformulaciones textuales mediante la confrontación de sistemas lingüísticos sucesivos previamente descriptos. Así, ante el registro de textualizaciones sucesivas, propuso examinar las variantes desde dos ópticas: una diacrónica (la descripción de las fases sucesivas del texto, y la de todas sus partes); la otra, sincrónica (la construcción del sistema de relaciones que organiza cada etapa textual).

Pero el bagaje documental de la literatura moderna no sólo cuenta con materiales textuales (y a menudo pre-textuales) procedentes del propio autor en cantidad suficiente como para no recaer en “fijaciones” que despojen a la obra de su vitalidad: los tironeos de un autor que lucha con la palabra para traducir una

lengua que todavía no existe a una lengua por venir, las fluctuaciones de registro que se adecuan a diferentes estrategias de discurso, la variación morfofonética y lexogramatical indisociable de las lenguas vivas no son desviaciones de un rígido esquema preexistente (como el que proponen tanto la filología lachmanniana como la lingüística estructural): son la dinámica misma del lenguaje. Pero a comienzos de los 70, a pesar de que ya comenzábamos a conocer los primeros aportes del post-estructuralismo y de la incipiente sociolingüística, no sólo mi entorno y yo estábamos demasiado arraigados en el estructuralismo; por esa misma época todavía lo estaban quienes serían los creadores de la escuela francesa de crítica genética: un grupo de germanistas del CNRS que desde una década atrás habían empezado a estudiar los manuscritos de Heine.

Finalmente, preparé un trabajo sobre la variantística del texto de Güiraldes, que fue seleccionado para publicar por la FFyL de la UBA, y en ese año (1972) me fue aceptada la inscripción de un proyecto de tesis doctoral titulado “El proceso textual de *Don Segundo Sombra*”. Pero también tengo que contar que los manuscritos y otros prototextos de *Don Segundo Sombra* me tendieron una trampa en la que caí como un chorlito.

El dossier genético de esta novela es muy nutrido: se conservan apuntes tomados in situ (técnica muy utilizada por los autores impresionistas), varios esquemas (plan general, de la 1ª parte y de capítulos), notas autoinstruccionales, fragmentos desechados, restos del borrador primitivo, reflexiones metaescriturarias, una copia en limpio escrita con letra cuidada (que, no obstante, registra muchas modificaciones), su copia mecanografiada con profusas reescrituras del autor que reformulan sustancialmente el sistema expresivo de la primera versión, pruebas de imprenta de la edición príncipe con reescrituras aisladas pero significativas, y finalmente, sugestivas modificaciones autógrafas sobre ejemplares de la 1ª edición para preparar la 2ª (última publicada con intervención del autor).

Transcribir un dossier de trabajo escritural, analizarlo, determinar el estatuto genético de cada pieza, establecer la cronología de las etapas textuales y de las reescrituras localizadas, y finalmente, interpretar el proceso creativo, es una tarea lenta y ardua. Pero en mi primer contacto, yo –muy excitada por el hallazgo– recorrí el material saltando de una pieza a la otra, abrí al

azar la carpeta con la copia dactilografiada en el capítulo XI, el del baile, y descubrí una reformulación actancial claramente orientada de la que se extraía una interpretación sociológico-literaria transparente. Naturalmente, en ese momento ignoraba que las reescrituras de ese capítulo condensan el proceso de producción de sentido de la obra y todavía no sabía por experiencia propia que Pierre Bourdieu pone el dedo en la llaga cuando en *Les règles de l'art* anatemiza a los creadores de la crítica genética: los acusa de neopositivistas (y hay que reconocer que casi todos los primeros trabajos de los miembros de esta escuela lo son) y opina sobre ellos que consumen una enormísima cantidad de tiempo registrando detalles que él juzga irrelevantes para aportar muy poco<sup>4</sup>. Y lo peor es que esto no es del todo falso, aunque tampoco es del todo verdadero. Lo que ocurre es que cuando un investigador necesariamente obsesivo –hay que reconocerlo– se toma este trabajo y da con un dato que habla por sí mismo sin necesidad de echar mano de un encuadramiento hermenéutico determinado para atribuirle una significación cierta y cuando el investigador sabe muy bien que es el primero que se topa con ese dato, no sólo siente un placer personal que recompensa el esfuerzo, sabe también que puede ponerlo a disposición de otros investigadores que seguirán reinterpretándolo desde distintas perspectivas (y creo que esto último es la principal satisfacción). Eso sí, los aportes interpretativos que permite esta metodología no siempre son descubrimientos absolutos, a veces son también una confirmación fehaciente de ciertas lecturas del texto preexistentes. Sólo que a través del análisis de las reescrituras se calibra también que esas significaciones surgen de conflictos discursivos que no sólo desestabilizan el proceso escritural: su conocimiento resquebraja ese concepto de “resultado final inevitable” que la inmovilidad de la edición impresa adjudica al texto. De todas maneras, la intuición de poetas como Paul Valéry o Jorge Luis Borges se había adelantado a las teorizaciones acerca de la virtualidad textual de la crítica genética, reforzadas después por los estudios cognitivos y por la informática. Borges lo dijo de muchas maneras, por ejemplo, así:

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu (1992). *Les Règles de l'art*. Paris, Éditions du Seuil :276-278. Ver también Érida Lois, “Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y el polemismo frontal de Michel Espagne”, en *Vº Congreso Internacional “Orbis Tertius”* (UNLP, FAHCE, 13 al 16 de agosto de 2003): [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.19/ev.19.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.19/ev.19.pdf)

/.../ no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio<sup>5</sup>.

Pero resumo esa primera etapa diciendo que aquel trabajo inicial simplificaba un proceso complejo describiendo dos sistemas: una 1ª versión –leída como una sucesión de estampas regionalistas– y una 2ª versión, la del texto final, que describe una Edad de Oro mítica. En cuanto al movimiento escritural, se representaba con el análisis de listas de variantes sucesivas que describían el proceso de reformulación discursiva que va provocando la transformación de una novela costumbrista en un mito de identidad nacional.

En 1973 pasé a desempeñarme como jefa de trabajos prácticos de Lingüística, asignatura entonces a cargo de Luis Prieto (titular de la Cátedra de Ferdinand de Saussure en Ginebra), con quien profundicé mi formación teórico-metodológica en el campo de la Semiología y el Análisis del Discurso en el Centro que llevaba ese nombre justamente, creado por él y clausurado por la Intervención de 1974 en la UBA (lo mismo que mis publicaciones sobre variantística que se hallaban en prensa en la Facultad de Filosofía y Letras). Así se interrumpió durante 10 años mi actuación académica institucional en el país, pero durante el período 1979-1983 trabajé para la Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, que patrocinada por la UNESCO y por entonces establecida en la Universidad de Nanterre (París 10), había comenzado a desarrollar el Programa “Salvaguarda de la memoria escrita del siglo XX”. El presidente de la Asociación –el Directeur de recherche del CNRS Amos Segala–, me inició en las investigaciones geneticistas, ya que después de haber leído mis trabajos inéditos, me ofreció preparar la edición crítico-genética de *Don Segundo Sombra* para el volumen II de la Colección Archivos (enmarcada en el citado Programa) tomando en cuenta esos recientes aportes teóricos.

Segala me puso en contacto con las dos primeras recopilaciones de artículos monográficos de miembros de los equipos del CNRS (que, aunque hablaban ya de una “crítica

---

<sup>5</sup> Formuló este concepto en su ensayo *Discusión* (1932) y lo reiteró en su prólogo a una traducción de poemas de Paul Valéry.

genética”, sólo esbozaban teorizaciones incipientes<sup>6</sup> junto con un libro anterior pero fundacional del análisis geneticista, aunque su autor (interesado en los enfoques psicoanalíticos) no pertenecía al grupo creador de la escuela francesa autocaracterizada con esa denominación. Se trataba de *Le texte et l'avant-texte* de Jean Bellemin-Noël (1972), la obra que introdujo la categoría conceptual imprescindible para la institución de una crítica genética: *avant-texte*<sup>7</sup>, es decir, el conjunto de todos los testimonios genéticos escritos de una obra o de un proyecto de escritura conservados, organizados en función de la cronología de etapas sucesivas; en otras palabras, ésta es la caracterización del objeto de estudio privativo de una crítica genética.

A fines de la década del 60, un equipo del CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique de Francia) dirigido por Louis Hay había comenzado a analizar los manuscritos de Heinrich Heine, adquiridos por la Biblioteca Nacional de París, y en 1974 se convirtió en un “Centro de análisis de manuscritos” en el que también se integraron grupos de investigadores de diversos archivos escriturales modernos (de Flaubert, Proust, Zola, Valéry, Nietzsche, Joyce, Sartre, etc.)<sup>8</sup>. En 1982, se transformaron en un laboratorio denominado ITEM (sigla de Institut de Textes et Manuscrits Modernes).

Durante la década del 70 empezaron a desplazarse desde el objetivismo abstracto de las sistematizaciones estructuralistas hacia modelos más abarcadores y flexibles, y puede señalarse el año 1986, el de la publicación de “Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature” de Louis Hay, como el de la presentación en sociedad de una propuesta articulada de la que puede ser considerada una nueva corriente crítica<sup>9</sup>. Comento de paso que el Programa Internacional Archivos de la Literatura Latinoamericana del CNRS –que luego pasó a radicarse en la Universidad de Poitiers– desde 1998 está incorporado al ITEM.

---

<sup>6</sup> Hay, Louis edit. (1979). *Essais de critique génétique*. Paris, Flammarion ; Genette, Debray edit. (1980). *Flaubert à l'œuvre*. Paris, Flammarion.

<sup>7</sup> En las traducciones al español, alternan “pre-texto”, “antetexto” y “prototexto”.

<sup>8</sup> El primer esbozo de una propuesta teórica de lo que habría de denominarse “crítica genética” no se había independizado todavía de una filiación estructuralista: ver, por ejemplo, Louis Hay, “Critique, textes et manuscrits”, *Scolies. Cahiers de Recherches de l'École Normale Supérieure*, 1, 1971.

<sup>9</sup> Para la historia de la formación del ITEM, ver J. L. Lebrave, *op. cit. infra*, pp. 33-35; P.-M. de Biasi, *La génétique des textes* (2000). Paris, Nathan Université : 27-28.

Pero retornando a los años 80, les cuento que Amos Segala había enviado, simultáneamente, los mismos libros que me entregó a mí a Ana María Barrenechea; pero ella hizo mucho más que retocar un trabajo que ya venía realizando sobre los manuscritos de un embrión textual de *Rayuela* que le había regalado Cortázar: cuando en 1983 publicó *Cuaderno de bitácora de Rayuela de Julio Cortázar* (Barrenechea, 1983), no sólo presentó el primer análisis de un proceso escritural encuadrado en esta línea crítica que se editó en español, teorizó sobre esta corriente en el “Estudio preliminar” y describió su irrupción en el marco general de un movimiento científico que cambió los paradigmas de las ciencias sociales apartándolas de la obsesión por construir sistemas estables y conduciéndolas al análisis de dinámicas. Así, Barrenechea se anticipó en algunas de sus apreciaciones a las tres obras de los principales teóricos de esta corriente (Louis Hay, Jean-Louis Lebrave y Almuth Grésillon) difundidas en 1986, 1992 y 1994, respectivamente<sup>10</sup>.

En 1988, mi edición crítico-genética de *Don Segundo Sombra* fue la primera de este tipo de una obra literaria argentina<sup>11</sup>. Por medio del relevamiento y análisis del nutrido “dossier” genético (nunca estudiado antes y reordenado ahora con nuevos criterios) se reconstruye el proceso de producción de sentido de una novela que confirmó la operatividad de la literatura para construir mitos de identidad nacional, y la edición pretende hacerlo legible. El autor había comenzado ficcionalizando entidades no ficticias con realismo detallista; la empresa reelaboradora alejó el mundo representado y desplazó su contexto histórico sometiendo a una sostenida estilización los materiales recopilados.

En 1997, en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española (organizado en Zacatecas por el Instituto Cervantes), presenté junto con la matemática Sylviane Levy un prototipo de edición genética preparado en el Laboratorio de Informática de la

---

<sup>10</sup> Louis Hay (1986). “Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature”, *Texte* 5-6: 313-328; Jean-Louis Lebrave (1992). “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Genesis* 1: 33-72; Almuth Grésillon (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF.

<sup>11</sup> Edición crítico-genética de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1988). (“Estudio filológico preliminar”, establecimiento del texto y notas). París-Madrid, Colección Archivos, vol. 2: XXIII-LXV, A-B, 1-227 (2ª ed. -corregida y aumentada-, 1996).



UNAM, en una exposición sobre “La revolución del hipertexto: un nuevo tipo de enciclopedia lingüístico-literaria en el marco del cambio de paradigma de la episteme contemporánea”. Demostramos en qué medida el resultado del traspaso de la escritura lineal del soporte-papel al soporte electrónico no es simplemente una traducción de un medio comunicativo a otro que maximiza el almacenamiento y agiliza el manejo del material. La multidireccionalidad del hipertexto ofrece también promisorias herramientas de investigación: de la factibilidad de interrelacionar datos de diversa índole y poder contrastar velozmente esa información surgen vías de acceso a nuevas informaciones, y a veces, verdaderos “hallazgos”.

En 2001 se publicó la primera edición crítico-genética del *Martín Fierro* que preparé para el volumen 51 de la Colección Archivos (Lois, 2001a)<sup>12</sup>. El examen de pre-textos manuscritos de los dos poemas y de la copiosa variantística éditada de *El gaucho Martín Fierro* divulga datos desconocidos, analiza otros que habían sido señalados antes desde nuevas ópticas y exhibe las estrategias utilizadas para producir con la *Ida y la Vuelta* dos textos de naturaleza diferente: un relato contestatario y una narración aleccionadora.

Reconstruyendo y analizando el itinerario editorial de la *Ida* (pude demostrar que la llamada “8ª ed.” fue un recurso propagandístico de Hernández. Después de haber supervisado durante 1873 la publicación por entregas en el *Correo de Ultramar* en la que incluyó reescrituras (por eso puede considerarse una 2ª edición), Hernández computó reproducciones periodísticas del poema que se había agotado en menos de dos meses aunque él no había intervenido en ellas; lo hizo para lanzar una bomba publicitaria: ninguna obra literaria local había conocido jamás ocho ediciones. También se ignoraba que en la 9ª edición Hernández acometió una sostenida reformulación lingüística para finalmente desecharla al año siguiente en la 10ª edición. También es muy significativa la evolución del peritexto crítico en la que Hernández incluyó tanto los elogios como las críticas: todo sumaba para la

---

<sup>12</sup> Élda Lois, Edición crítico-genética de *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro* (“Estudio filológico preliminar”, establecimiento del texto, transcripción de pre-textos, aparato crítico y notas; “Apéndices”, “Cronología”, “Dossier de recepción”), en José Hernández, *Martín Fierro* (2001). Paris-Madrid, Colección Archivos: XXXIII-CXVI, 1-541.

instalación de su planeta literario; esa acumulación culminó en la 12ª edición, la última publicada durante su vida.

Pero sobre todo, nadie había estudiado antes ese verdadero “*Martín Fierro* que no fue” de la 9ª edición, en el que Hernández llevó a cabo durante 1875 (el año de su retorno definitivo a Buenos Aires) más de un centenar de reescrituras en las que reelaboró la prosodia del sociolecto rural claudicando ante normas estéticas en boga (digamos ante la canonización lingüística del género gauchesco impuesta por el *Fausto* de Del Campo: léxico y morfofonética rurales pero prosodia urbana)<sup>13</sup>; no obstante, en la 10ª edición –ya superados los conflictos de esa “reinserción” en el campo sociopolítico de su provincia natal–, retomó el texto de la 8ª con muy pocas alteraciones. Por otra parte, el análisis de las reescrituras de la *Ida* revela cómo la manipulación textual esporádica del texto de 1872 va introduciendo subrepticamente el proyecto pedagógico que hará eclosión en la *Vuelta*. El agregado de estrofas, particularmente, muestra la voluntad de acentuar el tono desafiante de la *Ida*, y en el caso de la *Vuelta*, el conformismo; no obstante, esporádicamente los borradores registran alguna reescritura que recupera la crítica y la denuncia en la *Vuelta*, porque al mismo tiempo el autor no quiere renunciar del todo a esa función de “apoderado” de la voz de los oprimidos que le había conferido la recepción popular. Esa recepción, justamente, transformó la obra originaria, ya que la utopía al revés que parece proponer el final de *El gaucho Martín Fierro* no es el mensaje que el José Hernández de 1872 quería transmitir: su obra se propone instar al poder político para que evite que se produzca una rebelión social, no a propiciarla, y no lo hace cantando las hazañas de un héroe de epopeya sino escribiendo las desventuras de una víctima de la injusticia social para una “escasísima comunidad de lectores”, ya que el último censo nacional había revelado que sólo el 22% del total de la población adulta podía considerarse alfabetizada<sup>14</sup>: fue entonces la

<sup>13</sup> Hiatos de la norma urbana devenidos en sinéresis o en diptongo con desplazamiento acentual en el dialecto rural constituyen una marca del discurso gauchesco cuando se lexicalizan (*ahí* → *ahi* → *ay*; *ahora* → *ahura* → *aura*); pero no se emplean sistemáticamente en una literatura que desde su denominación misma toma distancia del universo referencial: por eso es *gauchesca* y no *gaucha*. De allí que su proliferación le fuera tan censurada a Hernández, que en esta 9ª ed. decidió eliminar sistemáticamente este sociolecto: “Que nunca *péleo* ni mato” → “Que no *peleo* ni mato”: “*Solia* llamarlo el patrón” → “Lo llamaba su patrón”.

<sup>14</sup> Según datos del censo oficial de 1869, sólo el 22, 1% del total de la población

recepción popular la que, al oralizarlo, lo transformó en una épica del pueblo gaucha.

En ese mismo año 2001 en que se conoció esta edición, se publicó *Génesis de escritura y estudios culturales*. Introducción a la crítica genética (de paso, digamos que como sigue siendo el único libro en lengua española consagrado íntegramente a la crítica genética, eso lo convierte simultáneamente en el mejor y el peor). (Lois, 2001b) Allí se caracteriza una corriente cuyo objeto de análisis son los documentos escritos (preferiblemente, manuscritos) que agrupados en conjuntos coherentes constituyen la huella visible de un proceso creativo. En la gran masa de datos analizada ya por esta línea crítica, la escritura se exhibe como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura y lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: “escritura” resulta ser sinónimo de “reescritura”, y este objeto redescubierto por el geneticismo, en tanto soporte material e intelectual de la producción de sentido, recoge en su interior las tensiones del proceso cultural en que está inmerso. Y aquí quiero destacar que no fue mi propósito limitarme a difundir un corpus doctrinario elaborado en el ITEM del CNRS de París –aunque, naturalmente, también lo hice–, me interesó incorporar aportes críticos surgidos de la peculiaridad de la escritura latinoamericana.

El libro tuvo una lenta repercusión: en 2003, llegó al Centro de Estudios Martianos de La Habana, donde se conserva el archivo documental de José Martí, con manuscritos de obras editas e inéditas con numerosas reescrituras; ellos venían preparando cuidadas ediciones críticas, pero por su aislamiento, no habían visto la oportunidad de sacar provecho de esos valiosos testimonios de procesos creativos.

Los estudios geneticistas tampoco habían tenido circulación en España. Comenzó a difundirlos –a partir del libro– Javier Lluch, un investigador del Archivo de Max Aub que hoy coordina grupos de investigadores en este campo de estudios. Pero cuando en 2005 se defendió la primera “tesis doctoral europea” en la Universidad Complutense de Madrid, –cuyo jurado integré– el primer trabajo se inscribió en esta línea teórica a la par que desplazó el objeto de estudio hacia el siglo XVI, un campo no explorado por los genetistas franceses. En suma, tal como había ocurrido en Hispanoamérica, la

expansión de esta corriente crítica en España también conlleva transformaciones.

Quiero referirme brevemente, también, a que en la década del 90 empecé a proyectar mis experiencias en la enseñanza universitaria de grado y de posgrado incorporando una sección de “Textología hispanoamericana” en el dictado de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, de la que fui titular hasta 2005. Ya antes había dictado seminarios de posgrado sobre crítica genética en la UBA juntamente con Ana María Barrenechea, pero desde 1997 hasta 2008 estuve a cargo del seminario de “Genética textual y crítica genética” en la Maestría de Análisis del discurso de esta Universidad. Hay que reconocer que la especialidad es ardua y no atrae multitudes; pero lentamente, han ido terminando su tesis mis doctorandas y han ido surgiendo otros grupos de investigación. Hoy ocupa estos dos espacios de docencia Graciela Goldchluk, a quien conocí ya como investigadora formada aunque ella insista en considerarse mi discípula. Pero desde 2008, me dedico exclusivamente al Archivo Alberdi juntamente con un equipo de tres investigadoras y tres técnicos.

De mi etapa como docente, me limito a mencionar un trabajo colectivo realizado en el marco de la Maestría de Análisis del discurso de la UBA durante 2002, en el que participaron 12 maestrandos: la edición crítico-genética de La guerra gaucha de Leopoldo Lugones, que estaba destinada a un volumen de la Colección Archivos. Pero debido a los problemas financieros por los que atravesó este Programa a partir de 2005, está paralizada su publicación; sin embargo, no desesperamos de este objetivo.

Pude sí hacer un anticipo de los aportes de esta investigación en un artículo –incluido en mi libro sobre crítica genética– acerca de “El proceso textual de ‘Estreno’ como condensación de la génesis de La guerra gaucha” (Lois, 1988: 103-116). Esta obra de Lugones atravesó un complejo proceso escritural que abarcó desde 1897 a 1905 (fecha de la 1ª edición), con reescrituras significativas en la 2ª edición, de 1926. La crítica literaria ha visto en esta pieza la inscripción de una temática nacional en la matriz retórica del modernismo, pero no es esto lo que se lee en los pre-textos. El intento de construir una épica fundante había partido de otro canon literario (el romanticismo social), y el devenir escritural, a través del cuestionamiento de

dispositivos retóricos y estrategias discursivas que se desea abandonar pero que a veces se retoman, va reproduciendo conflictos ideológicos junto con las tensiones que se le crean al oficio de escribir cuando se obstina en definir una relación con la esfera del poder. La construcción de una autoridad literaria y la tematización del autoritarismo gobiernan la génesis de un proyecto histórico-político-literario y llegan a imponerse en la versión final. No obstante, es curioso comprobar que, en la película *La guerra gaucha*, Lucas Demare, Homero Manzi y Ulises Petit de Murat recuperaron la épica popular del genotexto, demostrando cómo los significados anulados por la reformulación del discurso subyacían en una dimensión narratológica. En este sentido podría decirse que la virtualidad del texto prolonga su red de significaciones más allá del producto final entregado por el autor.

Por último, como muestra de mi trabajo actual hago una breve referencia a la edición crítico-genética de *El crimen de la guerra* (Lois, 2008). Se había publicado en los Escritos póstumos de Alberdi 11 años después de su muerte. La copiosa producción editada en sus 16 volúmenes duplica el número de tomos de las OC, pero a menudo se olvida que se trata de borradores. Pero en busca de una coherencia impropia de borradores –y para peor, en este caso “borradores truncos”– los editores alteraron la progresión temporal del discurso, crearon capítulos en los que se mezclan piezas de las diferentes etapas de reformulación y algunos pasajes fueron excluidos del texto; así, el punto (muy revelador de conflictos ideológicos) en que los borradores se interrumpen se lee en la mitad de esa publicación y las alteraciones transforman en desorden y contradicción la marcha de un pensamiento lúcido que avanza venciendo dudas y vacilaciones, pero que no elude la rectificación. El estudio crítico-genético, elaborado a partir de los manuscritos autógrafos, reconstruye un proceso conceptual significativo, y el aporte de nuevos relevamientos documentales permite calibrar hasta qué grado se trata de una contribución pionera desde el punto de vista jurídico.

Tampoco puedo dejar de referirme a un problema práctico que dificulta el desarrollo de estas tareas: el alto costo que insume el formato editorial de este tipo de ediciones ha determinado que el subsidio que se me otorgó para editar *Peregrinación de Luz del Día*, que insumió más del doble de páginas de *El crimen de la guerra*, entrara a imprenta hace un

mes a pesar de estar listo desde 2009. También espera su turno la serie de trabajos de todo el equipo que se lista en la solapa de contratapa de la edición de *El crimen de la guerra*. Este problema nos ha impulsado a diseñar una colección en CD-Rom para las publicaciones venideras.

En suma, la crítica genética, después de reconstruir un devenir creativo, emprende una primera lectura de esa dinámica para hacerla “legible” (es decir, pretende hacer leer después de haber leído). Preparar ediciones crítico-genéticas presupone interpretar procesos escriturales en la medida en que seleccionar, clasificar, abrir la posibilidad de interconectar, es brindar un primer intento de interpretación. Pero se trata de propuestas de lectura en que se permite que los materiales hablen por sí mismos, es decir, más que imponer una interpretación, se busca una producción de “pertinencia” que provoque nuevas interpretaciones.

## **Bibliografía**

Barrenechea, Ana María (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Sudamericana.

Bellemin-Noël, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette, Debray edit. (1980). *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion.

Grésillon, Almuth (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.

Hay, Louis edit. (1979). *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.

Hay, Louis (1986), “Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature”, *Texte* 5-6 : 313-328.

Lebrave, Jean-Louis (1992). “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Genesis* 1 : 33-72.

Lois, Élide (1988). Edición crítico-genética de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. (“Estudio filológico preliminar”, establecimiento del texto y notas), París-Madrid, Colección Archivos, vol. 2. pp. XXIII-LXV, A-B, 1-227 (2ª ed. -corregida y aumentada-, 1996).

Lois, Élide (2001a). Edición crítico-genética de *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro* (“Estudio filológico preliminar”, establecimiento

del texto, transcripción de pre-textos, aparato crítico y notas; “Apéndices”, “Cronología”, “*Dossier de recepción*”), París-Madrid, Colección Archivos: XXXIII-CXVI, 1-541.

Lois, Élida (2001b). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial.

Lois, Élida (2003). “Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y el polemismo frontal de Michel Espagne”, en *Vº Congreso Internacional “Orbis Tertius”* (UNLP, FAHCE, 13 al 16 de agosto de 2003): [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.19/ev.19.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.19/ev.19.pdf)

Lois, Élida (2008). Edición crítico-genética, notas críticas, “Estudio preliminar” y Apéndice documental de *El crimen de la guerra*, San Martín, UNSAM EDITA.

Omil, Alba (edit.) (2003). *Polémica Alberdi-Sarmiento*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

Sarmiento, Domingo Faustino (1845). *Civilizacion i barbarie. Vida de Facundo Quiroga, i aspecto físico, costumbres i hábitos de la República Argentina*, Santiago de Chile, Imprenta del Progreso. 1845.

Sarmiento, Domingo Faustino (1851). *Civilizacion i barbarie. Vida de Facundo Quiroga, i aspecto físico, costumbres i hábitos de la República Argentina*, 2ª edición, Santiago de Chile, Imprenta de J. Belin i Compañía.

Segre, Cesare (1970). *Crítica bajo control* (traducción al español de *I segni e la critica* por M. Arizmendi y M. Hernández-Esteban), Barcelona, Editorial Planeta.

Tiscornia, Eleuterio (1930). *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, Universidad de Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, BDH.





## AUTOBIOGRAFÍA DE LA TEORÍA (Y) DEL TEATRO

José-Luis García Barrientos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

Ciertamente la invitación del GEC a este simposio sobre “Teóricos y críticos ante el espejo” era mucho más comprometida que en ocasiones anteriores. Pero la amistad que me une al Grupo descarta de antemano la posibilidad de rechazar ninguna, tampoco esta que nos provoca a hacer una especie de *streaptease* autobiográfico, con el agravante de hacerlo ante expertos, no en *streaptease*, que yo sepa, pero sí en autobiografía; y, para colmo, de hacerlo en tierra de tanta práctica psicoanalítica como la Argentina. La inversión que propone el tema que nos convoca —mirar a los que miran, estudiar a los estudiosos, analizar a los analistas— me seduce sin remedio; aunque no tanto, con franqueza, ser precisamente yo la víctima que haya que inmolar en aras de esa feliz idea. Me resigno a ello, aliviado en parte por la inmejorable compañía, toda femenina, en que me toca ejercer de *streapper* autobiográfico, la de las tres invitadas al simposio conmigo, o sea, a hacer lo mismo.

Claro que ellas, más sabias y prudentes, han sabido tomar las debidas distancias, sobre todo literarias, para tramar con premeditación unas intervenciones brillantes que cubren el desnudo, muy discreto, de la confidencia con los velos espléndidos del conocimiento y la belleza expresiva. Yo, más ingenuo y atolondrado, di crédito a las celadas de la invitación: “no había nada que preparar, se trataría más bien de responder a algunas preguntas, en un formato de coloquio o entrevista más que de exposición”, etc. Todavía me pregunto cómo pude, a pesar de la experiencia ya más que dilatada, creerlo a pie juntillas. Y aquí me veo ahora, teniendo que preguntarme a mí mismo qué decir. (Mi desventaja en el acto mismo se dobla ahora, cuando me piden, para publicarlo, el texto —inexistente— de mi intervención. Improvisé al hablar entonces y debo hacerlo ahora para intentar transcribir de memoria lo que dije. Todo antes que declinar una solicitud del GEC, por contradictoria que pudiera parecer.)

Lo más descorazonador al emprender la tarea no es vencer el pudor, sino el obstáculo que supone el convencimiento de que mi peripecia personal, mi biografía, carece del más mínimo interés que pudiera justificar el exhibirla ante ustedes. No por falsa humildad, sino porque me parece (me parezco) demasiado “normal”, dicho sea en el peor sentido del término. Para escapar de esta auténtica aporía no se me ocurre más que salirme por la tangente de lo teórico, mi vocación y tal vez mi destino. ¿Cómo? Planteando mi quehacer como problema, es decir, preguntándome por qué terminaría yo dedicándome a lo que me dediqué, a la teoría del teatro, en busca de alguna respuesta que pueda ser válida más allá de mi caso particular, tan poco interesante, no tanto por ser mío (tenemos el mismo ego que los demás) sino por ser particular. He aquí un modo de proceder genuinamente teórico, y pertinente ya que me ha tocado en suerte representar aquí a la clase, mucho más exigua de lo que suele creerse, casi vacía, de los “teóricos”. Y la teoría, que he definido alguna vez como una discusión interminable pero no estéril, se cifra a mi entender en estas dos tareas: examinar problemas (no datos) y hacerlo desde el punto de vista general (no particular). Así que teoría y biografía resultan contradictorias y mi escapatoria consiste en intentar teorizar mi biografía. Es lo que voy a intentar a continuación, pero sin rehuir el compromiso estrictamente autobiográfico ni privarles del morbo por lo confidencial.

El problema teórico es qué puede llevar a alguien a dedicarse a la teoría del teatro. Como soy un caso flagrante de ello, es posible que indagar en las raíces de mi peripecia termine arrojando alguna luz sobre la cuestión general, en último término de alcance antropológico. Renuncio desde ahora a llegar a esa estación final del recorrido, la única, repito, que podría acreditar la utilidad de mi exposición, para limitarme al ejercicio confesional solicitado; eso sí, regido y orientado por ese porqué originario.

Es seguro que, para esto como para todo, los decisivos son los primeros años y es en ellos, por tanto, o mejor, en la memoria —tan insegura— de ellos, en los que hay que centrar la indagación. Pues bien, si la memoria no me falla, en el principio fue el teatro. Los recuerdos de mi descubrimiento del teatro son ligeramente anteriores a los que tienen que ver, interpretados

desde ahora, con mi propensión teórica. Puede que tal prioridad sea en realidad más espacial que temporal, pues los teatrales tienen por escenario principal el pueblo extremeño donde nací y pasé los primeros nueve años de mi vida, Medina de la Torres (Badajoz), y los “teóricos” se ubican más bien en los siguientes seis años, de los diez a los dieciséis, que pasé interno (y feliz) en el Colegio de San José, de los Padres Jesuitas, en Villafranca de los Barros (Badajoz) estudiando el bachillerato. Claro que no puedo descartar, y hasta es probable, que en mis estudios anteriores en el pueblo, tanto en la escuela primaria como en la preparación del llamado “ingreso” del bachillerato, se pudiera advertir ya la presunta inclinación teórica. También cabe que algunos recuerdos localizados en Medina sean simultáneos, no anteriores, a mi etapa colegial, sobre todo del primer año, pues mi familia se trasladó a Madrid a partir del segundo; y ello a pesar de que el régimen de internado entonces solo permitía salir del colegio durante las vacaciones de Navidad, Semana Santa y verano. En cualquier caso, empezamos por el teatro.

La primera impresión que recuerdo de algo que llamaban teatro los adultos es la de un espectáculo extremadamente elemental y popular, que formaba parte de las atracciones de feria que debían de recorrer los pueblos en torno a mediados de los años cincuenta; que se montaba sobre un simple tablado en medio de la plaza, sin casi escenografía, centrado en un personaje (no recuerdo si el único) llamado “Jaimito”, como el protagonista por antonomasia de los chistes españoles, que contaba o representaba situaciones en efecto chistosas, con un tipo de actuación exagerada, muy volcada a lo gestual y corporal, cercana al *clown*, carente de cualquier pretensión literaria o culta, que conectaba de manera sencilla y efficacísima con el público. Debo decir que se me han borrado los detalles pero no la fascinación que me produjo este primer descubrimiento de algo que llamaban teatro y era a la vez divertido y extraordinario, en el sentido literal de los términos; algo que, visto desde hoy, resulta en extremo primitivo y que quizás tendríamos que considerar parateatral; algo que, además, vale la pena recordar porque no creo que quede vestigio alguno ya de este tipo de teatro verdadera y no impostadamente popular. De hecho, nunca más he vuelto a asistir a un

espectáculo teatral ni remotamente parecido<sup>1</sup>. Creo que buena parte de mi deslumbramiento se debía a la atracción del mundo mismo de los feriantes del que el teatro formaba parte, de sus gentes, entre los que había también niños de mi edad, de los que procuraba y conseguía hacerme amigo enseguida, y sobre todo de su forma de vida vagabunda, epítome de todas las libertades, peligros, transgresiones y fantasías de una vida otra, extraordinaria; atracción que sentía (entonces, ay) de forma incontenible y entusiasta. Aunque yo lo he cubierto con un piadoso manto de olvido, me recuerdan a veces en familia algunas anécdotas *non sanctas* de aquel tiempo, una pequeña borrachera con amigos feriantes de mi edad en la bodega propiedad de mi padre, algún intento, desde luego frustrado, de escapar con ellos, etc.

Dos o tres lustros después, debuté en la teoría teatral defendiendo una posición netamente “escenocéntrica”, que concibe el teatro como esencial actuación, viva, irrepetible, que se produce en la presencia y en el presente de actores y público, con la publicación de mi primer artículo académico, y también el más afortunado<sup>2</sup>. La contraposición que allí establecía entre “escritura” y “actuación” sigue siendo una de las piedras angulares de mi teoría teatral junto con la dicotomía aristotélica entre los dos modos de imitar o de representar ficciones, la narración y la “actuación”, desarrollada luego por mí, sobre todo en mi tesis doctoral<sup>3</sup>. En ella se mantiene la misma concepción del teatro como arte vivo, que es la misma que sigo sosteniendo

---

<sup>1</sup> Sería quizás interesante indagar desde el punto de vista histórico (y no descarto que se haya hecho ya) en qué consistían exactamente esas manifestaciones, cómo evolucionaron y si efectivamente desaparecieron, como creo, cierto que sin ningún fundamento erudito. Pero no es este el lugar ni es, como se habrá podido adivinar ya, esa mi vocación. Lo que no me lleva a desdeñar, sino al contrario, a admirar, envidiar y respetar la erudición y a los eruditos.

<sup>2</sup> Me refiero al que, procedente de mi Memoria de Licenciatura (1977), apareció en el número 33-34 de la revista *Segismundo* del CSIC en 1981 (“Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro”, pp. 9-50); que escogió después M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves para su antología *Teoría del teatro* (Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 253-294), en la que, ruborizado por su bisoñez, se codeaba con artículos de Ingarden, Veltruský, Jansen o Corvin; que yo mismo incluí en mi libro *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 19-49) y que, en fin, decidieron publicar en México recientemente como libro con el título de *Actuación y escritura (Teatro y cine)* (México, Paso de Gato, 2010).

<sup>3</sup> *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991). Madrid, CSIC.

hasta hoy, si acaso con menos entusiasmo y más matices, pero invariable.

Alguien me comentó una vez que esta prioridad (teórica) que concedo al teatro-espectáculo sobre el teatro-texto seguramente tenía que ver mucho con mis lecturas —cierto que decisivas— de algunos semióticos italianos, Ruffini, Bettettini, De Marinis y otros, sin caer quizás en la cuenta de que su visión se enraíza en una tradición, bien distinta a la española, en la que brilla con intensidad *la commedia dell'arte* y más bien por su ausencia los grandes textos. Puede que tenga parte de razón. Pero pienso ahora que esta manera de entender el teatro por mi parte durante casi cuarenta años tiene al menos una raíz mucho más profunda: la de esa primera experiencia mía con el teatro de *cabotin* precisamente, que me causó un impacto tan hondo que todavía consigo recordarla. Es como la primera novia o el primer novio. Pues parece cierto que quien da primero da dos veces. Con todo —siento desilusionarles—, estoy convencido de que este concepto, y el conjunto de la teoría, se sostiene mucho más que sobre estas bases de realidad, biográfica o histórica, sobre su base de verdad, de naturaleza lógica, universal. Ya sé lo poco que se lleva decir hoy esto y que hasta puede resultar escandaloso<sup>4</sup>. Y por eso lo digo, amén de porque lo creo.

Volvamos a la niñez, la edad más cercana a la lucidez. Por los años que acabo de contar o puede que antes se producía en el interior de mi casa una escena recurrente y quizás la más rara o la menos “normal” de las que voy a relatar aquí: un niño de menos de diez años, que apenas acaba de aprender a leer, casi perdido en un gran sillón de piel del despacho de su padre, leyendo con avidez un libro encuadernado en pasta española, que toma y devuelve al acabar, siempre a la misma estantería de madera labrada. Lo insólito, dejando aparte la prematura afición a la lectura, es que esa estantería contiene la colección de “Clásicos Castellanos” de Espasa Calpe y los autores de los libros que va devorando se llaman Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Moreto, etc. Así que el repertorio del teatro español del Siglo de

---

<sup>4</sup> Tiene bemoles que, en cambio, lo *políticamente correcto* siga siendo, al menos en el mundo académico, lo que expresó como nadie el dudoso poeta Campoamor en su ramplona cuarteta: “En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira; / todo es según el color / del cristal con que se mira” (cito también de memoria).

Oro constituye el acervo de mis lecturas infantiles. La cosa no parece normal, pero la razón no puede ser más sencilla. Los únicos libros a mi alcance en aquel pueblo eran los del despacho de mi padre, que no pensó nunca (acertando sin proponérselo) en disponer de una sección de literatura infantil para sus hijos. Así que, después de husmear por los distintos anaqueles hojeando volúmenes, debí de llegar a la conclusión de que eran algunos de aquella colección —precisamente los de teatro— los que mejor satisfacían mis necesidades de aventura, fantasía y evasión, las mismas que tantas regañinas me valieron por andar con feriantes. Lo cierto es que esas fueron mis primeras lecturas en absoluto y que colmaron muy satisfactoriamente mis demandas infantiles de experiencias ficticias o imaginarias.

Leyendo mucho después en José Bergamín cuánto tiene nada menos que *La vida es sueño* de comedia de intriga, de aventuras, de amor<sup>5</sup>, he podido fantasear sobre cómo habrían sido aquellas lecturas mías, felizmente prematuras, de los clásicos. Lo que es seguro es que habrán condicionado a fondo mis (re)lecturas adultas, más informadas pero no necesariamente más lúcidas. Comprendo bien el lema de la Feria del Libro Teatral tanto de Madrid como de Ciudad de México, “el teatro *también* se lee”, con énfasis en el “también”. Aunque para mí leer teatro ha sido siempre, al contrario, la cosa más natural. ¿Y cómo no, si fue precisamente lo primero que leí? Esta rareza, que reconozco pero no lamento, puede estar en la base de mi preferencia por el teatro como objeto de estudio académico, frente a los otros géneros literarios, de los que por supuesto me nutrí después. Pero, sobre todo, será posiblemente uno de los pilares de mi convencimiento teórico, todavía a contracorriente, de que el teatro no tiene que elegir entre ser literatura o espectáculo, sino que es, lo quiera o no, más allá de todos los aspavientos, espectáculo y literatura, en relación copulativa y no disyuntiva. Seguramente las dos experiencias primigenias que acabo de relatar, entre las que ni que decir tiene que no establecí entonces ninguna relación, ofrecen tierra abonada al desarrollo de una idea del teatro que, además de no considerarlas contradictorias, promueve el equilibrio, o mejor, la

---

<sup>5</sup> Puede verse “Rosaura: intriga y amor”, en *Lázaro, Don Juan y Segismundo* (1959). Madrid, Taurus: 83-87.

integración entre sus dos manifestaciones genuinas, la textual y la espectacular. En mi teoría teatral, el concepto que mejor da cuenta de esta integración es el de “drama” tal como lo defino, o sea, como categoría común al texto y a la escenificación. Y es precisamente esta categoría la que ocupa el centro de la teoría y del método de análisis consecuente<sup>6</sup>. Otra vez: la hipótesis biográfica quizás ayuda o facilita su acogida; pero la conclusión es lógica: o vale para todos o no vale para nada.

Siendo estas las dos experiencias primordiales en relación al teatro, no son las únicas significativas, ni siquiera en los mismos años y en el mismo escenario. Otra función teatral que tengo grabada en la memoria, no mucho después de aquellas veladas de *cabotinage*, de carácter ahora más culto, aunque no demasiado, pero ya dentro del concepto de representación de un texto y de teatro de sala, cerrado, no al aire libre, es la puesta en escena, por un grupo de jóvenes aficionados en el Casino del pueblo, de la comedia de los hermanos Álvarez Quintero *Puebla de las mujeres*. Es casi seguro que si por arte de magia se pudiera recuperar aquella función, la desilusión estaría asegurada; pero entonces el deslumbramiento no fue menor que con los espectáculos de Jaimito, hasta el punto de que durante mucho tiempo recordamos —no solo yo, también hermanos y amigos— tiradas enteras del diálogo (con restos todavía en mi memoria) y remedábamos en nuestros juegos escenas de la obra. Lo novedoso era la perplejidad ante el desdoblamiento: aquellos seres maravillosos que poblaban el escenario, transformados por la luz, por el maquillaje, por el vestuario, bellísimos (lo eran también en la realidad algunos actores y actrices del reparto, según recuerdo en la que tal vez fuera mi primera toma de conciencia protoerótica de la belleza física), eran y no eran, a la vez, jóvenes que veía por las calles cada día, cuyos nombres conocía, con los que, aunque mayores que yo, podía hablar, etc.; a los que reconocía y no reconocía sobre las tablas. Sin saberlo, me estaba dando de bruces con lo que más tarde llamaría la “convención teatral” y cifraría en esta cita de Borges: “La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Como puede verse en mi libro *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2010). Madrid, Síntesis.

<sup>7</sup> En Carlos R. Stornini, *El diccionario de Borges* (1986). Buenos Aires, Editorial

En la autobiografía que nunca escribiré por la razón ya dicha tendría que ocupar un lugar muy destacado el capítulo relativo a mis seis años de formación en el colegio de los jesuitas de Villafranca de los Barros. Allí se forjó sin duda *in nuce* lo que soy, desde luego en lo intelectual, pero también en otras facetas tan importantes o más que no viene al caso recordar. Y allí viví de lleno otra fascinante experiencia teatral, mucho más articulada y “profesional”, la de la conocida tradición del teatro colegial jesuítico. Por primera vez veía teatro en un teatro de verdad, el espléndido salón de actos del colegio, cuyo escenario y dotación técnica envidiarían la mayoría de los teatros profesionales: decorados, maquinaria, vestuario de época, atrezzo, orquesta en vivo...; en fin, teatro “rico”, que formaba parte cada año del acto más solemne, la proclamación de dignidades, con la presencia de padres y familiares. En mi época se representaron obras dramáticas como *Cuando las cortes de Cádiz*, de José María Pemán, y también musicales como la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, del maestro Manuel Fernández Caballero, con libreto de Miguel Echegaray y Eizaguirre. Invito a los oyentes o lectores en este punto a imaginar las adaptaciones que los reverendos padres se veían obligados a perpetrar para suprimir de los repartos de estas y otras obras todos los papeles femeninos, conservando casi íntegros el texto y desde luego la música<sup>8</sup>. El internado era exclusivamente masculino y se ve que el travestismo no lo consideraban admisible ni siquiera para estos fines, a pesar de su indiscutible tradición teatral. Precisamente durante mi último año en el colegio pude asistir a —y hasta participar, haciendo un papel secundario, en— la primera obra que se representó con un reparto mixto en que los papeles femeninos corrían a cargo de colegialas de las Hermanas Carmelitas de la localidad: toda una revolución.

Las etapas siguientes de mi contacto con el teatro, cada vez más normalizado y seguramente menos decisivo, pasan por

---

Sudamericana: 14.

<sup>8</sup> Alguna vez incurrían en soluciones inquietantes, como la que es fama que resultó del paso por la censura franquista de la película *Mogambo*: que, para soslayar el adulterio del personaje interpretado por Grace Kelly, convirtieron en hermano a su marido, yendo, puesto que las imágenes seguían siendo elocuentes, de mal en peor, del adulterio al incesto.



acompañar a mis padres al teatro siempre que me lo proponían (recuerdo sobre todo algunas comedias de Miguel Mihura y bastantes zarzuelas) durante mis vacaciones en Madrid, y ya instalado en la capital, por el impacto del llamado “Teatro independiente”, que sigo muy de cerca en mis años universitarios y que me trae de vez en cuando ecos de aquella remota experiencia de teatro fresco e irreverente. Aunque llegue más tarde, cuando mi etapa de formación estaba terminando o terminada, este tipo de teatro, en su mayor parte universitario, tantas veces también mortalmente aburrido en su vacua pretenciosidad, es el que me rodea y con el que me identifico precisamente cuando empiezo a ocuparme de él como objeto de estudio y a intentar teorizarlo. Y no me extrañaría que, aunque el inicial entusiasmo fuera decayendo con el paso del tiempo, aquella coincidencia de partida no haya sido del todo estéril en consecuencias. Algunos de aquellos espectáculos —espero que los mejores— formaban sin duda parte de la base empírica de mi idea del teatro, a partir de la cual (pero por encima de ella) empezaba ya entonces a construir una teoría (general) del mismo.

Pero la cosa no acaba aquí. Además de mi experiencia colegial como actor secundario, y mucho antes, he jugado al teatro, primero con mis hermanos en casa, luego con amigos, todavía en el pueblo, siempre en el papel de dramaturgo y director. Recuerdo a mis hermanos menores, subidos en una mesa, ejecutando el guión que había inventado y ensayado con ellos. Y recuerdo la función, ya más que juego, que monté con amigos en una dependencia al aire libre de la bodega paterna, con público al que cobramos la entrada y que incluía la representación de una “obra” mía basada, si no recuerdo mal, en las películas del oeste y, de propina, la lidia incruenta de un carnero... Lo peor es que también muy pronto me dio por escribir teatro, supongo que a la par que empezaba a leerlo. Recuerdo que mi padre hizo pasar a máquina en su oficina algunos de aquellos textos (la versión de una leyenda de Bécquer, “El niño judío”, una pieza de tesis basada en nuestra peripecia familiar, etc.). Con intención o no, contribuyó así a alimentar esa ilusión mía, que mantuve, aunque más en secreto, después, durante la adolescencia y primera juventud. Y que terminó, con alguna recaída, de una manera significativa para lo

que estamos tratando y en particular para lo que sigue. No fue un fracaso, como podrá pensarse, lo que acabó con ella. Al contrario, el resultado de los primeros concursos a los que me presenté, ya en Madrid, a los veintipocos años, tendría que haberlos considerado un éxito o por lo menos un estímulo para seguir practicando y aprendiendo: fui uno de los dos finalistas del premio Aguilar de teatro un año que quedó desierto y, sobre todo, finalista, con dos obras, nada menos que del premio Tirso de Molina. ¿Por qué entonces, en lugar de animarme, me disuadieron esos resultados? Ni más ni menos que porque era víctima, sin saberlo aún, de la teoría romántica de la literatura: O César o nada.

Lo que ofrece buen pie para decir una palabra sobre mi vocación teórica. Dejemos el teatro por el estudio. Volvamos al colegio San José. A mitad de aquel bachillerato, de siete u ocho años (ay), el alumno debía elegir entre dos especialidades, ciencias o letras. Yo elegí ciencias, no tanto porque me hubiera planteado a fondo mi futuro académico o profesional ¡a los trece años!, sino aplicando un automatismo plenamente vigente en aquella sociedad (por esto, al menos, bárbara) que se cifraba en el siguiente dicho: “el que vale, vale, y el que no, a letras”. Que, además de practicarse a rajatabla, se repetía hasta la saciedad. Y siendo así que mis calificaciones eran igual de exageradamente buenas (benditos padres y profesores) en ciencias que en letras y que aquellas —lo admito— me gustaban entonces tanto como estas, no cabía la menor duda: elegí y cursé ciencias hasta el preuniversitario, incluido. Y no me fue nada mal. Ni me arrepiento de ello (si acaso, lamento solo que aquella decisión me cerrara las puertas del griego). Aunque sin saberlo y por motivos espurios, había elegido lo mejor para mí. No se olvide que en aquel bachillerato, cuyos timbres de calidad iban más allá de su duración, los alumnos de ciencias cursábamos también lengua, literatura, filosofía, historia y arte, que yo recuerde. Las ciencias, por tanto, no me privaban de las humanidades. Podía aprovecharlas y disfrutarlas por igual. Si alguna diferencia pudiera establecer, diría, con todas las precauciones, que, al menos en los procedimientos, mi cerebro era, y tal vez sea aún, ligeramente más afín a la mentalidad científica (lógica, claridad, rigor, precisión...) que a la humanística (que me gustaría describir con los mismos rasgos).

En cambio, siempre me interesaron más los contenidos de las ciencias del hombre que los de las ciencias de la naturaleza.

De mi disfrute con estas últimas importa destacar un matiz decisivo. Tanto como me complacía resolver un problema de física o de química sobre el papel, me disgustaba acudir al laboratorio a hacer “experimentos”. No podía evitar sentir hacia ellos una repulsión desdeñosa. Me parecían una pérdida de tiempo. Pues si se había encontrado la solución correcta del caso o del problema en abstracto, con fórmulas y operaciones, manejando en definitiva la lógica, la “realidad” del experimento no podría sino corroborar aquella solución. Y si no lo hacía, el fallo sería sin duda del laboratorio, o sea, de la realidad. Comprenderán entonces que, gustándome mucho la física y la química, fueran las matemáticas mis favoritas. Así que tal vez tenía una mentalidad científica, pero desde luego nada experimental. Lo que la anécdota revela, creo yo, es que la verdadera oposición, la que viene al caso, no es entre ciencias y letras, sino entre teoría y práctica. Y entonces sí que queda más clara que el agua mi propensión casi enfermiza a la teoría, desde siempre y hasta ahora, frente a mi aversión, no exenta de torpeza, por la práctica; se trate de lo que se trate.

Con todo, mi formación científica, de la que por desgracia no queda más si acaso que el vago esqueleto descarnado de las formas de proceder, de las reglas del juego, ha sido determinante, si no me equivoco, junto a esa predisposición más o menos innata, para mi peculiar manera de practicar la filología, la docencia y sobre todo la teoría. Lo que a muchos colegas o discípulos les extrañaba, para bien, de libros míos como *Drama y tiempo* o *Cómo se comenta una obra de teatro*, según me han comentado, su afán de congruencia, de consecuencia, creo que tiene su raíz en esa configuración más o menos científica de mi mente. A mí me asombraba y no deja de asombrarme lo contrario, leer libros, estimables algunos, famosísimos muchos, que abordan la teoría del teatro sin tomarse la molestia de empezar definiendo qué se entiende en ellos por “teatro” o por “drama” o por “dramaturgo” o por “dramaturgia”, términos polisémicos donde los haya, no sólo en la lengua común sino también en la terminología especializada. Yo he procurado proceder al revés, definiendo con claridad cada uno de los

conceptos que empleo<sup>9</sup> y siendo consecuente en cada paso con lo previamente establecido. Que esto llame la atención pone en evidencia la situación de nuestras disciplinas y quizás en particular de la teoría. Volveré sobre ello.

Me propongo cerrar este recorrido autobiográfico volviendo la mirada a otra encrucijada decisiva, la elección de carrera. Reconozco que la mía resultara chocante, sobre todo para mi familia, en el seno de la cual nunca había desmentido la especie de que estudiaría para ser ingeniero de caminos, canales y puertos, como aseguraban orgullosos mis padres a las visitas. El máximo prestigio entonces de esa carrera, mi brillante expediente académico en la modalidad de ciencias precisamente y su amorosa preocupación por mi futuro imponían la elección casi como una conclusión lógica. Quizás por eso callaba yo y para ellos, con razón, otorgaba. El caso es que cuando no tuve más remedio que anunciar mi decisión, en el último momento, les propiné un disgusto descomunal y en cierto modo a traición, sobre todo a mi padre (farmacéutico); que desplegó todos los resortes de su poderosa inteligencia para presionarme de forma inmisericorde (su última oferta de acuerdo fue que hiciera económicas a la vez que filología). Pero no cedí, no porque tuviera razón ni estuviera seguro, sino porque es lo que hay que hacer, por principio. Por fortuna, antes de morir, mi padre pudo consolarse viendo que tampoco me fue tan mal siguiendo mi camino, equivocado o no.

En realidad mi debate interior fue más encarnizado que el familiar. Ya entonces descartaba cualquier ingeniería, precisamente por su carácter técnico, práctico, que ya sabía que no iba conmigo. La duda que me desgarraba era entre hacer "ciencias exactas" (matemáticas) o filosofía y letras. A su vez, en el campo amplio y variado de esta segunda opción, se perfilaban dos posibilidades: filosofía, otra disciplina puramente teórica, o filología (literatura). Esta tercera en discordia, que terminó imponiéndose, irrumpía en la terna relacionada, más que con razones de estudio, con mi tiempo de ocio, pues, amén de mis pinitos literarios, me había convertido ya en lector empedernido

---

<sup>9</sup> Y no pienso en definiciones ontológicas (aunque no renuncie a ellas), sino en formulaciones del tipo "si llamamos  $x$  a la distancia entre dos puntos e  $y$  al tiempo que un móvil tarda en recorrerla, entonces definimos velocidad como el cociente entre  $x$  e  $y$ ".

de literatura. Y esa fue la ventaja que la hizo prevalecer. En un razonamiento del todo práctico, pensé en el último momento que la opción que mejor confundiera ocio y negocio sería la más segura y placentera. Así me decidí, aunque no sin darle todas las vueltas teóricas posibles. La que mejor recuerdo, por sincera y no sé si perspicaz, fue esta, que no explicito demasiado: ¿Filosofía? Demasiado. ¿Matemáticas? Demasiado poco. ¿Literatura? Bueno, no está mal. Naturalmente, con los antecedentes apuntados, mi especialidad no podía haber sido más que la que es, la teoría de la literatura, que vagamente intenta reconciliarse y reconciliarme con las dos excluidas.

Puede que lo dicho no aclare nada la cuestión general de cómo se hace un teórico del teatro, pero acaso muestre un poco cómo piensa un teórico; o por lo menos yo, que me tengo por tal; aunque ¿quién sabe? Y puesto que he hablado aquí de ciencias y de letras, me gustaría terminar resaltando una lección que las ciencias pueden y deben dar a las humanidades hoy. Esta lección nos devuelve a los momentos más provocativos de mis confesiones. Bienvenida sea también por eso. Y porque me permite ceder el turno a quien corresponde, a un verdadero Maestro, nada menos que George Steiner, cuyas afirmaciones suscribo al pie de la letra y al que me complace dar en esta ocasión la última palabra:

Considerar que Sófocles, Dante o Shakespeare están mancillados por una mentalidad imperialista, colonialista, es pura y simple estupidez. Desechar la poesía o la novela occidentales desde Cervantes hasta Proust por “machismo” es ceguera. /.../ Que Bach y Beethoven llegaran a límites del empeño humano que sobrepasan el *rap* o el *heavy metal*; que Keats pone en solfa ideas a las que Bob Dylan es ajeno, es o debiera ser algo evidente por sí mismo, sean cuales fueren las connotaciones político-sociales —y en efecto las hay— de tal convicción.

/.../ Las ciencias no conocen semejante estupidez. Este punto crucial se pasa a menudo por alto. El legado de Arquímedes, Galileo, Newton y Darwin sigue estando seguro. /.../ En la ciencia, la engañifa, y mucho más la falsificación por motivos de raza,

género o ideología está —hasta donde es humanamente posible— excluida. La corrección es la de la ecuación, no la de la política de la cobardía. Esta diferencia —podemos conjeturar— ayuda a explicar el relativo prestigio y dignidad que actualmente poseen las ciencias y las letras humanas<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Lecciones de los Maestros* (2004), trad. de María Córdor. Madrid, Siruela: 137.

## AUTOANÁLISIS DEL SUJETO DE LA CRÍTICA

Laura Scarano  
UNMdP-CONICET

*“Me disculpo por exponerme así ante vosotros,  
pero estimo que es más útil contar lo que se ha experimentado  
que simular un conocimiento independiente de cualquier observador.*

*En verdad no hay teoría que no sea un fragmento,  
cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía”  
(Paul Valéry)*

El título de este trabajo se inspira en un libro que Pierre Bourdieu comenzara a redactar en 2001, pero que fue publicado después de su muerte, titulado *Esquema para un autoanálisis* y traducido al castellano como *Autoanálisis de un sociólogo*. Allí intenta escribir sobre su trayectoria intelectual, pero rehúye la categoría de “autobiografía”, postulando la de “autoanálisis”. En sus “Notas preparatorias”, señala que éste consiste en un “análisis sociológico que excluya la psicología, salvo algunos estados de ánimo” (9). Lo encabeza con un epígrafe escueto, rubricado con su firma como póstico: “*Esto no es una autobiografía. (Pierre Bourdieu)*”, imitando el provocativo gesto de René Magritte con su pintura de una pipa, que titulara en 1928 “*La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*”<sup>1</sup>.

Bourdieu había denunciado “la ilusión biográfica” en un trabajo de 1997, poniendo en cuestión la relación transitiva entre palabras y cosas, imágenes y objetos materiales, lenguaje y realidad. Pero sin duda, al escribir su historia profesional y analizar su trayectoria como sociólogo, no puede evitar inscribirse en las “escrituras del yo”. Para sortear la inevitable “traición de las imágenes”, añade un matiz fundamental: nos previene que no hará un autoanálisis de su intimidad afectiva ni le interesa la confidencia biográfica, sino que se propone auscultar su “oficio de científico”, que no obstante sólo se comprende en el cruce de ambas esferas, privada-pública, individual-social. Por eso en su indagación y buceo analítico se

---

<sup>1</sup> Michel Foucault escribió un interesante estudio titulado *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1993), donde refuerza su teoría sobre la falsa ilusión que une las palabras y las cosas.

impone *per se* el vocablo “intelectual”, ya que se trata de una *auto(r)representación*, que excede la mera remisión a la persona empírica para desplegar además la historia cultural de Francia de la segunda mitad del siglo XX, que él vivió, compartió y ayudó a articular. El orden social queda pues naturalmente integrado y dentro de él se articula “el sujeto de la crítica”, que nos “cuenta” su vida al tiempo de advertirnos sobre los límites de tal gesto, atento a los riesgos de una mecánica transposición.

En esta senda transitada por Bourdieu se puede inscribir la provocativa propuesta de este Simposio: mirarnos como críticos y teóricos “ante el espejo”; ejercicio que está orientado a reforzar una dimensión a menudo ausente en nuestra vida académica: la indisoluble conexión entre lo que hacemos y lo que somos. Como consignan en la Circular las organizadoras: “los críticos y teóricos de la literatura, a diferencia de los creadores, no suelen especular sobre los vínculos entre sus prácticas y sus recorridos vitales”. Ya sabemos cuál es una de sus causas. Padecimos el furor estructuralista, la imposición de reglas “duras” ajenas a las disciplinas sociales, y asistimos a la tachadura de la subjetividad en aras de una objetividad extrema inalcanzable. El afán de saneamiento metodológico que las teorías formalistas y cientificistas desarrollaron en torno a los discursos humanistas durante el siglo XX fue mucho más que una corrección benéfica; más bien tendió a anular una dimensión crucial de nuestra enunciación. Sentimientos, afectos, valores del sujeto que estudia, escribe y analiza el orbe social o literario en este caso, fueron estigmatizados, como si el lenguaje pudiese sostenerse por sí solo. Afortunadamente, junto con el declive de las “epistemologías del fin” (del sujeto, del sentido, de la acción sobre el mundo), han ido aflorando en la escritura palabras como “identidad”, “experiencia”, “historia”, “biografía”. Y me hago eco del objetivo central de las organizadoras: traer a la mesa del diálogo “un componente por lo general elidido en la actual configuración del campo: las posibles correspondencias entre la trayectoria pública del investigador y su biografía”.

Si bien son claras las intenciones, no me atrevo a augurar el éxito de los resultados en mi caso. Precisamente porque esa herencia ha hecho que fluyan libres y ligeras las palabras cuando asumimos la voz de un sujeto académico impersonal, y se muestren torpes, dubitativas y quizás avergonzadas las que



afloran desde el *yo personal*. Hablar de *quién soy* hoy significa comenzar a pensarme históricamente: ¿*quién fui* y como llegué a ser lo que soy? Y como en todos los relatos del yo, la dimensión temporal, retrospectiva, es insustituible. Al articular mi “identidad narrativa” (siguiendo la elocuente formulación de Paul Ricoeur [1987]), intento auscultar mi trayectoria laboral, intelectual y personal, aunque bien sé que el interés epistemológico de estas reflexiones es más bien nulo; sólo se sostienen como gesto por la profunda convicción que tengo de la necesidad de socializar el acto de auto-conocimiento. Todo relato de vida sólo se justifica cuando es compartido, porque la alteridad constituye al yo en cada una de sus manifestaciones; mucho más cuando este yo se hace palabra, enunciación, escritura en el espacio público. Este Simposio y sus Actas serían un remedo de la antigua *ágora* grecolatina analizada por Bajtín, donde los actos verbales de autojustificación se realizaban en un cronotopo real, la plaza pública. Todo discurso autobiográfico pues se revelaría bifronte: construye una identidad retórica (el relato de la propia vida con un *cronotopo interno*), pero es a la vez un acto de comunicación y justificación frente a los otros (*cronotopo externo*). Como afirma José María Pozuelo Yvancos, actualizando a Bajtín: “La *nueva ágora* es el libro, la escritura se hace pública e inventa un yo pero lo presenta como verdadero” (210).

Mi primera memoria para narrar tal identidad es la lectura. Desde niña fui ferviente lectora de dos géneros aparentemente antitéticos: poesía y relato policial. De la poesía me atrajo la concisión y brevedad, la potencia del fragmento, la música aliada con impensados universos metafóricos que mi mente jamás había imaginado, el secreto pacto entre ritmo y sentido. Ya escribía versos en la escuela primaria, donde copiaba a los poetas que iba aprendiendo al compás de los manuales escolares: Gabriela Mistral, Rubén Darío, Alfonsina Storni, Baldomero Fernández Moreno, Amado Nervo, Francisco Luis Bernárdez, Antonio Machado. Esos son los primeros nombres que recuerdo. Y el gusto por la poesía se afianzó con el ejercicio de la memorización: “La princesa está triste/ ¿qué tendrá la princesa?” La “Sonatina” de Darío, a pesar de su preciosismo, alcanzaba a la mayoría, como él había sospechado en el prólogo a *El canto errante*: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres,

pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". A los diez años yo me sentía parte de esas mayorías lectoras que el poeta modernista atisbaba lejanas. Por otro lado, casi en las antípodas, el apetito voraz por el género policial nació de mi escaso presupuesto infantil para comprar libros; y, por ende, creció al compás de mi jubiloso carnet de socia de la Biblioteca municipal, que me permitía disfrutar largos veranos de playa leyendo "de prestado" series enteras de novelas: el policial inglés, la novela negra norteamericana y todo relato que incluyera crímenes y detectives. La primera "investigación" que me sedujo fue entonces la policial.

A esa imagen de niña de escuela pública con guardapolvo blanco, se sucede la de la alumna de colegio secundario, lectora compulsiva y aprendiz de poeta en "concursos florales", con pequeños premios que enorgullecían a dos padres muy alejados de bibliotecas, poesía y lecturas literarias. Eran dos trabajadores de clase media que querían que su hija estudiara en la universidad una carrera "femenina", sin mucho compromiso y exigencia laboral, para que atendiera a futuro sus labores de madre y esposa. Nada novedoso en el imaginario cultural de una familia argentina común de los años 70 y 80: el plan perfecto para una vida sin mayores sobresaltos, afincada en lo doméstico, la placidez de la lectura, el típico sueño modesto de la docente argentina.

Pero la universidad fue un huracán que revolucionó ese paisaje de serenidad. Eran los tiempos del proceso militar (entré en 1978 y egresé en 1983), cursando materias infinitas en un Plan enciclopédico con 45 asignaturas, al compás de los años oscuros. Cuatro griegos, cuatro latines, mucha cultura clásica, medieval y europea... poco "latinoamericanismo" porque era sospechado de "rojo". Sólo dos notas quiero apuntar de este período. Una fue la sensación permanente de estar bajo un control omnímodo, invisible, que acechaba y nos tenía siempre al borde de la sospecha y el temor. Y eso se trasladaba directamente a la autocensura en las lecturas (libros dudosos leídos a hurtadillas), el cuidado máximo en las exposiciones orales y debates en clase (nada que pudiese ofender a la autoridad, nada que delatara una militancia). Palpadas de armas en el bar de la facultad eran incidentes incómodos pero lamentablemente naturalizados; sospechas de profesores

delatores nutrían a veces los pasillos estudiantiles. La otra nota, más liberadora y definitiva, fue la amistad, el trabajo en equipo, las noches de estudio grupal, la organización de lecturas colectivas (escribíamos resúmenes a máquina con papel carbónico porque aun no existían las fotocopias).

La experiencia universitaria es sin duda decisiva en la formación de una conciencia crítica, a pesar de los contextos históricos, y para ilustrarlo me viene a la memoria un fragmento de un poeta español, amigo entrañable, Luis García Montero (Granada, 1958), que quisiera leer para ilustrar ese tiempo:

.....  
 Recién matriculados en la universidad,  
 todos éramos humo.  
 El humo de las aulas clandestinas,  
 el humo de los libros prestigiosos,  
 el humo de la noche y las hogueras  
 donde fuimos quemando  
 el misal, los temores,  
 costumbres todavía de posguerra,  
 inviernos y políticos  
 que a través de los años habían fermentado  
 su falta de color  
 en los televisores...  
 (“La política”, de *Completamente viernes*, 1998: 115)

Por supuesto que este recuerdo universitario del poeta granadino está anclado en el período de la Transición española, después de cuatro décadas de dictadura franquista, muy distinto al clima represivo de mis años universitarios. Sin embargo, a pesar o precisamente por ese clima, creo que ahí fue cuando conquisté mi verdadera identidad de crítica y eso definió el rumbo que tomé. Estaba segura de la apuesta ética que significaba mi profesión, convencida del poder de la literatura no sólo para decirnos sino para hacernos cosas, para construir sentidos, para dar respuestas a nuestros interrogantes más vitales. Y tomé ese camino casi sin percatarme de estar haciéndolo, pero juvenilmente comprometida con mis ideales humanistas. El flamante título de Profesora en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata a mis 23 años vino de la

mano de otra gran sorpresa: me di cuenta de que no quería enseñar en la escuela secundaria sino que quería “investigar”, aun sin saber bien que significaba ese “oficio”. Ser “investigadora” o acceder a la “carrera científica” del CONICET me parecía en ese entonces una profesión inalcanzable y enigmática, reservada a una minoría de “cerebros” desconocidos, pero estaba convencida sin embargo de mi vocación: quería auscultar la literatura hasta extraer de ella lo que nos dice del hombre, la historia y la cultura. Y del vasto orbe literario, yo quería dedicarme a la poesía, el género al que voluntariamente había renunciado como mediocre aprendiz de poeta.

De mi fructífera relación biográfica con la poesía, rescato la sabia decisión que me permitió pasar de la etapa de “poeta adolescente” a *ex-poeta*, porque ni bien comencé a leer sistemáticamente a los grandes autores del género, clásicos y contemporáneos, me di cuenta de que yo no les llegaría nunca ni a los talones. Mi riguroso sentido de la autocrítica me lo hizo sentir con absoluta crudeza: a pesar de los precoces premios florales y alguna antología municipal que imprimió mis primeros textos, “no podía ser Borges”. Preferí entonces, siempre fiel a mi sentido práctico, ser *no-poeta* y me convertí en *crítica* de poesía. Pero afirmo con estos neologismos, mi condición asociada al perfil del poeta. *Ex-poeta, no-poeta, pospoeta*: me asumí como una subespecie bizarra e inexistente, una *poeta que no fue*, una *poeta sin obra*<sup>2</sup>, no malograda o frustrada, sino orgullosamente sublimada, miembro al fin de una misma familia genérica y textual. Condición que asumo de manera renovada, porque me permite crear en el espacio de la crítica una escritura vicaria,

---

<sup>2</sup> Aunque parece broma, esta condición se fue consolidando con el paso del tiempo, sustentada en un equívoco que me ha perseguido desde que comencé a viajar regularmente a España. Muchas veces allí me han presentado, reseñado o mencionado como “la *poeta*” italiana o argentina (que en eso también se han confundido a menudo). Avergonzada ante semejante rótulo, y por respeto hacia quienes de verdad lo son, trato siempre de aclarar el error de inmediato. Pero el equívoco persiste. Incluso me he visto mencionada en una reseña crítica española sobre una antología de poesía femenina hispanoamericana, como “la poeta que cultiva un erotismo sexuado”. En fin, los caminos del azar me han reencontrado en la adultez con mi infantil vocación poética, aunque se trate de un *alter ego* falso e inexistente.

humilde hermana menor del poema, sin complejos de inferioridad. A la vez, me visto con el mejor ropaje que nos puede ofrendar este género: ser con satisfacción una buena y asidua lectora de poesía.

Así percibo mi condición primaria de *sujeto de la crítica* y sobre este pilar edificué mi iglesia personal. La primera beca de investigación que tuve fue del Conicet, apenas recibida de Profesora en Letras, a los 23 años, y me abrió al apasionante universo de la investigación, pero también me hizo redescubrir mi amor a la docencia, que vino sólo cuando entendí mi lugar en el mundo académico: enseñaría en las aulas universitarias. Con esa beca terminé entonces la Licenciatura en Letras, escribiendo una Tesis sobre la figura del poeta en la obra Rubén Darío, dirigida por un joven mendocino recién llegado de España en los años 80 (Ignacio Zuleta). Y recuperé así con creces los sentidos que intuyera en aquella “Sonatina” dariana, que repetía de memoria en la escuela primaria. Después vinieron los indispensables estudios de posgrado, pero como no había ninguna carrera en ese entonces en la Facultad de Humanidades marplatense y el desarticulado Doctorado en Letras de la Universidad de Buenos Aires, terminado el régimen militar, aún estaba tratando de recomponerse, decidí irme al exterior en 1986 y acepté un cargo de *Teaching Assistant* en The Ohio State University, en Estados Unidos, y hacia allí me lancé con la inconsciencia y la juvenil ambición de los 26 años. Casi tres años viví en Columbus, Ohio; terminé el *Master* en 1988; trabajé enseñando español en el campus norteamericano (con acento argentino, pero hablando a la fuerza de “tú”); aprendí a sentir nostalgia por mi país, a escuchar tangos y a ver crecer a mi primer hijo hablando inglés.

Muchos saben de la descomunal experiencia que significa vivir en tierra ajena, en un idioma prestado, con normas, reglas y hábitos diferentes: ir al Primer Mundo en esa época pre-globalización, comparado con nuestra precaria Argentina post-dictadura, era como visitar literalmente otra galaxia. Pero todo fue suma: vivir en el microclima multicultural de un Departamento de Español donde convivíamos latinoamericanos, europeos y asiáticos; tener al alcance de la mano el universo convertido en impensables bibliotecas nutridas de todo;

reconocer la diferencia cultural y sacar provecho de ello; aprender a convivir con otra lengua y otras leyes valorando a la vez mi propio origen... Allí comencé a publicar artículos, trabajé como asistente editorial de una revista académica (*España contemporánea*), conocí maestros y profesores de todos los colores, razas, credos e ideologías políticas. Definí mis intereses que siguieron por el derrotero de la poesía española. Pero siempre con la cabeza puesta en el regreso: no a un país, sino a una lengua, una casa, una familia, un barrio, unos amigos... en fin, una suma de olores y sabores, un calor propio e irremplazable. Quise volver a pesar de los cantos seductores de la bonanza económica del “Imperio”, de un confort accesible a mis modestas pretensiones, de las promesas de exitosas carreras académicas con las mejores condiciones laborales. Pero yo quería ser quien quería ser en mi propio lugar. Y aunque no fue fácil (me recibió aquí la hiperinflación de 1989 y la ausencia de cargos en la universidad), remonté esas dificultades reiniciando mi trayecto de becaria y terminé el doctorado en 1991, en la UBA, con una poco ortodoxa Tesis sobre la poesía social antifranquista. Después, el camino andado hizo más fluido el nuevo andar. Mi nombramiento como Profesora Titular de la asignatura “Literatura y cultura española contemporánea” en la Universidad de Mar del Plata, me permitió asentarme en el espacio donde comenzaría a construir –hace ya más de veinte años- mi identidad académica.

Si tuviera que resumir en un puñado de razones mi trayectoria profesional elegiría cuatro dimensiones decisivas que se han ido entrelazando durante estos años: la universidad pública, la experiencia en el exterior, el trabajo en equipo y la contención familiar. La universidad pública le abrió las puertas a una estudiante de clase media con escasos recursos: hice mi carrera trabajando (enseñando inglés en academias). Formé un grupo de trabajo sustentado en relaciones laborales de respeto mutuo y exigencia, que derivaron en amistad con las que fueron mis tesis y becarias y hoy son colegas. El apoyo de mi familia cimentó una vocación definida: primero y siempre por mis padres, después y siempre por mi esposo, también investigador, y mis dos hijos. Una mamá que trabaja fue la fotografía a la que se acostumbraron desde su nacimiento, y en la cual proyectaron y naturalizaron estilos de convivencia y hábitos cotidianos. Los

viajes al exterior, sobre todo mi contacto asiduo con España desde 1993, fortalecieron definitivamente mi carrera. Firmé convenios, participé en congresos y di muchas conferencias en la península; formo parte hoy de dos proyectos como asesora e invité a participar a colegas españoles en varios volúmenes que compilé. Publiqué libros propios en editoriales de España y di seminarios de posgrado. El saldo no puede ser más favorable: nunca me sentí extranjera. La generosidad con que fui acogida me hizo sentir una más, aunque nunca olvidé que mi mirada viene de este lado del Atlántico.

En cuanto a los dos núcleos centrales de mis intereses, la crítica de poesía española contemporánea y los problemas teóricos en torno a la subjetividad discursiva, quiero consignar unas pocas reflexiones. Hace años escribía en un artículo sobre cómo me posicionaba como sujeto de la crítica (argentina) frente a mi objeto de escritura (español) (Scarano 2000b). El trayecto crítico que me ha llevado a estudiar España desde Argentina comenzó hace tres décadas por carriles institucionales, pero mucho antes se inició la experiencia de leer España desde el sur; leer una literatura nacional desde otra frontera geocultural, literalmente: la otra orilla. Sin embargo, nunca he sentido la poesía española como algo ajeno; por el contrario, siempre he leído esta literatura como propia, especialmente por la impronta española presente fuertemente en la historia de la escuela argentina, que nos permitió recibirla como una modulación más, apropiada desde el otro lado del mar por generaciones de inmigrantes y sus descendientes.

En cuanto a mis intereses teóricos, desde el principio me apasioné por los derroteros del sujeto poético. Textualidad pura, naturaleza retórica, personaje de papel, quien dice yo en el poema no termina de construirse hasta que le damos entidad con la lectura. Y siempre perseguí la realidad, la persona, la historia que palpita tras esa voz verbal. No porque crea en una ilusoria referencialidad autobiográfica, sino porque no entiendo la literatura desgajada de sus contextos, pliegue de una cultura, figuración de un autor que recoge en su escritura las huellas sociales que lo delatan y lo suplementan, siempre diferido y desplazado, pero siempre encarnado en la historia común. No es caprichoso que quien examine las poéticas que he estudiado (poesía social, coloquial, figurativa, nuevos realismos,

hiperrealismos) descubra un denominador común. Aunque me formé estudiando el modernismo y las vanguardias, que extremaron el extrañamiento y la ruptura, con un lenguaje siempre en pie de rebelión contra las “palabras de la tribu”, la poesía que me permitió desarrollar más desafíos críticos y teóricos fue la que exhibe tonos cotidianos, no se erige en culto de iniciados, no sacraliza el margen artístico, sino que quiere intervenir decididamente en la sociedad.

Así se sucedieron mis objetos de estudio: de la mano de la poesía me interesó ver el funcionamiento de la enunciación, los bordes del yo lírico, pero también el espacio autobiográfico, las implicancias pragmáticas de quien dice *yo*, el problema de la autoría. Dilemas del sujeto, enigmas del yo, diáspora autobiográfica, alucinación de la referencia, provocaciones del realismo, la categoría histórica de *experiencia*, los rituales de intimidad, la *historia desde abajo*, los vínculos entre esfera privada y pública, la poesía como acto de sentido... son algunos títulos de capítulos en los volúmenes teóricos que publiqué. En mi experiencia, siempre han ido de la mano la teoría literaria, la crítica sociológica y cultural, el análisis del discurso y la lectura del texto en su contexto; conforman todos juntos los cimientos de una actividad intelectual que me ha consumido horas, meses, años, sin dejar de apasionarme como el primer día.

Cuando les pregunto a mis alumnos al comenzar cada curso: ¿por qué quieren “estudiar literatura”?, ¿qué “hacemos” en la carrera de Letras?, ¿cuál es nuestra “actividad”?, trato de enfrentarlos al hecho de que estudiar literatura es bucear críticamente en los textos “y sus alrededores”, interpretar sus múltiples significaciones, sus variantes de lectura en la historia, sus efectos en el cuerpo social de su época y de las posteriores. “Hacer” crítica literaria/cultural es conjeturar hipótesis más que aseverar verdades, porque se trata de una ciencia no exacta sino “hermenéutica”, una ciencia de la interpretación, cuya validez nace de los fundamentos de su argumentación, de su poder de persuasión, de su contribución a hacer un poco más inteligible los siempre inagotables mecanismos de la creación. Creo que aún siguen siendo válidas las preguntas que nos llevaron a muchos de nosotros a estudiar Letras. Y me gusta recordárselas a mis alumnos, para que no las olviden en el transcurso de esta “carrera” (lamentable término que más de una



vez transforma el aprendizaje y evolución en competitividad y lucha). ¿Qué nos “dicen” los textos literarios, más allá de sus palabras literales? ¿Cómo interactúan con nosotros desde el pasado de su inscripción al presente de nuestra lectura? ¿Qué esperamos de ellos? ¿Qué efectos (y afectos) suscitan en nosotros como lectores? La operación de lectura es siempre un modo de reescritura, pero nunca desde un vacío o una subjetividad aislada y atemporal. Somos personas en situación. Leemos con y desde una enciclopedia cultural, una educación sentimental, una formación intelectual, un territorio e historia concretos (por más que nos quieran convencer de lo contrario). *Leemos desde la vida*: verdad que hoy más que nunca debemos reivindicar, sin caer en falacias biográficas, pero con el convencimiento de que la tan mentada “muerte del sujeto” es un axioma afortunadamente perimido. (Scarano 2009)

Releo las dedicatorias de dos de mis libros más míos y no me arrepiento de haber consignado allí mis deudas más personales. En el año 2000 dediqué *Los lugares de la voz*, a mi esposo y a mis hijos “por enseñarme a vivir en el mundo real.” Pero especialmente a mi madre (que falleciera un año antes), porque con ella “aprendí la magia de entrelazar las palabras y las cosas.” Ese libro coronaba mis años de formación teórica reconociendo las deudas familiares y afectivas más ostensibles. Porque un libro es una forma de capturar el tiempo vivido, esa dedicatoria era mi modo de homenajear el aprendizaje decisivo del lenguaje desde el seno materno, con aquel inocente consuelo infantil sostenido en la creencia de que cada palabra remitía a una cosa, sin conflictos. Esa fue sin duda la mejor lección de mi madre: la confianza en los vínculos que puede enhebrar el lenguaje con la realidad.

Unos años más tarde, en 2007, en el libro *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, consigné en la dedicatoria la otra despedida final, que me arrojó a ese espacio desconcertante de la orfandad: “A mi padre, por enseñarme a ponerle el cuerpo a las palabras y legarme su ética de la experiencia.” Era mi modo de homenajear a quien me enseñó la otra cara del lenguaje: el peso de la ética, la contundencia de los actos más allá de la seducción de los signos. La lección de mi padre fue la que me persuadió de la importancia de la experiencia de vida en mi oficio de crítica. Justamente de lo que

hemos venido a hablar a estas Jornadas. Deudas familiares, reconocimientos imprescindibles a la hora de escribir, estas dedicatorias exhiben de mí mucho más que los libros eruditos y los sesudos análisis. Por eso termino parafraseando al admirado Montaigne en sus *Confesiones*: “Es este un relato de buena fe, lector... Yo misma soy la materia de mi historia”.

## Bibliografía

Bajtin, Mijail (1985). *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama: 74-83.

....., (2006 [2001]). *Autoanálisis de un sociólogo*, Barcelona, Anagrama.

Foucault, Michel (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.

García Montero, Luis (1998). *Completamente viernes*, Barcelona, Tusquets.

Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. 2 tomos, Madrid, Ed. Cristiandad.

....., 1996. *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI,

Scarano, Laura (2000<sup>a</sup>). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.

..... (2000b). “La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)”, *Celehis*, año 9, No. 12.:257-281.

....., (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.

Biblos.

....., (2009), “¿Qué significa estudiar “literatura” en la universidad del siglo XXI?” *Revista Nexos (UNMdP)*, año 16, no.26, junio: 4-6.

## COINCIDIR CON EL ORIGINAL: NOTAS A PROPÓSITO DE LA DISTANCIA DE TRADUCIR Y EDITAR LITERATURA

María Calviño

Universidad Nacional de Córdoba / SeCyT

Give me that glass, and therein I will read  
W. S., *Richard II*, IV, I, 275

1. En su libro *Temas de literatura alemana*, editado en 1999, el Prof. Oscar Caeiro organizó un importante conjunto de trabajos de lectura e investigación de la especialidad desarrollados principalmente a partir de los temas de sus programas de clase. Quienes tuvimos la suerte de contarnos entre sus alumnos, encontramos hoy en esos textos, sumadas al contenido específico, algunas respuestas a interrogantes que el ejercicio de la labor académica propone más de una vez, en especial cuando el objeto de estudio es una literatura escrita en lengua extranjera. Una pregunta frecuentemente implícita en nuestro campo de estudio tiene que ver con la distancia – distancia lingüística medida como distancia cultural, extrañamiento o deslocalización, histórica o geográfica- que parece percibirse de modo más neto que para el caso de los especialistas en literatura escrita en lengua materna, donde la distancia que impone el registro literario al estudioso obviamente no se anula, pero al parecer no supondría divergencia ni disociación semejantes. Buscando decir lo mismo con un ejemplo un tanto extremo, me refiero a la atribución más o menos sutil que entre colegas y estudiantes reserva un grado mayor de dificultad a la tarea de leer e interpretar a William Langland, Jonathan Swift o Jane Austen que a la de hacerlo con el autor del *Mío Cid*, con Sor Juana Inés de la Cruz o con Sarmiento. La “dificultad” (asociada en este ejemplo con los autores de lengua inglesa), sería un modo de aludir a cierta “extrañeza”, apenas disimulada por una adecuada traducción. ¿Estudiar literatura en traducción contribuye a reducir esa extrañeza, a domesticar de algún modo lo escrito en un idioma ajeno, a superar esa dificultad? La respuesta de Caeiro se apoya

en Alois Wierlacher para insistir justamente en este aspecto, y dice:

/.../ el estudio de la literatura escrita en otras lenguas no tiene el propósito de anular la extrañeza de dichos textos, sino de hacerse cargo de ella. Se procura en primer lugar establecer una relación a la distancia. El lector, entonces, tiene más libertad, más perspectiva, más campo de acción que cuando se enfrenta con escritos concebidos en la propia lengua y para el propio ámbito lingüístico. (Caeiro, 1999: 40)

Elegí esta referencia para comenzar estas notas porque citar aquí a uno de los profesores que orientó más decisivamente mi formación literaria me permite tratar de un modo familiar (y quizás por eso, más general) la inquietante escena especular que nos convoca: hacerse cargo de la extrañeza de los textos en el límite con uno mismo como lector crítico. Cuando la mediación entre este lector crítico y su objeto implica la traducción (traducir el “objeto extraño” al primer lenguaje aprendido), la propiedad de una lengua se convierte de pronto en un territorio compartido más allá del vocabulario común, un territorio habitado por ese lector crítico de una manera convencionalmente transferible, sí, aunque a partir de cierta intimidad menos comunicable que también resulta ser una cuestión de tiempo, medido desde que aprendimos la lengua receptora hasta la publicación/divulgación de esa versión que candorosamente llamamos “final”<sup>1</sup>. Si bien todos los hablantes

---

<sup>1</sup> Me parece interesante considerar aquí una doble acepción para el uso del término “publicar” en inglés (*to publish*), perceptible a veces en el caso de Samuel T. Coleridge en su círculo, cuando no siempre remite al hecho de entregar una obra editada a imprenta, porque él solía usar la expresión para indicar que hacía circular la obra entre lectores con la intención de conocer sus opiniones (lo que en inglés correspondería más propiamente a *to publicize*, en el sentido de “dar a conocer”). Esta variación –que por supuesto complica el estudio de los MS de Coleridge cuando se trata de fijar el texto de las numerosas versiones de sus poemas, como lo demuestra Koenig-Woodyard a propósito de “Christabel”– ha sido considerada problemática por la crítica. Sin embargo, comprobamos regularmente que se trata de una práctica naturalizada en el campo de la traducción literaria.

somos traductores hasta para nosotros mismos y en nuestra propia lengua materna (como la lingüística y la psicología lo han demostrado a partir de las nociones de idiolecto y de “lengua menor”), solo algunos tienen la posibilidad de convertirse, ocasionalmente, en autores de la versión de una obra literaria escrita en otro idioma.

Cuando esto sucede, la reflexión espontánea acerca de la traducción permea toda práctica de la lengua del original, por silenciosa o privada que sea para ese traductor, que sabe que una lengua no siempre se refleja en la otra; que hay un movimiento poco regular, parecido a un juego, al aplicar las reglas revelando y ocultando por aproximación lo más o menos coloquial, lo más o menos convencional, lo más o menos tradicional o literario y sus variantes (de las que por supuesto no se excluyen las preferencias personales, siempre afectivas). Lo que sí ocurre –y muchas veces es puro propósito mal disimulado– es que el autor traducido se reflejará en la traducción para todo un universo de lectores que no accede a la obra en su idioma original. El responsable de la traducción no puede eludir parte de este reflejo. Y esto necesariamente implica que todo traductor sea él mismo, al menos por un tiempo, la traducción viva de otro que es un escritor, o este no sería el país de Borges. Pensé entonces que esta invitación a la sinceridad lineal del espejo también podía entenderse como un paseo fugaz por esos corredores sinuosos de los espejos deformantes que había en los parques de diversiones en la era analógica, una suerte de homenaje a esos muros de cristal ondulado casi oníricos (de cuando el tema de los parques era uno mismo), ahora que van extinguiéndose en pedazos rumbo a algún estridente almacén de antigüedades. Avanzar o retroceder hacia o desde esos espejos, con una parte del cuerpo que no siempre se ve como la misma, devuelve una noción grotesca de la distancia, y a mí me sucedió algo parecido en los primeros pasos que dí traduciendo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Si una prehistoria de estos comienzos cabe en estas páginas, mencionaría aquí las hojitas que editábamos con Elisa Molina cuando éramos estudiantes de letras modernas en Córdoba, durante 1984-85, con versiones de poesía contemporánea en lengua extranjera a cargo de poetas argentinos y llevaban justamente ese nombre (“La poesía traducida”, de distribución gratuita entre escritores y aficionados), y la traducción de ‘Sunday Morning’ de Wallace Stevens que hicimos con Pablo Anadón.

Empecé a traducir crítica y poesía norteamericana y británica, principalmente de los siglos XIX y XX (Emerson, Coleridge, Stevenson, Lamb, Pound, Wallace Stevens, Larkin, formaban parte de una pléyade entre numerosos artículos escritos por críticos menos conocidos, docentes también) para poder completar la bibliografía de los programas de literatura de habla inglesa en la Universidad.

Cuando ingresé a la cátedra en 1986, las dificultades políticas entre Inglaterra y nuestro país como consecuencia de la guerra de Malvinas (que se mantuvieron relativamente invariables hasta mediados de la década de los '90) redujeron toda posibilidad de conseguir ediciones anotadas, originales y actualizadas, a la gentileza de los pocos amigos o parientes que viajaban a Europa o a los Estados Unidos. No había ningún intercambio institucional formalizado tampoco en Buenos Aires, y las bibliotecas privadas de los institutos culturales de enseñanza de inglés solamente contaban con tomos del *Who is Who* anteriores a 1980. En plena época de la Wikipedia suena raro, pero cuando el Prof. Hernán Peirotti incluyó a Philip Larkin en un programa de la materia que se dictó en 1989, solo sabíamos que el poeta estaba enfermo; recién a comienzos del año siguiente la carta de un amigo desde Londres nos confirmó que había muerto cuatro años antes.

Si uno no tuviera que enseñar la literatura en el ámbito profesional de la academia sería menos llamativa la pertinencia del dato, pero sucedió que esta otra forma de la distancia (quizás más ansiosamente medida ahora que antes) me iba acercando de una manera más decidida -casi irresponsable- a ese idioma que frecuentaba desde chica como lectora y fui aprendiendo con intervalos en distintas épocas, esta vez en un contexto de aislamiento insólito, dado que optar por una carrera profesional de Letras especializada en literatura inglesa aparecía en la Córdoba de entonces como un camino baldío, propiamente imaginario, y yo quería seguirlo. Acababa de abandonar por una cuestión de horarios una adscripción a la cátedra de lingüística general. Antes había abandonado definitivamente estudios de

---

(Se publicó en la contratapa de la revista *Las palabras de la tribu* editada por Celina Garay en Córdoba en 1990, y en el n° 97 de la revista *Poesía* de Venezuela, en 1993).

piano iniciados en la infancia, porque con las horas diarias de ejercicios el tiempo que me iba quedando no me alcanzaba para seguir leyendo a Borges y a Shakespeare (ya la lectura se había convertido en la actividad más importante para mí).

La literatura inglesa aparecía entonces como un ámbito ideal, donde eso sería imprescindible, y el trabajo precursor de Hernán Peirotti en el área (primero en el equipo docente de Oscar Caeiro, después en el de Enrique Luis Revol y desde 1987 como titular de la cátedra) me alentó con paciencia, empatía y una energía inapreciable. De sus traducciones de la poesía de Shakespeare y de Joyce, Donne, Wordsworth, Keats y Shelley —entre muchos otros— sigo aprendiendo inglés y español para poder enseñar literatura. Con el transcurso de los años y los programas se fue produciendo el inevitable efecto del espejo (deformante o duplicador), perceptible cada vez que había que ordenar y clasificar en distintos instrumentos nuestra carrera docente, porque de acuerdo con los vaivenes políticos y administrativos, a medida que se establecían o restablecían condiciones más favorables para el desarrollo de la especialidad, las pautas de evaluación implementadas demandaron anexar profesionalmente la tarea de investigación que habíamos venido realizando, con la ayuda eventual de otros colegas, adscriptos y estudiantes avanzados.

Lo que este desarrollo iría revelando, paradójicamente quizás, es un aumento creciente y necesario de la separación entre esa lectora crítica (la docente-investigadora) y aquella traductora hedonista que le había preparado el camino. Por supuesto que la inveterada atracción que las palabras ejercieron sobre mí desde que me acerqué a ellas no cesó ni ha cesado, pero de a poco fui buscando establecer un andamiaje profesional más o menos prolijo, que me permitiera sostener un equilibrio privado entre las lecturas personales y las que tengo que hacer para los programas y los proyectos. Esto implica a veces asumir costos en ambos frentes (quedar un poco desactualizada en alguna de las dos lenguas o en la poesía que se escribe en la propia comarca, o no participar muy puntualmente o con regularidad en actividades científicas específicas, intra o extra institucionales, etc.), pero sigue siendo, para mí, la fórmula de conciliación entre la mujer de letras profesional y la que escribe, y creo que hubiera sido imposible

sin el ejercicio constante de la traducción. Es la percepción continua de esa tarea como infinita y provisoria la que nos ofrece una oportunidad de zanzar distancias, y entender que ese reflejo que nos mira –deforme tras la voraz consulta de bibliografía diversa; desproporcionado en la obsesiva búsqueda de precisión; o desatento de tanto explicitar y argumentar cordialmente- apenas somos nosotros mismos.

Delicada herencia sobreviviente del humanismo renacentista, la noción de un texto que coincide con otro originalmente escrito en otra lengua, orientó el trabajo del filólogo y el traductor occidental gracias al impulso definitivo de la imprenta de tipos móviles, entronizando la función autoral a un grado superlativo, base de una construcción cultural con la cual difícilmente pueda competir la vida cotidiana del individuo privado.

A.D.Nuttall, crítico y profesor en el New College de la Universidad de Oxford, dedicó una obra a indagar, justamente, la imagen de la erudición literaria y los académicos en algunos textos de la literatura inglesa moderna, donde transcribe un fragmento –no por divertido menos cruel- de *La invención del amor* (un drama de Tom Stoppard estrenado en Londres en septiembre de 1997) que incluyo aquí en español, mínimamente enmarcado:

Albert Housman ha muerto y está en el inframundo tal como él lo concebía: un lugar de la memoria, habitado por imágenes de la vida pasada, incluida una versión de él mismo cuando era joven; no ha llegado al cielo del Cristianismo porque no creía en él, sino al mundo subterráneo de Virgilio. De riguroso traje abotonado y calzando botas negras impecables espera por Caronte para que lo conduzca en su embarcación a la otra orilla de la Estigia, cuando asistimos a este diálogo:

Caronte: Me dijeron un poeta y un erudito.

Housman: Creo que ese debo ser yo.

Caronte: ¿Los dos juntos?

Housman: Me temo que sí

Caronte: Pero me pareció que eran dos personas distintas.



Housman: Sí ya sé<sup>3</sup>. (Nuttal, 2003: 172)

De modo que la coincidencia con el original, en el ámbito de la producción académica y también artística, trae consigo la promesa de la coincidencia con uno mismo, y esto nos ubica en el terreno de la transformación.

2. En 2002 la Asociación Argentina de Cultura Británica de Córdoba incluyó en su programa de actividades la visita del poeta y novelista escocés John Burnside<sup>4</sup>, quien ofreció una breve lectura de textos a la cual asistió un reducido público, compuesto en su mayor parte por personal docente de la Asociación, unos pocos alumnos avanzados, y alguno que otro escritor de la ciudad que alcanzó a enterarse con tiempo. Meses después de esa ocasión en la que pude escucharlo leer sus versos, en el número del 22 de agosto, la *London Review of Books* publicó un poema de Burnside: 'The Last Man to Speak Ubykh' ["El último hombre que hablaba ubijé"], texto que él incluiría después en el libro *The Good Neighbour* (Cape Poetry, 2005). La época de publicación del poema en la LRB y la primera visita del autor a nuestro país (promovida por el British Council) coincide con la difusión del reconocimiento de su obra en Inglaterra, donde mereció el premio Whitbread de poesía en 2000 (*The Asylum Dance*) e integró desde entonces varias "listas cortas" del T. S. Eliot. Son también los años que marcan el cambio de siglo, y esta nota liminar de la cronología refuerza el pathos del título, propuesto con supuesta neutralidad periodística.

Burnside escribe un poema sobre la muerte del último hablante de ubijé (uso la traducción castellana de Ubykh

<sup>3</sup> La traducción es nuestra.

<sup>4</sup> John Burnside (1955, Dumfermline, Escocia). Poeta y novelista. Entre sus libros de poesía se cuentan: *Common Knowledge* (1991); *Swimming in the Flood* (1995); *A Normal Skin* (1997); *The Asylum Dance* (2000, Whitbread Prize); *The Good Neighbour* (2005) y *The Hunt in the Forest* (2009). Ha editado también una antología de Wallace Stevens para Faber & Faber en 2008, y sus últimos títulos son la autobiografía *Waking Up in Toytown*, de 2010 y la novela *A Summer of Drowning*, de 2011. Si bien su carrera de grado es ingeniería en software, trabaja como escritor freelance desde 1996. Es Autor Residente de la University of Dundee y profesor de Escritura Creativa en St. Andrews University.

siguiendo el catálogo de transcripciones de Juan Carlos Moreno Cabrera, quien incluye esa lengua dándola por extinguida en 1990), y la situación se presenta en el contexto de la investigación lingüística (resumido en un breve párrafo inicial), de modo que la muerte del hablante se confunde con la extinción de su idioma. Traduje el poema casi por impulso, porque cuando lo empecé a leer por segunda o tercera vez ya me dí cuenta que lo hacía en español, y busqué anotar lo para ver cómo quedaba.

*The linguist Ole Stig Andersen was keen to seek out the remaining traces of a West Caucasian language called Ubykh. Having heard that there was one remaining speaker he set out to find the man and arrived at his village on 8 October 1992. The man had died a few hours earlier.*

At times, in those last few months,  
he would think of a word  
and he had to remember the tree, or species of frog,  
the sound denoted:  
the tree itself, or the frog, or the state of mind  
and not the equivalent word in another language,  
the speech that had taken his sons  
and the mountain light;  
the graves he swept and raked; the wedding songs.

While years of silence gathered in the heat,  
he stood in his yard and whispered the name of a bird  
in his mother tongue,

while memories of snow and market days,  
his father's hands, the smell of tamarind,  
inklings of milk and blood on a sunlit floor

receded in the names no longer used:  
the blue of childhood folded like a sheet  
and tucked away.

Nothing he said was remembered; nothing he did  
was fact or legend  
in the village square,

yet later they would memorise the word  
he spoke that morning, just before he died;  
the word for death, perhaps, or meadow grass,

or swimming to the surface of his mind,  
that other word they used, when he was young,  
for all they knew that nobody remembered.

*El lingüista Ole Stig Andersen ansiaba seguir el rastro de una lengua del oeste del Cáucaso llamada ubijé. Habiendo escuchado acerca de que aún quedaba un hablante, salió a buscar al hombre y llegó a su pueblo el 8 de octubre de 1992. El hombre había muerto pocas horas antes.*

A veces, en esos últimos pocos meses,  
él pensaría una palabra  
y tenía que recordar el árbol, o una especie de rana  
que el sonido denotaba:

el árbol mismo, o la rana, o el estado mental  
y no la palabra equivalente en otra lengua,  
el discurso que habían cambiado sus hijos  
y la luz de la montaña;

las lápidas que barría y rastrillaba; las canciones de boda.

Mientras años de silencio se sumaban en el ardor,  
él se quedó en el patio, y murmuraba un nombre de pájaro  
en su lengua materna,

mientras los recuerdos de la nieve y los días de feria,  
las manos de su padre, el olor del tamarindo,  
signos de leche y sangre sobre un suelo con sol

se retraían en nombres ya nunca usados:  
el azul de la infancia doblado como sábana  
y arrumbado.

Nada que él dijera era recordado; nada que hiciera  
era una hazaña o una leyenda

en la plaza del pueblo,  
aunque más tarde retendrían la palabra  
que dijo esa mañana, justo antes de morir:  
la palabra para la muerte, quizás, o el césped,  
o nadar hasta la superficie de la mente,  
esa otra palabra que se usaba, cuando era joven,  
para todo lo que sabían que nadie recordaría.

Es interesante ver la concisión silenciosa de la escueta introducción, que informa la llegada de Stig Andersen al pueblo el mismo día de la muerte del hombre que buscaba, indicando que esto ocurre apenas “unas pocas horas” después. La ironía importa: sugiere que por algún inconveniente de orden práctico, burocrático, quizás hasta por una demora de avión o por un error de sincronización de los relojes, el riguroso plan concebido con la intención de preservar un legado a través del trabajo científico de campo no servirá para nada, porque no se pudo encontrar fuentes vivas (de este hablante privado ahora sabemos el nombre, porque un lector del poema lo anotó en el blog de la LRB: se llamaba Tevfik Esenç), pero el lingüista llegó tarde y el muerto se llevó su lengua. Así, las estrofas que siguen pueden leerse como un palimpsesto inconcluso y anónimo de palabras que ya no existen debajo del poema en inglés, el cual desde este punto de vista se puede considerar como una traducción.

Cuando el poema comienza la lengua ubijé agoniza, por eso el hombre registra la distancia entre la palabra y la cosa (antes que una palabra extranjera) en ese orden. La enumeración propuesta es despojadamente sustantiva (“el árbol mismo, o la rana, o el estado mental”), y omite toda nota calificativa (que en inglés debe preceder necesariamente al sustantivo, reproduciendo en la cláusula el orden de la percepción). Se instala al poema en el foco de la función nominativa de la lengua, como impulsado por la ansiedad de la pérdida inminente, que sensibiliza la memoria de los detalles omitidos. Aprendemos que en ubijé el término para decir rana es transparente, y el hablante supo identificar exactamente la especie de rana que le daba su nombre. Se consigna que los hijos del hablante habrían cambiado el discurso, y aparece el hombre barriendo lápidas; no sabemos si ese era su oficio, pero en cualquier caso ambos detalles remiten a formas de la

extinción. La lengua materna homologa así la enumeración de los recuerdos, a los que se agrega. Esto sucede después de la referencia de la tercera estrofa a los “años de silencio” que habrían ido acumulándose mientras el hablante se iba quedando solo en su casa, sin nadie con quien conversar (“él se quedó en el patio”).

En un breve comentario sobre este poema publicado en 2010, el médico, poeta y crítico literario escocés Iain Bamforth declara:

/.../ estos versos podrían funcionar igualmente como elegía de una vida vivida; y la verdad brutal es que el ubijé dejó de ser un lenguaje mucho antes de que el último hombre se hubiera quedado murmurándolo para él solo en la plaza del pueblo. Los lenguajes efectivamente se mueren como instrumentos de comunicación cuando el *penúltimo* hablante muere, y se despide del último, siguiendo el modelo de la broma anti-individualista de Brecht de que la cifra básica de la sociedad no es el uno sino el dos /.../<sup>5</sup>. (2010: 9)

En efecto, las imágenes del recuerdo se desgranán acompañando un movimiento de retracción complementario del impulso inicial -que partía de las palabras buscando las cosas- porque ahora describe la trayectoria opuesta para concluir en los nombres, encerrados en la imagen de “el azul de la infancia doblado como sábana / y arrumbado”. El recuerdo del contacto con la mano paterna, aromas y sabores que la edad avanzada atesora vívidamente se vuelven a medir con palabras, y el movimiento evocado en los versos acompaña una última visita de la conciencia lingüística desde y hacia la conciencia personal (“la superficie de la mente”), en un diseño que incluye los elementos aire y agua (en la nieve) y la alusión del nacimiento (“signos de leche y sangre”).

Podemos imaginar la ansiedad incomunicada de este hablante último que será, después de años transcurridos sin usar su lengua nativa, también su propio sepulturero. Ignoramos en el

---

<sup>5</sup> La traducción es nuestra.

mar de qué lengua sucumbió el ubijé, y entiendo que podríamos buscar términos de comparación para la escena en situaciones de exilio, como estas impresiones de Elias Canetti en *La conciencia de las palabras*, que reproducen exactamente lo que él consideraba una patología derivada de la presión de su exilio inglés sobre su lengua nativa alemana, y denomina “arrebato verbal”:

/.../ solía llenar páginas y páginas con palabras alemanas. No tenían nada que ver con lo que estaba escribiendo entonces; tampoco se agrupaban en frases y, desde luego, no figuran entre las anotaciones de esos años. Eran palabras aisladas, que no producían sentido alguno. Un extraño furor se apoderaba súbitamente de mí y me hacía emborronar, a gran velocidad, unas cuantas páginas con palabras sueltas. Muy a menudo eran sustantivos, pero no exclusivamente: también había verbos y adjetivos. Yo me avergonzaba de estos arrebatos y le ocultaba las hojas a mi esposa. Con ella hablaba alemán: me había acompañado desde Viena y creo que, en general, le hubiera ocultado muy pocas cosas. /.../ aún debo añadir que dicha ocupación me hacía sentir particularmente dichoso. Desde entonces no me queda ya la menor duda de que las palabras están cargadas con un tipo muy especial de apasionamiento. En realidad son como los seres humanos, no se las puede descuidar ni olvidar. Como quiera que uno las conserve, ellas se mantienen vivas y cuando menos se piensa saltan a la superficie e imponen sus derechos. (Canetti, 1981:218-9)

La noción de juego –de un juego casi secreto–, aparece en este fragmento asociada a la pasión, y también a una idea de libertad expresiva individual verificable en pocos campos de la actividad humana con nitidez semejante. En efecto, el poema de Burnside concluye con una fórmula. “esa otra palabra que se usaba, cuando era joven, / para todo lo que sabían que nadie recordaría”.

Nos quedaron dos versos en lugar de una palabra que perdida en la memoria del personaje; el inglés no tiene una palabra semejante porque –sabemos- tampoco tiene esa noción, y es la medida de la pérdida, exactamente: como la crítica ha sugerido, en lugar del ubijé podría ser el livonio del Báltico Oriental, el wyntu-nomlaki al oeste del Valle Sacramento, el yahgan de Navarino, o el kaixna de la Amazonia en Brasil, entre muchísimos otros. Una lengua que muere se lleva lo que no tenemos, ni alcanzamos a tener. Buscar la coincidencia con el original como tema también es salir de nuestro idioma personal, profesional y vivo, intentando, se me ocurre, encontrar al menos el camino a una palabra perdida, aun a riesgo de llegar un poco tarde.

3. En 2010 La Compañía de los Libros publicó en Buenos Aires *Unos días en el Brasil*, breve diario de viaje a ese país – como lo indica el subtítulo entre paréntesis- escrito por Adolfo Bioy Casares en 1960, cuando fue invitado especialmente para un congreso del PEN Club en Río de Janeiro. Se incluye un posfacio de Michel Lafon, profesor de literatura argentina en la Universidad Stendhal de Grenoble. En estas páginas finales, Lafon incluye lo que él mismo titula “Diario de Bioy” (extractos), y consiste en la acotada pero intensa historia de su amistad con el autor argentino, que en sus últimos años debía confinar su sociabilidad proverbial a las escasas posibilidades que le ofrecían su salud quebrada y una familia pequeña, diezmada y conflictiva. Lafon (nacido en 1954) cuenta que su admiración incondicional por Bioy nació del descubrimiento de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, cuando era adolescente. Ya en 1972, durante unas vacaciones familiares en Grau d’Agde a orillas del Mediterráneo, un tío propuso en un cuestionario esta pregunta: “Si ahora mismo pudieras convocar mágicamente a una persona viva, ¿a quién elegirías?” (Bioy Casares: 65), y él respondió automáticamente, sin dudar, con el nombre del autor de aquellas ficciones tan nítidas y abrumadoras.

El hombre que editaría en Francia las obras completas de Bioy Casares (Robert Laffont, 2001) y las *Clases de literatura inglesa de Jorge Luis Borges* (Seuil, 2006), en un gesto de intuición proustiana, enuncia ahora su recuerdo de aquellas vacaciones como quien encuentra finalmente la mañana después del sueño al que dedicaría gran parte de su vida. Lo

escribe al comenzar un diario propio, fragmentario como el de Bioy y que, publicado junto con este, refleja y oculta, encandilando a veces, la íntima escena del crítico frente al espejo alrededor de la cual, desde lugares distintos y distantes, nuestros colegas y amigos del GEC nos han reunido.

El lector habituado a la producción autobiográfica de Bioy Casares se reencuentra aquí con la mirada intransferible del escritor viajero, dócilmente entregado a las incomodidades de traslados y cambios de horarios; registrando sutilmente y con claridad las propias reacciones durante cada tramo del itinerario y presentando con asombro adorable -pero sin rodeos- la inercia y la modorra de una burocracia literaria profesional que, pese a la inconsecuencia y al mediano lucimiento de los actores, consideraba necesaria. No obstante la brevedad del viaje (duró apenas la última semana de julio), Bioy cumplió con las escalas fugaces en San Pablo y Brasilia incluidas en la invitación. Tomó algunas fotos de la moderna capital en plena construcción, sumando interesantes observaciones sobre las consecuencias de la deslocalización de la población autóctona. Su impresión del promisorio Brasil de Juscelino Kubitschek capta el contraste abstracto entre la arquitectura neta y racional y una población inmigrante dinámica y heterogénea (japoneses, árabes, alemanes) que aun no consigue incorporar sin distinguos al negro. Capta los términos del viaje que le despiertan curiosidad (en portugués o en castellano, por el sentido o por el uso) y los escribe en sus fascinantes y ya consagradas listas de palabras y expresiones<sup>6</sup>; y capta además, por supuesto -ya de regreso en Argentina, pero con el silencio suficiente del seductor inapelable- el portazo de Ophelia, la chiquilina carioca de quien alcanzó a enamorarse.

Un posfacio no es un epílogo, no está escrito por el mismo autor que el libro que acompaña, de modo que acepta dos veces un segundo lugar, porque tampoco es prólogo ni es prefacio, al que sugestivamente se opone. ¿Porqué Lafon no editó el libro anteponiéndole los extractos que cuentan su amistad personal con Bioy? ¿Porqué no escribió un prefacio ocupándose del

---

<sup>6</sup> Imposible omitir un ejemplo como el de esta observación: "En la Argentina, cuando hace frío, hablan de que llegó una masa de aire polar; aquí, una masa de aire de la Argentina", op.cit., p. 49.



contenido del libro desde el punto de vista de la literatura de viajes, o de la autobiografía? Estas son preguntas que su espejo puede haberle planteado, aunque solo podemos imaginar una respuesta a partir de la opción que efectivamente tomó.

Volver a su experiencia germinal de lectura, instalarla como punto de partida del desarrollo de su profesión de docente universitario y crítico, dedicado a enseñar una literatura extranjera (la argentina) en Europa, implicaba traducirla, o recorrer –palabra por palabra en su propio idioma- el camino del sueño. En este sentido, su posfacio resume el itinerario de una transformación personal, a través del examen de una serie de transformaciones del discurso (lingüísticas, literarias) que nos conducen sensiblemente hasta una versión original del sueño (de un texto, de un autor, o de una noción del escribiente).

Resolver un encuentro con el original es también abrirlo a la coincidencia con otras lecturas, de modo que la transformación como metamorfosis active una función tan esencial para un escritor como su propia conciencia del lenguaje, y es otra vez Canetti quien mejor lo explica, presentando un espejo en el que vale la pena mirarse, aunque más no sea durante el paso transitorio que habilita la traducción:

Los he denominado custodios de las metamorfosis, y también lo son en un sentido diferente. En un mundo consagrado al rendimiento y a la especialización, que no ve sino cimas a las cuales aspira en una especie de limitación lineal, que, a su vez, dirige todas sus fuerzas a la fría soledad de aquellas cumbres, pero que descuida y confunde lo que tiene al lado, lo múltiple y lo auténtico, que no se presta para servir de puente hacia ninguna cima; en un mundo que cada vez prohíbe más la metamorfosis por considerarla contraria al objetivo único y universal de la producción; que multiplica irreflexivamente sus medios de autodestrucción a la vez que intenta sofocar el remanente de cualidades adquiridas tempranamente por el hombre y que pudiera estorbarlo; en un mundo semejante, que desearíamos calificar del más obcecado de todos los mundos, parece justamente un hecho de capital importancia el que haya gente

dispuesta a seguir practicando, a pesar de él, este preciado don de la metamorfosis. Esta, en mi opinión, sería la auténtica tarea de los escritores. /.../ Deberían mantener abiertos los canales de comunicación *entre* los hombres. Deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o impotente. /.../ debería estar libre de cualquier aspiración a obtener éxito o importancia, ser una pasión para sí, precisamente la pasión de la metamorfosis /.../.<sup>7</sup> (Canetti, 1981: 357-8)

Quijotesca (y académicamente) transformado por la memoria de sus lecturas de Bioy, cada encuentro referido en el posfacio de Lafon es un repaso emocionado de la desperejada confrontación entre autores y personajes, por eso la duplicación del factor autobiográfico en el libro editado proporciona al lector toda distancia resuelta, como cuando Lafon detalla:

Un *tête-à-tête* de cuatro horas, durante el cual paso por todas las fases de la timidez y de la ineptia, frente a un Bioy paciente y bondadoso, que me cuenta detalladamente su novela *in progress*, *Un campeón desparejo*. Recuerdo un texto suyo en el que evoca los paseos por las barrancas de San Isidro, con Borges y Silvina: cada uno cuenta a los otros dos lo que está escribiendo, al acecho de sus reacciones. Intento entusiasmarme y concentrarme, pero no puedo dejar de decirme que estoy cenando con el personaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, con el amante de Faustine y de Paulina, con el explorador de las islas del Tigre y del Diablo. Le comento la perspectiva de otorgarle un doctorado *honoris causa* de mi universidad. (Bioy Casares: 67-8)

Al prologar la edición argentina de las *Obras completas* de Lewis Carroll (Corregidor, 1976), Borges observaba: “Antes, los escritores buscaban en primer término el interés o la emoción

---

<sup>7</sup> La cita corresponde al discurso pronunciado por el autor en Munich en enero de 1976, editado con el título “La profesión de escritor”.

del lector; ahora, por influjo de las historias de la literatura, ensayan experimentos que fijen la perduración, o siquiera la inclusión, fugaz, de sus nombres” (Borges, 1998: 168). Con típica habilidad, pone a la obra literaria en el lugar de los espejos que desde la infancia le daban terror. Sin embargo –y esto es típico otra vez- él mismo, veinte años antes de esta observación había incluido a Adolfo Bioy Casares y a su propia persona como protagonistas del célebre cuento mencionado por Lafon, convirtiendo además la rutina de investigación y traducción del escritor en el ámbito propio de la imaginación literaria simbólica: una quinta alquilada en Ramos Mejía, donde un ejemplar de una enciclopedia norteamericana que es traducción, no logra coincidir con el original impreso en la memoria infalible de Bioy lector, guardado en la biblioteca de su casa en la ciudad de Buenos Aires.

George Steiner ha detectado que a veces “Shakespeare parece ‘oír’ dentro de la palabra o la frase la historia de sus ecos futuros” (Steiner, 1980: 16). Da a entender que una cita contiene las transformaciones de las que esa palabra o esa frase serán objeto a lo largo de la historia de la lengua. Si esta idea se pudiera extender también a los objetos (al uso que el poeta hace de ellos en sus textos), entonces cuando en la primera escena del acto IV de *Ricardo II* Bolingbroke manda a buscar un espejo para darle al monarca (que ya se sabe destronado), y cuando alguien se lo trae y el rey lo tiene en la mano, y lo mira diciendo que va a leer en él<sup>8</sup>, nos estaría legando la más acabada imagen del nacimiento de los libros, espejos de papel desde donde los demás también se miran.

## Bibliografía

Bamforth, Iain (2010). “Catchwords” (9) In *PN Review* 196, Vol.37 Number 2, Nov.Dec.

Bioy Casares, Adolfo. *Unos días en el Brasil*, Bs.As., La Compañía.

Borges, Jorge Luis (1998). *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza.

Caeiro, Oscar (1999). *Temas de literatura alemana*, Cba., Alción.

---

<sup>8</sup> Ver acápite. In *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Second Edition. Clarendon Press Oxford, 2005, p.261.

Canetti, Elías (1981). *La conciencia de las palabras*, México, FCE.

Nuttal, A. D. (2003). *Dead from the Waist Down*, New Haven & London, Yale University Press.

Steiner, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, FCE.

## DE LA CRÍTICA Y LA TEORÍA: UNA RESPUESTA DEL SIGLO XX EN LA VOZ DE RICARDO GULLÓN

Luz María Arrigoni de Allamand  
Universidad Nacional de Cuyo

Ricardo Gullón es un magistrado que se acerca formalmente a la literatura al despuntar su madurez. Primero aparecen sus creaciones literarias, dentro de la órbita de la generación del 27, luego, su labor crítica, que será ininterrumpida. Su obra completa es un testimonio relevante de la influencia de Ortega sobre los escritores, intelectuales y estudiosos de la literatura de esa promoción.

Nacido en León en 1908 (31 de agosto) y muerto en Madrid en 1991 (11 de febrero), poco tiempo después de haber recibido el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1989) y de haber sido designado Académico de la RAE (1990, incorporado en 1991), tiene una fecunda trayectoria en el campo de la crítica hispánica contemporánea. De sus investigaciones y juicios han abrevado y abrevan varias generaciones de docentes, académicos y estudiosos en busca de conocimiento acerca de obras, poetas, narradores, movimientos y géneros literarios<sup>1</sup>.

Lo valioso de su aporte tiene que ver con la conjunción de varias circunstancias: hace investigación y cultiva la práctica crítica en forma sistemática y continuada; ejerce la docencia superior; tiene la perspectiva nacional y supranacional, con una intensa actuación en universidades de Puerto Rico y Estados Unidos; se interesa y conoce a fondo otras artes – a las que ha dedicado trabajos desde el inicio de su labor crítica, tales como *La escultura de Ángel Ferrant* (1951), *De Goya al arte abstracto* (1952) *La pintura de Eduardo Vicente* (1956)-; y, finalmente, no es ajeno a la experiencia de la creación literaria – recordamos con gozo sus novelas, *Fin de semana* (1935) y *El destello* (1950).

---

<sup>1</sup> Han sido de gran utilidad para nuestro trabajo los datos aportados por Emilia de Zuleta en su *Historia y crítica de la literatura española* (1974), Madrid, Gredos; y en *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (1983), Madrid, Ed. Cultura Hispánica- ICI.

La obra de Gullón siempre produce un avance en la investigación del objeto literario que enfoca y aporta puntos de vista originales que, simultáneamente, sintetizan la tradición y la novedad crítica en la materia. Su manera personal de encarar *científicamente* el estudio de la literatura se expresa en un discurso transparente y que revela el cuidado del estilo. El lector aprecia la legibilidad e inteligibilidad con que se le comunica un saber amplio y profundo, y no tiene que distraerse en la lectura de una extensa y desproporcionada exposición teórica y metodológica, que desdibuja la función de la crítica.

En Gullón, con una abundante producción en más de cuatro décadas, descubrimos una postura teórica que se ha ido consolidando sobre la base de algunos principios fundamentales, y una práctica que ha ido avanzando desde lo contextual e histórico en sus primeros trabajos a una cala relevante en los métodos de crítica literaria en la década del '60 hasta arribar al terreno de la poética en su creciente identificación con la teoría literaria. Asimismo, a lo largo de tantos años sus convicciones se han mantenido indeclinables, constituyendo una constante que lo identifica:

/.../para dejar aclarada mi actitud, sólo diré que no intento utilizar la obra literaria para iluminar con ella sombras psicológicas (o sociológicas); ante todo me importa el texto en sí y la creación en cuanto tal, lo que no quiere decir que piense en el arte por el arte, ni recomiende o practique un estéril esteticismo, sino que creo necesario situar la obra en contexto y ver cómo cada uno de sus elementos contribuye, según su específica función, a la consistencia del conjunto. (Gullón, 1980:14)

Desde esas convicciones, esa invariante, el examen de su actividad crítica pone de manifiesto una evolución enriquecedora. En sus primeros trabajos, se conjugan en el estudio de obras extranjeras y españolas el enfoque histórico-biográfico y el aporte de datos (sin caer en la datomanía) con la fina indagación y lectura analítica de los textos, procurando dar una sólida fundamentación para la interpretación de las creaciones enfocadas. Entre estos primeros trabajos se destacan

los destinados a la novela: *Novelistas ingleses contemporáneos* (1944), *Vida de Pereda* (1944), *Cisne sin lago. Vida y obras de Enrique Gil y Carrasco* (1951). Sus condiciones para el comentario de poesía se advierten en sus estudios dedicados, a partir de finales de los '40, a Guillén, Bécquer, Cernuda, Salinas, Aleixandre, y varios poetas más. También en los '40 y '50 colaboró en las revistas argentinas *Realidad* y *Sur*, manteniendo un eficaz lazo verbal en momentos tensos para la hispanidad. En *Sur* aparece su "Ortega, crítico literario" en el número de Homenaje con motivo de la muerte del pensador español; le siguen, desde el '56, una serie de artículos sobre Rimbaud, Machado, Hernández, etc, y fragmentos de su libro *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* que editará en 1958.

Se comienzan a advertir por estos años indicios de una renovada postura crítica y una nueva actitud ante la historia literaria, que hallan formulación en su obra de 1958 *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Aquí sostiene y valida Gullón dos hipótesis: no hay evolución por etapas en la obra de Machado y no hay oposición entre Modernismo – una época en las letras hispánicas- y 98 – una reacción social y política ante el desastre. Ofrece una interpretación original y adecuadamente fundamentada de la historia literaria que se convierte así en uno más de los "sondeos" que se propone a través de una "lectura vertical" de la poesía machadiana: para estudiarla, afirma, se ha de "penetrar en ella verticalmente, practicando tres o cuatro sondeos referidos a los problemas más importantes". (Gullón, 1958:14)

Se advierten ya algunas tendencias que serán tipificadoras del ejercicio crítico de Gullón: la lectura formalista por estratos, por niveles, que si bien se dan simultáneamente constituyen un orden vertical; la preocupación por el estudio del elemento constitutivo de los poemas, el lenguaje, y la indagación de los rasgos de estilo desde la perspectiva de la estilística española que destaca la obra como expresión intencional; un minucioso trabajo con los recursos y técnicas en que se reconoce el análisis de lo específicamente literario. Formación y criterio amplios, apertura de enfoques, que ubica la lectura gulloniana en la línea de la crítica integral.

De este período, de finales de los '50 hasta culminar los '60, destacamos dos líneas emblemáticas de su labor: la del

realismo literario y Galdós -que cuenta, entre otros, con dos aportes relevantes en *Galdós novelista moderno* (1960) y “Técnicas de Galdós” (1970)- y la del modernismo y los modernistas, que suman al interés por Antonio Machado el que demuestra por Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Valle. *Direcciones del Modernismo*, primero artículo en 1956 (Gullón, 1956) y, luego, introducción del libro del mismo nombre en 1964, valida su tesis del Modernismo como verdadera época a considerar en la historia de los movimientos literarios, con sus dos líneas fundamentales, parnasos y simbolismo. Vuelve a este tema en numerosas ocasiones, tanto en trabajos específicos – *La invención del 98 y otros ensayos* (1969)- como en parte sustancial de su asedio crítico a los modernistas españoles: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (1960), *El último Juan Ramón* (1968), *Autobiografías de Unamuno* (1964), “Técnicas de Valle Inclán” (1966). Son ensayos crítico-eruditos y artículos científicos según los casos, que aportan un saber útil, fruto de investigaciones correctas que sostienen hipótesis originales, demostrables y contrastables, en el marco de teorías y metodologías que permiten enfocar los problemas y solucionarlos objetivamente, desde los textos y en los textos. Este modo constante de obrar hace de la tarea de Gullón un magisterio ejemplar en el campo de los estudios literarios, la ciencia literaria, la investigación académica y la docencia superior, además de atraer a la comunidad lectora *estándar culta*. Una producción que pone de relieve la máxima cervantina: *deleitar y enseñar*.

Un caso sirve de modelo a nuestro propósito: bajo el título “Técnicas de Valle Inclán” (Gullón, 1966: 21-79) dedica un excelente estudio a *Tirano Banderas* que está en la mitad de camino de esta segunda etapa gulloniana, y es ilustrativo del modo de operar que pretendemos caracterizar. Su lectura tiene como punto de partida la articulación genérica del texto, una novela, “obra de imaginación”, que exige el análisis de las técnicas puestas al servicio de la creación de ese mundo imaginario, ficticio. Por una parte, el trabajo abunda en testimonios que avalan la elección de una vía de acceso formalista – “la novela se declara en la forma” (Gullón, 1966: 23); “Leámosla (...) atentos a cómo se dice lo que allí se dice,



pues ese cómo no es la forma de la novela, es la novela misma” (Gullón, 1966: 22), enfoque y método que prevalecen en el estudio haciendo el crítico la descripción precisa y exhaustiva de los elementos que componen esa “organización artística”, en permanente relación con sus funciones respectivas, su efecto estético ante el lector. No se trata, pues, de un simple inventario de recursos con nombres que hay que ir a buscar a un glosario, sino que son inferidos, deslindados y fundamentados en relación con la función que cumplen en toda la novela. Al mismo tiempo, estos recursos son encarados en función de la intención del creador, íntimamente vinculada con su cosmovisión, dentro de la tendencia no de hacer crítica intencionalista, sino de considerar que la obra, tal como está realizada, constituye el testimonio definitivo de la intención del autor. No es un invento del lector ni del crítico: es la intención que se formaliza en *Tirano Banderas*, de ahí que en el análisis el nivel intencional-temático se presenta como una unidad. La perspectiva formalista, pues, opera estrechamente vinculada al aporte enriquecedor de otras corrientes críticas contemporáneas. Es evidente la resonancia de la escuela estilística hispánica; de algunos criterios del *new criticism*, que parte del principio básico del *close reading*, operando el análisis desde la concepción de que el contexto de la obra es la obra misma; del estructuralismo, destacando el crítico el rigor y el arte en la construcción del circo-círculo que actúa como modelo de la estructura cubista de la novela y posibilita comprender el funcionamiento del todo al que están subordinados los elementos. Además, es superado el ultra-imanentismo y lo exclusivamente sincrónico al integrar, como elemento fundamental que genera la forma, la cosmovisión del creador, en lo cual se advierte la huella del pensamiento de Dilthey y el concepto de circunstancia de Ortega. La novela se declara en la forma, pero en ella repercute y se manifiesta la experiencia y el pensamiento del creador, de tal modo que forma, estructura, estilo y cosmovisión aparecen entrañablemente fundidos. La tarea crítica de Gullón pone de manifiesto su convicción de que la autonomía y especificidad de la obra ni convierte a *Tirano Banderas* en una creación aislada del proceso orgánico de la producción literaria de Valle, ni reniega de la historia literaria, evaluando sus relaciones con la crisis y renovación del género novela desde el siglo XIX. Su

actividad crítica lo revela como un estudioso lúcido de la novela, que ha ido en esta etapa potenciando sistemáticamente el análisis de *lo específicamente literario* de esta creación estética. Ha abordado la novela desde la *tradicional* de Galdós, enfocada precisamente desde el ángulo de su novedad, hasta las que escapan a las delimitaciones habituales del género, como las de Unamuno y Valle.

Y su incursión en el género no se detiene allí. En 1970 aparece su libro *Una poética para Antonio Machado*, cuya breve y sustanciosa “Introducción” revela una nueva dirección en el proyecto vital de Gullón: los estudios de poética. En *Las secretas galerías de Antonio Machado* (1958) eran otras sus inquietudes y, por lo tanto, otro su quehacer. En ese ensayo crítico-erudito, va a “intentar un estudio *en conjunto* de la obra de Machado, dejando de lado el de su poética, realizado magistralmente por Clavería” (Gullón, 1957: 13). En 1970, en cambio, se siente solicitado por “la invitación, o tentación, a articular una poética para un poeta” (Gullón, 1970: 8). Manifiesta la concepción actual de la poética, a la que adhiere, desligada de la simple normativa y clasificación reguladora, para atender a descubrir los principios creativos que están en la obra literaria (Gullón, 1970: 9-10). Gullón pone de relieve el sustrato teórico de su postura: “algunas ideas de Dilthey, Saussure, Richards, Amado Alonso y los formalistas rusos, especialmente Boris Eichenbaum y Víctor Shklovski, dejaron en mí huellas que en ningún momento he pretendido disimular”. (Gullón 1970: 11)

Gullón recorre un breve tiempo un camino desde la poética de un poeta a las poéticas parciales de un género, la novela, con la aspiración de que su conjunto configure una teoría de la novela. Hay una serie de artículos y libros que iluminan esta afirmación. Nos referimos a “Espacios novelescos” (1974), que será el primer capítulo de *Espacio y novela* (1980); a “Espacios en la novela española” (1975), estudio que el mismo Gullón cita en la bibliografía para teoría de la novela en su obra *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979); a las introducciones a la edición de *La incógnita* y de *Realidad* (1977), de Galdós, en que utiliza el método de aproximarse a la novela según sus formas y no según las épocas o “generaciones”, para examinar la novela epistolar y la novela hablada, método al que

volverá en *La novela lírica* (1984), en la que desarrolla su tesis de esta forma como resultado de la evolución interna del género.

En *Espacio y novela* explica Gullón que surgió este libro como prolongación del estudio de 1974, voluntad precedida por otra indagación en la problemática de la novela, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, y afirma que “Ambos trabajos son parte de una hipotética teoría de la novela<sup>2</sup> que, empezando en la gramática, pudiera llevarnos hasta rincones lejanos de una exploración que acaso sea el cuento de nunca acabar”. (Gullón, 1980)

En *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Gullón se propone “una gramática de la novela, y las ficciones de Galdós se ofrecen como ejemplo ideal para escribirla” (Gullón, 1979: 11). Expone con claridad su propósito y metodología para encarar un asunto tan problemático como lo es la relación personaje ficticio- individuo viviente, de modo que, sin olvidar la autonomía y autorreferencialidad del texto, no se llegue al extremo de que se devore a sí mismo y deje de ser un objeto cultural. Gullón semiotiza su argumentación y, destacando los elementos del circuito (autor, texto, narrador, lector, referente), atiende a cada uno de ellos a lo largo del discurso en función de su propósito. Con precisa y abundante ejemplificación textual, logra sus objetivos, que se prolongan en el desarrollo de un panorama de la evolución de la novela desde el siglo XIX, una de cuyas claves reside en el paso del uso de las técnicas a su exhibición. Resuenan en la lectura una serie de términos, esto es, de conceptos (gramaticalidad textual, autorreferencialidad, enunciado, enunciación, intertextualidad, lector implícito, et.), que denotan que el sistema crítico de Gullón se ha ido ampliando y profundizando, dando cabida a nuevas direcciones; hay una constante semiotización de la indagación y análisis textual; se expande la bibliografía sobre la teoría de la novela, con la inclusión de J. Derrida, B. Eichenbaum, N. Frye, G. Genette, L. Goldman, J. Kristeva, G. Lukacs, J. Ortega y Gasset, R. Ricoeur, R. Rifaterre, C. Segre, T. Todorov, etc. Nos encontramos con un Gullón renovado, que se mantiene fiel a la tendencia de “estudiar a la novela en sus técnicas y no en sus contenidos [que] está dando lugar a obras en que se plantean

---

<sup>2</sup> El subrayado es nuestro.

modos de aproximación teórica al género (...) Poéticas de la ficción, retóricas de la ficción, gramáticas de la ficción”<sup>3</sup> (Gullón, 1979:13), cuyo propósito es alcanzar un nivel de precisión que “los críticos nuevos, nuevos-nuevos, novísimos” (Gullón, 1979:13), no hallan en las investigaciones historicistas y filológicas anteriores. En este terreno novísimo, confluyen sus excelentes estudios sobre el espacio novelesco y la novela lírica, en que se mueve siempre trabajando sobre unos principios rectores: “Al imperativo de la textualidad *primero*, agréguese una dosis prudencial de contextualismo, con lo cual lejos de reducir la importancia de lo textual, se prolongan sus resonancias en un ámbito que lo completa”. (Gullón, 1979: 51)

En *Espacio y novela* se muestra la constante gulloniana de armonizar teoría y lectura crítica de textos, concentrando el análisis en imágenes y símbolos clave, que develan el carácter tempoespacial de este género. En *La novela lírica*, se propone demostrar la existencia de este subgénero examinando los cambios en la novela desde finales del XIX, para lo cual aborda el género, como hemos ya puesto de relieve, según sus formas y no sus épocas (Gullón, 1984: 12). Examina minuciosamente todos los enunciados incorporables a una teoría de la novela *subjetiva* y las técnicas y procedimientos que están al servicio de su expresión. Este jugoso material se desarrolla a través del comentario de múltiples novelas, en diez de los doce capítulos de la obra, en que ocupa lugar destacado la novela modernista.

No hemos abarcado toda la producción de Gullón, sino seleccionado aquella que consideramos más representativa de su quehacer, al develar un camino que va desde el acento en los métodos críticos al acento en la teoría, sin dejar nunca de lado la historia. Este recorrido de la lectura analítica de textos a las poéticas en su avance hacia la teoría literaria, pone de manifiesto no sólo la evolución de Gullón sino de los Estudios Literarios en el Siglo XX. A Ricardo Gullón le cabe más de una vez la expresión platónica que replica su maestro Ortega y él mismo incorpora para sí: *Empieza, pues, nueva tarea ¡Al mar otra vez navecilla!*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>4</sup> Con esta frase (vid. en Ortega, *OBRAS*, Espasa-Calpe, 1932, p.XV) cerró Ricardo Gullón la carta, la última carta, que recibí de quien fue para mí guía y ejemplo en el fértil campo de los estudios literarios: acababa de pasar los 80 años, poco después

**Bibliografía**

Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y Novela*, Barcelona, Antonio Bosch editor.

Gullón, Ricardo (1958). *Las secretas galerías de Antonio Machado*, Madrid, Taurus.

Gullón, Ricardo (1956). "Direcciones del modernismo", *Shell*, n° 20. Caracas, septiembre.

Gullón, Ricardo (1966). "Técnicas de Valle Inclán", *Papeles de Sons Armadans*, 43: 21-79.

Gullón, Ricardo (1970). *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

Gullón, Ricardo (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.

Gullón, Ricardo (1984). *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.



## **ARTURO MARASSO: LECTOR, POETA, EVOCADOR, CRÍTICO**

María Guadalupe Barandica  
Universidad Nacional de Cuyo

Arturo Marasso (1890-1970) nació en La Rioja y se formó como maestro en Catamarca<sup>1</sup>. Sin embargo, su labor como docente, crítico y poeta se desarrolló casi íntegramente en La Plata, en cuya Universidad sembró saberes y vocaciones, como lo atestiguan los discípulos que lo recuerdan con fervoroso respeto<sup>2</sup>.

Ha llamado la atención de quienes han leído a Marasso la notable erudición de este autor, en especial su conocimiento de los clásicos griegos y romanos. La cita oportuna, la precisa indicación de una fuente antigua, la simple referencia a los autores de Grecia y Roma se reconocen fácilmente y resisten la más minuciosa comprobación de un especialista en esas literaturas. Sin embargo, la imagen del erudito parece empañar un retrato más rico y complejo al que quizás podríamos acceder a partir de la propuesta de este Simposio.

En efecto, todos cuantos lo conocieron y frecuentaron recuerdan al 'maestro' Arturo Marasso, al educador que "se afanó en mostrar cómo los grandes paradigmas que formaron el acervo filosófico y literario persistían a través de los siglos". (Ciocchini, 1994: 13) Parece más fácil, en palabras de José Isaacson, "advertir la erudición que la sabiduría", razón por la cual Marasso "fue reconocido por sus muchos conocimientos, pero no tanto por su profunda comprensión de esos conocimientos". (Isaacson, 1994: 6)

---

<sup>1</sup> En 1931 fue miembro fundador de la Academia Argentina de Letras, de la cual fue su primer secretario y director del Boletín. En 1955 ingresó a la Real Academia Española como miembro correspondiente.

<sup>2</sup> Me he entrevistado con las profesoras Raquel Sajón de Cuello y Luz Pepe de Suárez, de la Universidad Nacional de La Plata. La primera fue discípula de Marasso en la cátedra universitaria e inició la edición y publicación de las *Obras Completas* del maestro, de las que ha aparecido hasta ahora el primer tomo. La profesora Luz Pepe de Suárez colaboró con Marasso en la Revista de Educación en su segunda época. No he tenido ocasión de comunicarme con Héctor Ciocchini, otro destacado discípulo ni con Ernesto Krebs, a quien Ciocchini recomienda entrevistar para enriquecer la imagen del maestro fallecido.

Volviendo sobre el propósito de este Simposio de establecer “posibles correspondencias entre la trayectoria pública de investigador y su biografía”, así como de señalar “experiencias del crítico y del teórico desde una posición autobiográfica”, creo oportuno el abordaje de la obra de Arturo Marasso asociando los textos de crítica con su obra poética y los dos textos autobiográficos que publicó.

### **Profesor y crítico**

En 1958 la editorial Hachette publicó una *Antología didáctica de la prosa española* preparada por Arturo Marasso. En su prólogo, el estudioso incluye algunas afirmaciones que constituyen la base de su crítica:

La lectura constante de los autores españoles del siglo de oro debe ser una norma en la enseñanza. Es imposible hablar cabalmente de un texto sin haberlo trasladado a su época, estudiado y entendido; ninguna obra, si se la compara, está aislada en su tiempo ni deja de tener correspondencia en la tradición literaria y en la actualidad en que fue escrita; no hay forma de pensamiento y estilo que no encuentre su expresión en una literatura esclarecida. Todo texto encierra conexiones con otros textos [...]. Una antología nos ofrece la singularidad propia de diversos siglos que se continúan; reúne, aunque sea fragmentariamente, los sucesivos estados del idioma; nos lleva a tentar el estudio comparativo de los temas y de los asuntos, a ver el alma humana en relación con una época y en su verdad permanente. (Marasso, 1958: XI)

Nos detendremos en esas afirmaciones que manifiestan la perspectiva desde la cual Marasso abordó su crítica:

- a. La convenciencia de considerar las interrelaciones entre el texto considerado y otros textos en forma sincrónica y diacrónica (“correspondencias en la tradición literaria y en la actualidad en que fue escrita”)
- b. La intertextualidad como fenómeno constante (“todo texto encierra conexiones con otros textos”)



- c. La posibilidad de enfocar estudios tematólogicos o al menos, temáticos (“tentar el estudio comparativo de los temas y los asuntos”).

En sus numerosos trabajos de investigación constatamos que Marasso ha seguido las líneas de estudio que propone en este prólogo. La aproximación a los autores clásicos españoles fue punto de partida de sus investigaciones. Desde allí se aventuró en la consideración de la obra de autores de otras literaturas (Rubén Darío, Rodó, Mallarmé).

Podemos afirmar que Marasso está asociado por el tiempo en que vive y escribe, así como por el enfoque de sus estudios, con lo que Claudio Guillén denominó “la hora francesa” del comparatismo, que se extiende desde fines del siglo XIX hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial (Guillén, 1985: 66). Su relación con esa línea del comparatismo se confirma también si se consultan los programas de las asignaturas que dictó en la Universidad Nacional de La Plata, **Composición y Gramática y Literatura Castellana**<sup>3</sup>. También lo confirma el catálogo de la Biblioteca de Marasso, publicado en 1961 y que incluye los más de 3000 volúmenes que fueron adquiridos en 1956 por la Universidad Nacional del Sur<sup>4</sup>.

Por esa adscripción a la escuela francesa del comparatismo es posible organizar la obra crítica de Marasso según los lineamientos que propone Paul van Tieghem en su manual (van Tieghem, 1951: 68-69): a) desde el punto de vista del emisor: se podrá estudiar el éxito de una obra, un escritor, un género, una literatura dentro de un país extranjero, la influencia ejercida y las imitaciones; b) desde el punto de vista del receptor: se investigarán las fuentes de un escritor o una obra; c) desde el punto de vista de los intermediarios: se considerarán los factores que han facilitado la transmisión de las influencias.

---

<sup>3</sup> En la Unidad II de **Composición y Gramática** los contenidos son: Cultura literaria. Fuentes y reminiscencias. Influencias. Imitación. Traducciones. El estilo. Estilo indirecto. En la Unidad II de **Literatura Castellana**: Influencia de Erasmo en España. La profesora Sajón de Cuello me facilitó copias de estos programas y la profesora Pepe de Suárez me obsequió una copia del texto de la última clase que dictó Marasso en la UNLP, en el aula magna de esa Universidad, en 1944, titulada “San Juan de la Cruz”.

<sup>4</sup> Entre otros títulos se incluyen números de la *Révue de Littératures Comparées*, así como obras de Baldensperger, Brunetière y Dupouy sobre literatura comparada.

Teniendo en cuenta la clasificación anterior podemos considerar las obras de Marasso como sigue:

- a) Obras críticas centradas en el emisor: se refieren a obras y autores clásicos griegos. Tres de ellos son artículos publicados en el *BAAL* y posteriormente incluidos en el volumen de *Estudios de literatura castellana*<sup>5</sup>, última obra crítica aparecida en vida del autor.
- “Hesíodo en la literatura castellana”. En general, Marasso intenta establecer la difusión de Hesíodo y descubre que incluso quienes deberían haberlo conocido mejor apenas ofrecen referencias sobre él, aunque reconocen su condición de sabio y de anciano venerable atribuida a este autor desde la antigüedad. Observa que las traducciones de su obra no son numerosas y tampoco directas, sino a partir de ediciones francesas. Concluye que no es verificable una influencia directa de Hesíodo pero sí una perduración de ciertos valores arquetípicos, tales como el del trabajo perseverante.
  - “Píndaro en la literatura castellana”. En este estudio reconocemos un ingrediente autobiográfico, pues si Hesíodo había despertado su interés por ser sabio consejero, Píndaro cautivará su atención de poeta deseoso de penetrar los misterios de su creación. Advierte que en España, petrarquista y horaciana, la influencia de Píndaro es limitada. Sin embargo considera el posible conocimiento directo de los textos pindáricos por parte de Garcilaso, Boscán, Mariner, Cervantes de Salazar, Juan de Malara, Barahona de Soto, Pedro Mexía, Hurtado de Mendoza, Fray Luis de León y Fernando de Herrera entre los más

---

<sup>5</sup> Marasso, Arturo (1955). *Estudios de literatura castellana*. Buenos Aires, Kapelusz.

destacados. Los tres últimos parecen en efecto tener ese conocimiento. En un segundo apartado considera la recepción de los textos de Píndaro a partir del siglo XVIII, en especial dos poetas “pindáricos”, Olmedo y Quintana, al menos en su intención de celebrar a un vencedor. Destaca finalmente la gravitación del poeta tebano en Rubén Darío quien lo leía en traducciones en prosa. Al comentar el problema de la traducción afirma que los buenos helenistas no son necesariamente buenos traductores. Por otra parte, un buen imitador, es decir un poeta que intente reproducir en su propio idioma un texto de otra lengua, logrará mejores resultados.

- La *Antología griega* en España<sup>6</sup>: es posible que el interés por esta antigua colección de poesías haya comenzado cuando el crítico argentino se ocupó de la obra de Carlos Guido y Spano en un interesante artículo publicado en 1918 por la revista *Nosotros*. Observa que en general los poetas castellanos de los siglos XVI y XVII tomaron de los epigramas lo moral y lo satírico, como el del ciego y el cojo recreado por Gracián, Quevedo y Lope de Vega, tema llegado a través de los *Emblemas* de Alciato. En autores posteriores, como Iriarte, destaca las versiones que ofrece en versión griega, latina y castellana. En general lamenta que España sea menos helénica que latina.
- “Platón en la literatura española”: analiza su recepción en la obra de San Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, fray Luis de León y Fernando de Herrera. Como este artículo se publicó en *La Nación*, es limitado en cuanto a su extensión. Por ello esboza las vías de acceso del platonismo, el tratamiento de los temas con mayor acogida, la vigencia del platonismo, su

---

<sup>6</sup> Algunos de los más exquisitos poemas de la Antigüedad se encuentran en la llamada *Antología palatina*, la cual abarca unos mil quinientos años de producción y contiene unas nueve mil composiciones.

relación con el misticismo. Sus lectores pudieron acceder a un conocimiento general del tema, aunque en apretada síntesis, y lo habrán recibido también como una invitación a la lectura de los textos comentados por Marasso.

- “El estoicismo en la poesía española”: complementario del anterior, fue incluido en el volumen póstumo *Fervor Silencio Tiempo*, editado por H. Ciocchini en 1994, según una última selección de trabajos realizada por el mismo Marasso. Señala que en la poesía española del siglo XV, aunque también incluía comentarios sobre autores que no pertenecen a ese siglo, conviven el estoicismo, el epicureísmo, el platonismo, el misticismo y los modos propios de lo que el crítico califica como modalidades de la sabiduría, esto es, la horaciana, la petrarquista, la satírica.

b) Obras críticas centradas en el receptor:

- Dedicó la mayoría de sus estudios a la investigación de las fuentes, especialmente clásicas griegas y latinas en autores españoles e iberoamericanos. Hay en él un notorio interés por comprender cómo han sido gestadas las obras que tanto ama, quizás por ser él mismo poeta. Se ocupa de San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Fray Luis de León, Góngora, Lope de Vega, Cervantes. Una nota a la edición de Cervantes y Virgilio, aparecida en 1937, echa luz al proceso seguido por Marasso para encarar su investigación:

Este trabajo, que descubre el parentesco espiritual de la *Eneida* y *El Ingenioso Hidalgo*, está formado con notas que escribí en octubre y noviembre de 1936. Fue impensadamente hecho. Al abrir el *Quijote*, en el capítulo de la aventura de los batanes recordé, de pronto, a Virgilio. Ese fue el punto

de partida. Un día tras otro, en momentos libres, fui desentrañando la intención de Cervantes de relacionar con episodios parecidos los dos grandes poemas. Intención manifiesta, premeditada, gozosa y creadora. Las notas mías sirven para ilustrar este ignorado aspecto de la cultura literaria de Cervantes; nos lleva a la intimidad de la elaboración del *Quijote*, sobre todo de la Segunda parte. No fue, como dije, un meditado propósito escribir estas páginas nacidas de una casual circunstancia. Dejo sin tratar algunos aspectos virgilianos que requieren más detenido examen. Me es gratísimo que mi ligero trabajo reintegre a Cervantes a la familia de Homero, de los genios mediterráneos universales, familia que tuvo en Roma por supremo artífice a Virgilio, uno de los maestros esenciales y eternos de nuestra cultura grecolatina. (Marasso, 1937: 161-162)<sup>7</sup>.

En este primer estudio sobre Cervantes y Virgilio, intenta un estudio genético, que se caracteriza por asociarse a lo biográfico. Al mencionar la cultura literaria de Cervantes, Marasso retoma un tema tratado por Menéndez y Pelayo en una de sus conferencias de 1905, a la que explícitamente alude y objeta en parte<sup>8</sup>.

- c) Obras críticas centradas en el intermediario: se ocupa del problema de la traducción en numerosos artículos, pero no como tema central, por ejemplo en el artículo que dedicó a Guido y Spano, cuyas traducciones considera “de segunda mano” y lánguidas (en particular la de la despedida de Héctor

---

<sup>7</sup> La reflexión sobre Cervantes y Virgilio se cierra con *Cervantes. La invención del Quijote*, publicado 1954, que amplía la serie de autores considerados como fuentes cervantinas.

<sup>8</sup> Menéndez y Pelayo (1947).

y Andrómaca, en que Homero parece haberse esfumado del texto).

### **Lector, poeta, evocador**

Para considerar el otro aspecto de esta aproximación, la autobiográfica, nos referiremos a la obra poética de Marasso y a los textos en que recupera partes de sus memorias.

En sendos estudios acerca de la generación de poetas del '40<sup>9</sup>, los profesores Zonana y Dubatti asocian a Marasso con la poesía órfica. Especialmente el primero reconoce<sup>10</sup> la compenetración entre los comentarios críticos y la poesía: "En la cosmovisión poética de Marasso, el descubrimiento del ritmo de la naturaleza y el ajuste estético del ritmo personal al natural configuran una clave interpretativa fundamental" (Ciocchini, 1967: 18). Zonana menciona dos facetas en la recuperación de la figura de Orfeo por parte de Marasso: la de iniciador en los misterios pitagóricos y en la religión de la belleza (siguiendo a Schuré en *Los grandes iniciados*, una copia del cual estaba en la biblioteca de Marasso), y el del poder del canto, representado por la imagen ovidiana de la cabeza de Orfeo que llega a las costas de Lesbos y sigue cantando y engendrando canto.

Numerosos textos nos darían sustento para acompañar las referencias a lo órfico en Marasso. Elegiremos como base las "Notas y comentarios bibliográficos" que acompañan su *Antología poética*, pues contienen una visión de la propia obra redactada como una especie de autobiografía poética. Comienza con su llegada a Buenos Aires en mayo de 1911. "El cambio tenía, en mi timidez, mucho de desgarrador y de angustiosa incertidumbre. En las noches de la ciudad, todavía extraña, llenaba, página tras página, los cuadernos con poemas [...]. Eran poemas de transición y desconcierto". (Marasso, 1951: 325)

Se suceden desde entonces los poemarios: *Bajo los astros* (1911), *Presentimientos* (1918), *Paisajes y elegías* (1921), *Retorno* (1927), *Lejanías* (1929-1943), *Poemas* (1944), *La rama intacta* (1949), *Otras poesías* (1950-1951).

---

<sup>9</sup> Dubatti (1986). Zonana (2001).

<sup>10</sup> El que se ocupa más detenidamente de Marasso es V. G. Zonana, quien remite también al "Estudio preliminar" de Raquel Sajón de Cuello en las *Obras completas* del autor riojano.

Al mirar en su conjunto esta *Antología poética* creo advertir en la continuidad de los versos una visión autobiográfica; fui, sin pensarlo, escribiendo de mi vida, de la vida universal y del ser, en su misterio, en su ilusión, en su amor, en su dolor y su ternura, en la ansiedad de descubrirse en una claridad más unitiva, de conocer en su origen su fin supremo. (1951: 330)

Dos obras autobiográficas complementan ese comentario del poeta sobre su poesía.

*La mirada en el tiempo*, donde evoca su niñez y el descubrimiento de su vocación como lector y poeta: “Un alumno de sexto grado aspiraba a ser una enciclopedia. Cargábamos, a pesar de las prohibiciones del maestro, casi media docena de libros bajo el brazo. Mi delicia eran las composiciones literarias”. /.../ “Empecé a indagar la eternidad. Me creía ajeno a lo transitorio, a lo que se mueve en la tela del tiempo. /.../ Ponía mi oído en la piedra para escuchar la voz escondida”. (Marasso, 1946:257-266)

En 1949, tras la muerte de su esposa, a quien el autor identifica con Eurídice, publica en edición fuera de comercio *Libro de Berta*. Su evocación de la esposa se extiende desde los días en Catamarca cuando se conocieron y enamoraron mientras él cursaba sus estudios de magisterio, hasta los últimos momentos de ella, en que insistía en cuidarlo con amorosa dedicación a pesar de su extrema debilidad: “con las manos temblorosas levantó una pañoleta para abrigarme”. (Marasso, 1949: 156). Sobre este episodio escribió un poema llamado “El mensajero”, el último de la antología que cierra el *Libro de Berta*, en el que recrea la escena del mito de Orfeo y Eurídice en que Hermes, el mensajero psicopompo, lleva a la esposa de vuelta al territorio de las sombras. Todo el libro actúa como una evocación, a la manera en que Odiseo convoca a las almas de los muertos en su visita al reino de Hades.

Cuando ella te cubría los pies, con mano débil  
de enferma, su cuidado fue dejarte tranquilo;  
de una sacra ribera la llamaban; temía  
que el frío de la noche te haga daño; en silencio  
se alejó; daba pena mirar su faz; las alas

seráficas volvía para oírte en el llanto;  
tú implorabas, llamándola /.../ (Marasso:1949, 79)

Para cerrar esta exposición volveré sobre los cuatro epítetos que se enuncian en el título de la ponencia. Arturo Marasso fue un poeta, que leía como poeta, buscando encontrar el modo en que otros poetas compusieron sus obras. Como profesor, abordó los temas de estudio que amaba pero también los que le imponía el canon presente en los programas de estudio de las cátedras a su cargo. En esa función leyó, es decir ejerció la crítica, desde una perspectiva comparatista y contribuyó a que sus alumnos se familiarizaran con ese canon, pero también que llegaran a amar esas obras señeras. Fue un evocador a lo largo de su vida, pues en su poesía y en su prosa autobiográfica evocó a la manera de Orfeo, como un acto ritual y mágico, confiado en el poder creador de la palabra.

La memoria se construye con palabras. A ello consagró don Arturo Marasso su maestría.

### **Bibliografía**

Ciocchini, Héctor (1994). "Prefacio". Arturo Marasso, *Fervor Silencio Tiempo. Última selección de estudios reunidos por el autor*, Buenos Aires, Fata Morgana: 9-40.

Ciocchini, Héctor (1967). *Arturo Marasso*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Dubatti, Jorge (1986). "Orfeo: emblema del 'combate por la poesía'. (Estudios sobre la lírica neorromántica argentina)", *Letras*. XV-XVI, abril-agosto: 42-63.

Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Isaacson, José (1994). "Erudición y sabiduría", *La Nación*, Buenos Aires, sección 7: 6, col. 2.

Marasso, Arturo (1918). "Carlos Guido y Spano", *Nosotros*, vol. XXX, 114, a. XII, octubre: 191-220.

Marasso, Arturo (1937). *Cervantes y Virgilio*, Buenos Aires, Instituto Cultural "Joaquín V. González".

Marasso, Arturo (1954). *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette.



Marasso, Arturo (1946). *La mirada en el tiempo*, Buenos Aires, Kapelusz.

Marasso, Arturo (1949). *Libro de Berta*, Buenos Aires, Coni.

Marasso, Arturo (1951). "Notas y comentarios bibliográficos", *Antología poética*, Buenos Aires, Coni: 325-349.

Marasso, Arturo (1955) *Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, Kapelusz.

Marasso, Arturo (1958). "Prólogo", *Antología didáctica de la prosa española*, Buenos Aires, Hachette.

Marasso, Arturo (1994). *Fervor Silencio Tiempo. Última selección de estudios reunidos por el autor*. Prefacio de Héctor Ciocchini, Buenos Aires, Fata Morgana.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1947) *Estudios cervantinos*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata.

Raquel Sajón de Cuello (1984). "Estudio preliminar", Arturo Marasso, *Obras completas*. Recopilación, notas y estudio preliminar de R. Sajón de Cuello, Tomo I. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Tieghem, Paul van (1951) *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin.

Zonana, Víctor (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*, Mendoza, Ediunc.



## GEMMA LLUCH Y LA LITERATURA JUVENIL COMERCIAL: PROPUESTAS NARRATIVAS CON CARACTERÍSTICAS PARALITERARIAS

María Silvina Bruno  
Universidad Nacional de Cuyo

La Doctora Gemma Lluch<sup>1</sup>, profesora de la Universidad de Valencia, España, especialista en literatura infantil y juvenil, propone una visión crítica frente al fenómeno de la ficción comercial o relatos paraliterarios adolescentes. Es a la luz de sus investigaciones que se ha preparado esta ponencia.

Desde fines del siglo pasado han aparecido en el mercado narraciones comerciales de literatura juvenil que logran convertirse en best seller. Estas historias ya no son recomendadas desde la escuela, sino que son publicitadas con estrategias de marketing similares a las que rodean, por ejemplo, a las grandes producciones de Hollywood. Dichas obras comerciales, que crean devotos consumidores, producen adicción, con lo cual capturan a los seguidores-lectores.

Ahora bien, antes de adentrarnos en el análisis de la visión de Gemma Lluch sobre este fenómeno, es necesario que expliquemos algunos términos. Cuando hablamos de la captura del público debemos pensar en *mecanismos de enganche* (Lluch, 2005), es decir, nos referimos tanto a maniobras de mercado tendientes a conseguir un mayor número de ventas,

---

<sup>1</sup> Gemma Lluch es una reconocida catedrática española. Profesora titular del Departamento de Filología Catalana, de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. En 1997 obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado con su tesis *La literatura infantil i juvenil en català. El lector model en la narrativa*, y fue también distinguida por la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana en 1999 por su libro *El lector model en la literatura per a joves*. Lleva varios años analizando la influencia de los cuentos de la tradición oral y popular sobre los modos de narrar de la literatura infantil y juvenil contemporánea, y considera que además han marcado a buena parte de las grandes producciones de la industria cinematográfica, los programas de TV, etcétera. Gemma Lluch centra sus investigaciones en temas como la formación literaria, particularmente la de los adolescentes del siglo XXI, y asuntos controvertidos como la cultura globalizada, los proyectos editoriales destinados al consumo masivo, las estrategias de marketing para captar jóvenes lectores, y los desafíos que hoy afrontan los autores de literatura infantil y juvenil ante los nuevos modos de leer de los niños y los adolescentes.

Extraído de: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/gemma-lluch.php>

como a los diferentes recursos textuales que utiliza el escritor para provocar rápidamente el gusto por una obra. Al hablar de *adicción* (Lluch 2005), hacemos referencia a la necesidad del consumidor de volver a sentir en lecturas futuras el mismo encantamiento que experimentó con la lectura de la primera parte de una saga; cuando decimos *literatura comercial* estamos aludiendo a “propuestas narrativas con características paraliterarias” (Lluch 2007: 27) y, finalmente, por *literatura juvenil* entendemos, “las diferentes propuestas narrativas editadas en colecciones dirigidas a un lector caracterizado por su edad, que establecen un contrato de lectura por el que un autor adulto propone a un lector adolescente una comunicación literaria o paraliteraria, una literatura que pretende un entretenimiento artístico, a la vez que ayuda a construir una competencia lingüística, narrativa, literaria o ideológica”. (Lluch, 2005-2007)

Aclarado esto, analicemos, a la luz de los estudios críticos de Gemma Lluch, el fenómeno de la literatura juvenil comercial propia de nuestros tiempos. Para este fin, en primer lugar precisaremos y caracterizaremos lo paraliterario y luego analizaremos los “mecanismos discursivos de enganche”. (Lluch 2005)

El término paraliteratura<sup>2</sup> fue definido en el congreso de Cerisy celebrado el 1967 de la siguiente manera: “La paraliteratura contiene más o menos todos los elementos que forman parte de la literatura excepto la inquietud por la propia significación, excepto el hecho de poner en entredicho el propio lenguaje” (Lluch, 2005-2007b). Por su parte Couégnas y Boyer (1992) analizaron y caracterizaron la paraliteratura de la siguiente manera: “las tiranías de las pautas de subgénero, el uso de envoltorios editoriales típicos de la cultura de masas, la ilusión referencial, el momento de una recepción acrítica o la falta de un distanciamiento irónico con respecto al héroe y a la palabra. En definitiva, un modelo repetitivo y comercial que se encuentra lejos de los recursos literarios utilizados por la literatura legítima, es decir por la literatura que la academia ha

---

<sup>2</sup> Gemma Lluch toma el término “paraliteratura” del francés; proviene de la investigación de un corpus de libros del siglo XIX. Ella lo utiliza a partir de los investigadores Daniel Couégnas *Introduction a la paralittérature* (1992) y Alain Michel Boyer *La paralittérature* (1992).

acordado considerar 'literatura de calidad', independientemente del tipo de lector". (Lluch, 2003:194-2007 b)

En cuanto a los recursos que desde el discurso se proponen para atrapar al lector- consumidor de paraliteratura, comenzaremos por examinar qué contexto comunicativo propone este tipo de obra; luego, nos concentraremos en las características discursivas utilizadas y finalizaremos destacando los dos mecanismos que más contribuyen a la "adicción lectora" (Lluch, 2005): el de identificación y el ideológico.

Comencemos, entonces, por el contexto comunicativo. Bajo la etiqueta *literatura juvenil* "incluimos una serie de relatos creados para ser repetidos y que /.../ responden al placer que el adolescente experimenta cuando escucha repetidamente la misma historia" (Lluch, 2005). Estas historias se desenvuelven en forma análoga a las sitcom o cualquier otro programa de televisión popular. Esto se explica porque son obras pensadas para audiencias masivas y como consecuencia "los mundos posibles que plantea se homogeneizan porque disuelve las características locales mientras prioriza las globales". (Lluch, 2005)

En lo que a las *características discursivas* (Lluch 2005) se refiere, hallamos primero, los "*tipos... o relato[s] que sigue[n] un patrón discursivo similar aunque ofrezca[n] innumerables variaciones de incidentes*" (Lluch, 2005-2007-2007b). Es decir, que "más que con [distintos relatos] nos encontramos con diferentes narraciones que...se comportan como muñecas rusas que salen unas de otras..." (Lluch, 2003: 197). Entonces, ¿qué producirá la impresión de estar leyendo distintas historias? "La variación en la repetición...se provoca a través de los tipos o temas, es decir, nos encontramos con relatos que siguen un patrón discursivo similar aunque ofrezcan innumerables variaciones de incidentes". (Lluch, 2007: 31)

En segundo lugar, hallamos autores y/o relatos que se transforman en marcas registradas con peso propio, a partir de los cuales se genera un merchandising que remeda esta marca original y que les permiten a los lectores-consumidores la sensación de volver a experimentar el placer que les produjo la primera lectura. Lluch (2005) menciona los siguientes tipos de productos de merchandising:

- a) productos directamente relacionados, como por ejemplo, una saga, que es ya una obra concebida como serie que va a dar pie para producir otros productos;
- b) libros relacionados, como diccionarios sobre términos de una historia, o la filosofía detrás de la creación, etc.;
- c) productos con forma de libro, como pueden ser las agendas temáticas, libros de stickers o troquelados, etc.;
- d) productos indirectamente relacionados, como libros de otros escritores que toman del original el estilo, la época, los personajes, etc.

En tercer lugar, pasemos al nivel del relato. “En este tipo de obras [se] conjugan una serie de elementos estilísticos que no son diferentes del resto, sólo que aquí funcionan de manera peculiar” (Lluch, 2003-2005). Comencemos con el tipo de narrador. Por lo general se sitúa en un pasado próximo al del protagonista; inclusive muchas veces es el propio protagonista quien narra. Ahora bien, Lluch (2005) nos explica que ya sea porque el narrador es omnisciente o el protagonista, siempre conoce toda la historia pero controla la información, que va dando a conocer con cuentagotas, para mantener interesado al lector. Los narradores más utilizados en este tipo de historia son los siguientes:

- a) un narrador “cotilla”;
- b) un narrador que deja entrever información, aunque creando dudas;
- c) un narrador que excluye digresiones y que prefiere relatar sucesos para favorecer al ritmo y al enganche con la historia. (Lluch 2007: 33)

En cualquiera de los casos, el narrador crea una cosmovisión común entre él y el lector; lo que Danielle Thaler (2002) denomina *regla del yo*, que “favorece al juego de la confianza y, lógicamente, a la identificación: ‘Todo a la vez es una peñora de autenticidad y una magnífica trampa narrativa donde se acaban por fundir los ‘yoes’ del autor, del lector y del personaje narrador dentro de una santa trinidad narrativa’”. (Cañamares, 2007:208)

Continuando con el nivel discursivo, veamos qué sucede con los personajes o actores (aludiendo a las características semánticas o estructurales respectivamente). Para Luch (2005), los personajes son referenciales y representan el estereotipo social de preadolescente, son secundarios a la acción, son individuales pero sobre todo individualistas, están trazados esquemáticamente, son muy estables y sólo cambian con su maduración.

Consideremos ahora el modo de estructurar las acciones. En la paraliteratura, el discurso presenta los hechos de manera lineal, en orden cronológico y generalmente haciendo uso de una estructura quinaría; aunque, los últimos relatos juveniles plantean esquemas más complejos, que Christopher Vogler (Lyons, 2004: 52) presenta en los pasos siguientes:

#### A) Acto I.

1. *Un mundo ordinario*: el héroe incómodo es introducido a la audiencia. Se siente mal: 2. *La llamada de la aventura*: algo sacude el mundo del héroe.
3. *El rechazo de la llamada*: el héroe tiene miedo y trata de desoír la llamada.
4. *El mentor*: "lazo que se forja entre padre e hijo, maestro y pupilo... dios y hombre...Le prepara para que se enfrente a lo desconocido". (Lluch, 2007:33)
5. *La travesía del primer umbral*: "cuando el protagonista entra al mundo especial... se siente 'como pez fuera del agua'". (Lyons, 2004:57)

#### B) Acto II.

6. *Las pruebas, los aliados y los enemigos*: el protagonista enfrenta retos, encuentra aliados y enemigos.
7. *La aproximación a la caverna más profunda*: el héroe se acerca al máximo peligro; "corresponde a la idea de 'la hora más oscura'". (Lyons, 2004:57)
8. *La odisea (el calvario)*: "el climax de la historia, que culmina en éxito o fracaso". (Lyons 2004:57)
9. *La recompensa*: "El héroe sobrevive y obtiene la primera recompensa: un arma, un símbolo, un elixir o un conocimiento o experiencia". (Lluch 2007: 33)

## C) Acto III.

10. *El camino de regreso*: El protagonista, generalmente, se resiste a volver y enfrentar el mundo del que salió. Este rechazo “representa una resistencia psicológica a la transformación del personaje”. (Lyons, 2004:57)
11. La *resurrección*: prueba que tiene que ver con el cambio interno del protagonista, donde puede demostrar si ha vencido las debilidades del comienzo.
12. *El retorno con el elixir*: “El héroe regresa al mundo ordinario pero su viaje carecerá de sentido a menos que vuelva a casa con algún elixir, tesoro o enseñanza”. (Lluch, 2007:33)

En lo referente a las opciones estilísticas no nos equivocamos si decimos que se busca crear una lectura relajada, “de manera que no se apuesta por ningún tipo de ejercicio estilístico que cree extrañeza o un vacío de comprensión en el lector que se traduzca en un problema en consecución de la anhelada relajación lectora” (Lluch, 2007: 34). Advirtamos que nos enfrentamos a un estilo unificado, dado que el narrador es el protagonista e imita el estilo del lector, por lo cual anula la posibilidad de diferentes registros literarios. Por lo tanto, el lenguaje que se emplea es simple, repetitivo y de clichés. Además, abunda el discurso directo para introducir la voz de los personajes, por lo cual los verbos de locución más habituales (*decir, contestar, exclamar*) son mayoritarios y casi siempre van acompañados por un adjetivo o un adverbio, como lo destaca Lluch (2005).

Y es justamente el diálogo, con todo su peso, uno de los dispositivos del relato que más ayuda a la identificación lector-protagonista. El diálogo, que tiene un rol decisivo en este tipo de narraciones comerciales, es quien se encarga de introducir, como apunta Lluch (2005) el idiolecto del personaje, su cosmovisión y su escala de valores para juzgar el mundo. Además, narrativamente, “los diálogos crean un ritmo interno rápido que suscita un mayor interés en el lector al hacer avanzar



la acción en 'tiempo real' porque cuenta los hechos a través de los diferentes turnos de palabras que a menudo narran en primera persona, en presente y desde el lugar de los hechos todo lo que acontece" (Lluch, 2005-2007). Esta rapidez atrae a un lector acostumbrado a películas u otro tipo de filmaciones, que presentan un ritmo caracterizado por la agilidad y el salto de un cuadro a otro. Para terminar este repaso del recurso del diálogo, no podemos dejar de mencionar las siguientes particularidades que presenta, de acuerdo con Lluch (2005-2007-2007b) en las obras paraliterarias juveniles:

- a) funciona como un zoom que acerca lo narrado al lector;
- b) crea una sensación de "realidad" y de que el personaje está presente y
- c) permite el uso relativamente frecuente del metalenguaje.

Sobre la descripción diremos que es mínima, que se caracteriza por la "exclusión de los detalles: descripciones o intervenciones del narrador no significativas para la continuación de los hechos" (Lluch 2003: 128). La descripción se hace con pocas palabras y se "acopla a lo largo de la narración como una especie de mosaico" (Lluch, 2005). Los sentimientos o las emociones son descriptos en abstracto y utilizando clichés.

Finalmente consideraremos, siguiendo a Lluch (2005) los dos mecanismos que más adicción lectora producen. En primer lugar nos encontramos con enganches basados en técnicas de identificación, creadas a través de las características antes descritas. A saber: personajes semejantes al lector, escenarios que imitan los de su realidad, protagonistas situados en la actualidad de manera que el ahora de la lectura, de la vida del lector y de los hechos del protagonista se asimilan; el diálogo, que reduce la distancia con el lector e introduce la perspectiva del personaje; el lenguaje claro y que utiliza un argot juvenil. Pero además, y fundamentalmente, "se elige la misma cosmovisión del lector /.../ de manera que tanto personajes como narrador observan y juzgan el mundo a semejanza de su lector. Incluso cuando se opta por un personaje...adulto su cosmovisión, su ideología corresponderá a la del adolescente"

(Lluch, 2007: 34). Es decir, que nos encontramos con una evidente relación intertextual entre la paraliteratura juvenil y la cultura del adolescente. La asociación de los recursos de estilo, en sintonía con el mundo real adolescente, provoca placer en el lector y, consecuentemente, el enganche, la adicción. “En este sentido las obras de las que estamos hablando son grandes aduladores de los adolescentes porque los proyectan, los exaltan y acaban el relato convirtiéndolos en grandes héroes que han superado cualquier situación” (Lluch, 2005). En segundo lugar encontramos mecanismos discursivos, que sirven de medio para presentar la ideología propia del adolescente: hablamos de “los llamados lugares comunes o *topoi*, es decir, los valores o jerarquías que son aceptados por una mayoría y el hecho de adoptarlos facilitará una aceptación por un número mayor de lectores...Pensemos si no, en la valoración de la cantidad, como tener muchos bienes /.../ la valoración de la calidad...vivir cada día como si fuera el último...la valoración de lo existente... prioriza lo real, actual o vivido”. (Lluch, 2005)

A modo de conclusión, digamos que los mecanismos de enganche de la literatura juvenil comercial o paraliteratura se basan en una “adulación al lector” (Lluch, 2005-2007) construida con mecanismos comunicativos y discursivos que desembocan en la identificación del lector con el personaje. Dichos mecanismos “producen una ilusión de realidad y de referencia que borra la conciencia de la lectura, en definitiva, el lector no percibe que la letra es una mediación para conseguir una identificación con el texto y atraparlo dentro” (Lluch, 2005-2007). Sin embargo, la misma autora nos tranquiliza cuando afirma que estos mecanismos no convierten a los “jóvenes en autómatas, ya que [e]l problema en los adolescentes no es que lean literatura comercial; es que sólo lean ese tipo de libros y no tengan acceso ni capacidades ni herramientas para el libro canónico” (Lluch, 2005). Desde aquí nosotros también dejamos planteada la inquietud.

## **Bibliografía**

Cerrillo Torremocha, P. Cañamares Torrijo, C. Sánchez Ortiz, C (coordinadores) (2007). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores: Actas del V seminario internacional de lectura y patrimonio*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Confederación Española de Gremio y Asociaciones de Libreros i el Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (2005). *Conclusiones del curs 'Leer en la adolescencia'* Universitat de València.

Disponible en: <http://www.uv.es/lluchg/cat/2005-02-12.wiki>

Educar (2008). Noticias y agenda: Entrevistas. *Gemma Lluch: "Internet está lleno de lectores y vacío de libros"*. Disponible en:

<http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/gemma-lluch.php>

Lluch, G. (2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha.

....., (2005) *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*. Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial [Revista electrónica], s/n (3): 135-156. Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1420195>

....., (2007) *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Jóvenes adictos a la lectura: estrategias de venta y de escritura, 20 (200.), 26-36. Disponible en: <http://www.fundaciongsr.org/documentos/7988.pdf>

....., (2007b): "La literatura juvenil y otras narrativas periféricas", Cuenca: Ediciones de la Universidad de castilla-La Mancha.

Lyon, E. (2004) *A Writer's Guide to Fiction*, New York, The Brekley Publishing Group.



## UNA INTELLECTUAL EXITOSA DE LA POSGUERRA ALEMANA: INGE JENS

Lila Bujaldón de Esteves  
Universidad Nacional de Cuyo, CONICET

“A la Universidad de Tübingen,  
mi segunda *alma mater*”

La autobiografía *Recuerdos incompletos\** de Inge Jens (1927), transformada en Alemania rápidamente en un *bestseller*, corona la trayectoria silenciosa de una eximia intelectual en el campo de los estudios alemanes del siglo XX. Sus últimos trabajos de investigación, aparecidos en la primera década del XXI, habían despertado el interés de la opinión pública por su vida y carrera profesional, hasta entonces a la sombra del prestigio de Walter Jens, su esposo. Entre muchas otras tareas de envergadura, luego de haber editado durante 10 años los *Diarios* de Thomas Mann (1983-1995), Inge Jens escribió las biografías de Katia (2003), esposa del Nobel de Literatura 1929, y de Hedwig Pringsheim, madre de Katia (2005), así como descubrió y a continuación editó de la pluma de esta mujer intrépida (Bujaldón, 2009) el fascinante diario de viaje a Sudamérica de 1907, en el que incluso encontramos la narración de su paso por la ciudad de Mendoza rumbo a Valparaíso (2006). Estos libros aparecieron con la coautoría del prestigioso Walter Jens, su esposo.

En *Recuerdos incompletos*, Inge Jens nos da las claves personales e históricas para descifrar su trayectoria intelectual, entre las que sobresale el matrimonio con uno de los académicos más importantes de la posguerra alemana. Por otra parte muestra el camino profesional e íntimo llevado a cabo como editora e historiadora, cuyo saldo personal más significativo fue la posibilidad de comprender el pasado reciente de su país desde la mirada de los “otros”, los emigrantes, los exiliados, los perseguidos por el Nacionalsocialismo, teniendo en cuenta que ella, por su familia y escolaridad, había sido parte - como niña y adolescente - de la Alemania oficial dominada por Hitler y su omnipresente propaganda. Otro aporte de la

autobiografía es la original reflexión sobre las tareas de edición de textos inéditos, basada en la propia experiencia. El papel de los descendientes en el direccionamiento de la publicación de documentos nunca antes publicados, el impacto del tratamiento de material inédito en el investigador, la postura aconsejable del editor/editora frente al manejo de los inéditos constituyen algunas de las “perlas” que estos recuerdos ofrecen para los investigadores que se nos enfrentamos con las mismas cuestiones.

### **Matrimonio y carrera profesional**

En los primeros años de la posguerra y de los estudios universitarios en Tübingen, Inge Puttfarcken conoció y se casó en 1950 con Walter Jens<sup>1</sup>. Ambos tenían en común la proveniencia de Hamburg y la vinculación con la universidad suaba, ella como estudiante y él, como joven docente de Lenguas Clásicas. La carrera de Walter Jens fue meteórica y diversificada: como escritor, profesor de Retórica, traductor, historiador de la literatura, crítico literario, publicista y por largos años voz de referencia en cuestiones morales y políticas de la joven República Federal de Alemania.

La frecuentación de Walter Jens, ya desde los primeros años de la posguerra, con personalidades clave del mundo intelectual, favoreció en forma crucial a su esposa: la tesis de grado sobre prosa expresionista<sup>2</sup> que ella llevó a cabo tuvo como fuentes las que el editor y amigo de la casa Ernst Rowohlt le ofreciera, inexistentes por aquellos años en las bibliotecas universitarias alemanas, como herencia nefasta del vilipendio que aquel grupo de vanguardia sufriera por parte del Nacionalsocialismo. En esa misma línea se halla el encuentro personal y amistad con intelectuales como Hans Mayer (1907-2001) o Ernst y Karola Bloch, cuyo fruto perdurable consistió en la tarea de corrección y asesoramiento de grandes obras, como el monumental *Goethe* de H. Mayer (1973), elaborado por el

---

<sup>1</sup> Walter Jens (1923) fue Presidente Honorario del P.E.N. en su sección alemana y Presidente de la Academia de las Artes de Berlín. En los últimos años escribió ensayos en conjunto con el teólogo Hans Küng sobre eutanasia y una autobiografía: *Poder de la memoria. Consideraciones de un europeo alemán* (1997).

<sup>2</sup> La universidad de Tübingen la editó tardíamente, como un homenaje a su trayectoria: *Die expressionistische Novelle: Studien zu ihrer Entwicklung* (1997). Tübingen, Attempto.

estudioso durante 50 años, o la autobiografía *De mi vida* (1981) de la polifacética esposa de E. Bloch. El acercamiento cada vez mayor hacia los estudios históricos de Inge Jens también se vio facilitado por el conocimiento directo de los últimos testigos que habían vivido los hechos recuperados, todo ello favorecido por la fama creciente de Walter Jens, quien llegó a presidir la Academia de las Artes de Berlín durante casi una década (1989-1997), acompañado en esos años cruciales de reunificación por su esposa, en el corazón político y cultural de Alemania.

Otra manera de contribuir con el crecimiento profesional de su esposa consistió en los múltiples ofrecimientos de tareas de investigación que Walter Jens le fue cediendo, a la vez que la recomendaba para llevarlas a cabo. Entre ellas se halla la publicación de las cartas de Thomas Mann al germanista Ernst Bertram (1884-1957), primer logro importante dentro del campo de la edición (1960) y puerta de entrada para el comienzo de una larga trayectoria para sacar a luz manuscritos inéditos del autor de *Los Buddenbrook* y su entorno familiar. En una línea cronológica, sobresale al final de ella la cesión que Walter Jens hizo a su esposa de la edición de las cartas de los jóvenes hermanos Scholl (*Hans Scholl*, 1984), guillotinado en 1943 como miembro del grupo de resistencia "La rosa blanca" en Munich.

Ya en pie de igualdad, en la década del 70, Walter Jens ofreció a su esposa compartir la realización de la historia de la universidad de Tübingen, que se preparaba para festejar los 500 años de su fundación y que a este prestigioso profesor le había sido encargado como figura central de aquella *alma mater*. Con alegría recuerda Inge Jens este fructífero trabajo en común llevado a cabo, la distribución de las tareas y las intensas discusiones que siempre llegaban finalmente a buen puerto, de modo de lograr un libro del que se vendieron 35000 ejemplares y del que también apareciera una edición de bolsillo, accesible a los estudiantes de la universidad que lo requerían como obra de referencia (*Eine deutsche Universität*, 1977). Similar forma de trabajo en común llevaron a cabo los esposos Jens en la década pasada con las biografías de Katia y Hedwig Pringsheim, pero ya con las dificultades crecientes que se derivaban de la enfermedad mental de Walter, el cónyuge, en ciernes y no diagnosticada aún.

A través de los distintos capítulos la autora realiza un balance del papel de su matrimonio en las distintas etapas de la carrera profesional y en todos los casos, reconoce el privilegio, así lo designa, de haber sido respaldada por un hombre del prestigio de Walter Jens, quien - en una época en que no era lo usual-, la apoyó decididamente.

Por primera vez noté lo que significaba valer como personalidad independiente y no ya como esposa de un hombre interesante y cada vez más famoso, un hombre que por otra parte no sólo no tenía problemas con mi creciente independencia, sino que hacía todo lo que estaba a su alcance para promoverme. No se me escapaba que esto, por entonces en los 60, no era lo obvio, sino que más bien la excepción, y yo era lo suficientemente pasada de moda como para estarle agradecida por ello. Esto me ahorró muchas discusiones de fondo y fue beneficioso tanto para mi emancipación como también para nuestra armonía, aun cuando la vida cotidiana a veces ofreciera dificultades<sup>3</sup>. (*Unvollständige Erinnerungen*, 105)

### **Encuentro personal con la otra Alemania**

A través de los años que siguieron a la derrota de Alemania, con un punto culminante a fines de los 70 al enfrentarse con las cartas de los jóvenes del grupo de resistencia antinazi “La rosa blanca”, Inge Jens fue tomando conciencia de la magnitud del horror de lo acontecido en su país durante el Nacionalsocialismo y de su propio posicionamiento frente a ello. Causa de esta toma de conciencia fueron las mismas tareas de edición que abordó, así como una serie de vivencias personales intensas con testigos que se habían situado en la resistencia y en el rechazo a Hitler y su ideología. Por su edad y entorno familiar – el padre como químico pertenecía a las SS-, Inge Jens transcurrió su escolaridad primaria y secundaria bajo la tutela de las organizaciones hitleristas para niñas, que la llevaron, durante la guerra a posiciones de liderazgo grupal.

---

<sup>3</sup> Trad. de la autora, responsable también del resto de los fragmentos incorporados en el texto de *Recuerdos incompletos*



Narra que como jefe de sección, desde los 16 años, tuvo a su cargo el traslado de grupos de niños pequeños a zonas y edificios seguros de los bombardeos, así como - en los últimos años de la contienda-, ayudó en lazaretos y hospitales militares. Por entonces los pilares de su accionar, como también los de su padre y gran parte del entorno civil, creían basarse en la fidelidad al país, la disciplina y la disponibilidad absoluta para con la patria.

Un primer encuentro con disidentes y testigos a la fuerza de la guerra fue la participación en las reuniones del Grupo 47, a las que concurrió como esposa de Walter Jens, quien lo hizo por aquellos años como escritor. Las historias de soldados que autores como Heinrich Böll o Alfred Andersch leían, así como el encuentro con Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff, Hans Werner Richter, Wolfgang Ihdelsheimer, Milo Dor, Paul Celan, signados por las experiencias del exilio, permitieron a Inge Jens acercarse desde otras perspectivas a vivencias diferentes de la historia social y política alemana recientes. Otro hito crucial en ese aprendizaje lo constituyó la larga conversación con la viuda de Thomas Mann, a fines de los años cincuenta, que le proporcionó una dimensión humana y desgarradora de la emigración forzada.

Nos echaron, sencillamente nos echaron – y esto después de una vida honorable”, dijo Katia Mann de pronto. Yo estaba conmocionada. Hasta este instante tenía siempre el concepto “emigrante” como una especie de denominación honorífica para personas que no se habían adaptado a la doctrina imperante, la habían discutido y habían estado dispuestos a abandonar antes casa y patria que a colaborar con ella. Y aún cuando no se fueran voluntariamente, sino que debieran irse bajo riesgo de vida porque eran judíos, hubieran escrito libros “no alemanes”, redactado artículos subversivos o pintado cuadros “ajenos al arte”, habían permanecido fieles a sus convicciones y le habían mostrado a la generación venidera que ser alemán no automáticamente significaba ser delincuente, sino que también había habido alemanes cuya vida y obra estaban al servicio de una “Alemania mejor”, por la que

debíamos esforzarnos en enrolarnos los que nos habíamos quedado en el país ... Pero a mí no se me hubiera podido ocurrir ni en sueños que se pudiera considerar como “vergüenza civil” el abandono del país bajo tales condiciones, como un ser expulsado de una clase social, frente a la cual uno no se tenía nada que reprochar, sino que por el contrario se la había servido con los mejores esfuerzos. Y sin embargo no había ninguna duda, esta mujer que irradiaba tanto autodominio y señorío percibía como humillante todavía hoy el hecho de que para Thomas Mann y su familia no había habido lugar en la Alemania de Hitler (93).

Más adelante Inge Jens tuvo contacto con las experiencias de quienes se habían situado en el así llamado “exilio interior”, como Max Komerell, y trabó amistad con otros escritores que volvían a Alemania después de 1945, los “reemigrados” como Hans Sahl (1902-1993), quienes enfrentaban nuevos desafíos personales y profesionales luego de una quincena de años fuera del país. Los encuentros semanales con Karola Bloch (1905-1994), a quien impulsó y ayudó a escribir sus memorias, le proporcionaron por otro lado la justa dimensión de las dificultades de la vida cotidiana y profesional que enfrentaron las mujeres en el exilio.

El cuestionamiento personal en este camino de revisar existencias de compatriotas que habían rechazado y resistido al Nazismo, mientras ella lo había vivido con total aceptación, lo alcanzó Inge Jens al recibir, nuevamente de manos de su marido, la tarea de editar la correspondencia de los hermanos Sophie y Hans Scholl<sup>4</sup>, a pedido de una hermana sobreviviente (*Hans*, 1984). El hecho de confrontarse con existencias jóvenes, transcurridas paralelamente a la suya propia, pero situadas en el otro extremo del rechazo, resistencia y final violento en plena juventud a manos del Nacionalsocialismo, puso a la circunstancial editora en una profunda conmoción y reflexión

---

<sup>4</sup> Sophie (1921-1943) y Hans Scholl (1918-1943) fueron miembros activos de “La rosa blanca”, grupo de resistencia no-violenta, gestado en Munich desde la universidad. Las acciones consistían en distribuir panfletos y escribir graffitis contra Hitler y la guerra. Los hermanos Scholl, así como otros compañeros, fueron decapitados por “traición a la patria” al ser delatados.

acerca de las causas de tan abismal diferencia con aquellos jóvenes, también alemanes y –según trascendía de sus cartas– no signados por ningún heroísmo sobrehumano en particular.

“Lo que experimenté fue una historia diametralmente opuesta, inquietante y avergonzadora frente a la de mis propias vivencias”. (168)

Como es característico en su manera de enfrentar la edición de correspondencia, Inge Jens intentó clarificar el sustento común de estos jóvenes, que según ella, se componía de otros elementos que los teológicos y filosóficos siempre mencionados. Las cartas, que incluían también a las de otros miembros de “La rosa blanca” como Willi Graf, Christoph Probst y Alexander Schmorell, dejaban percibir una conciencia de elite, la responsabilidad por transmitir a otros aquello que para ellos estaba clarísimo - como la inhumanidad de la ideología nacionalsocialista- y el fortalecimiento de la individualidad en la comunidad estudiantil en aquellos momentos de tanta presión circundante. Desde la edición de las cartas de los hermanos Scholl, Inge Jens logró encontrar y publicar la correspondencia de Willi Graf (1994), la que recibió de manos de la hermana Anneliese. Aún con la conciencia de que no podían establecerse paralelismos entre los problemas soportados en un estado de derecho y en una dictadura, Inge Jens llegó a conclusiones y conductas concretas para con el presente que vivenciaba, ejemplificado en el rechazo civil por el estacionamiento de misiles nucleares norteamericanos en suelo alemán y el hospedaje a objetores de conciencia norteamericanos que se negaban a luchar en la guerra del Golfo.

El ocuparme de la resistencia estudiantil me permitió transformar las experiencias infantiles y la conclusión subjetiva de “jamás guerra otra vez” en una acción pública conjunta con otros que pensaban como yo, palabra clave: Mutlangen<sup>5</sup>. (172)

---

<sup>5</sup> “Mutlangen” alude al lugar donde la NATO decidió estacionar misiles nucleares en Alemania. Esto dio motivo a protestas y bloqueos civiles, especialmente concurridos en 1983, como resistencia y apoyo a una política de paz. El matrimonio Jens participó activamente en estas acciones, por las que debió responder ante la ley, así como en el caso de los objetores de conciencia norteamericanos.

### Legado para colegas editores

A lo largo de los recuerdos en torno a su trayectoria profesional, Inge Jens va desgranando apreciaciones y reflexiones personales sobre la tarea de editora a la que durante toda su vida se dedicó exitosamente y en forma sostenida. En primera instancia y a partir de su contacto con los escritores del Grupo 47 deja en claro que descubrió entonces su inclinación por los diarios, las cartas, las biografías; de estos textos le atrajeron especialmente los detalles significativos, ya que sobre ellos se conformaba, se armaba súbitamente un todo coherente. Para ella, este tipo de material textual dejaba de ser lejano, y se le transformaba en algo cercano y vivencial, hecho que podemos comprender debido a que sus investigaciones versaron siempre sobre la historia y cultura alemanas.

Por otra parte, el trabajo con documentos que nadie conocía la transformaba en testigo involuntario de hechos, sentimientos y relaciones, una situación que era en su percepción a la vez fascinante y opresiva<sup>6</sup>. La cuestión crucial consiguiente hacía a la pertinencia, a la posibilidad, a la legitimidad de su publicación. En el caso de los *Diarios* de Thomas Mann, por ejemplo, y apoyada por las múltiples conversaciones que tuvo con el hijo historiador del Nobel, Golo Mann, Inge Jens partió del convencimiento que este material íntimo era a la vez un texto histórico epocal que reproducía simultáneamente el destino conjunto del pueblo alemán. A la vez, sacó en claro que la relativa coetaneidad de la editora para con los hechos aludidos en las numerosas páginas a publicar era

La ratificación de la excelencia de su forma de trabajar la obtuvo Inge Jens en la ventaja inapreciable para lograr desentrañar las múltiples alusiones y menciones que conformaron el entorno del escritor.

Un aprendizaje fundamental en la trayectoria de Inge Jens consistió en el respeto por la fidelidad absoluta frente al documento. En 1959, al preguntarle la joven editora venida de Tübingen a Katia Mann, en su casa suiza, si dejaba una frase

---

<sup>6</sup> En la lectura de las cartas de Juan C. Probst, que me fueron entregadas por un familiar lejano durante la realización de mi tesis doctoral sobre la historia de los estudios alemanes en la Argentina, tuve oportunidad de experimentar la misma situación (cf. Bujaldón, 2006).

“horrible” de una carta del Nobel, en que este prefiere continuar una gira de conferencias en los países nórdicos que asistir al entierro de su hijo Klaus, quien se había suicidado en el sur de Francia, la viuda le respondió en forma tajante: “Así fue. Esto queda así”.

Otra apreciación importante de la editora hace tanto a la valoración de la distancia, como el dominio del asunto para lograr observaciones relevantes y objetivas en la elaboración de una edición: la distancia otorga la necesaria libertad de perspectiva para no adoptar la mirada del autor del documento y la versación se cimienta muchas veces en la combinación y comparación de fuentes, así como la dilucidación de alusiones a partir de la incorporación de diversos testigos y lectura de otros diarios coetáneos. Palabras del crítico Friedrich Sieburg del periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: “Ella ha logrado el raro resultado de que el lector lea con el mismo interés las notas que el texto mismo. La exactitud, el conocimiento del asunto y la forma estilística excelente otorgan a estas notas el peso de una realización por sí misma”. (104)

La posterior dedicación a las biografías, de Katia Mann y Hedwig Pringsheim se basó precisamente en esta capacidad para redactar en forma interesante notas exhaustivas y completas, un ejercicio que suplirá en ella la condición de escritora que muchas veces se necesita en esta tarea.

Por otra parte, el ocuparse de reconstruir en primer término destinos individuales con grandes implicancias culturales y políticas, le mostró la necesidad de tomar muy en cuenta motivaciones psicológicas y dependencias personales que impactaban en la historia cultural y literaria, como le fue evidente en el caso del círculo poético de Stefan George, con el cual se enfrentó en la edición de la correspondencia del germanista Ernst Bertram con Thomas Mann (1960). A veces las cartas íntimas mostraban con absoluta transparencia posturas que no hubiera sido posible hallar a través de la revisión de todas las obras de su autor<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> También pude comprobar en las cartas de la vejez del antes mencionado J. C. Probst a un sobrino-nieto involucrado en las revueltas estudiantiles del 68 en Alemania la postura política, general y universitaria del profesor, inhallable de una manera tan transparente en su abundante bibliografía.

Aprendizaje duro, pero necesario, hizo también Inge Jens en cuanto al respeto a guardar frente a la posición de los sobrevivientes en el manejo del pasado y sus testimonios, como fue el caso de las cartas de los hermanos Scholl. Inge, la hermana sobreviviente, se negó a que la editora incluyera cartas de otros miembros del grupo de resistencia “La rosa blanca”, así como un prólogo interpretativo de los factores comunes cohesionantes entre estos jóvenes. Tampoco faltaron las satisfacciones inesperadas en la tarea, en lo que hace por ejemplo a acercarle a los poseedores de documentos íntimos, otros desconocidos para ellos, que a su vez les aclaraban o ampliaban el propio pasado. Inge Jens le demostró a Golo Mann a través de los *Diarios* cuán importantes habían sido las cartas que enviaba a sus padres desde la Alemania derrotada, las que ellos tomaban como la referencia más importante en este asunto desde el exilio norteamericano<sup>8</sup>.

No ya en el campo de la edición, sino en el de la investigación histórica, Inge Jens comparte con el lector de sus recuerdos valiosas experiencias personales, que no son comunes de hallar de la pluma de autores de las grandes obras del género. La realización de la historia de la universidad de Tübingen, por ejemplo, en su entrelazamiento total con el pasado de la pequeña ciudad suaba, produjo en ella nuevos sentimientos para con esta pequeña patria en la que por adopción había vivido ya más de 20 años:

Puede parecer extraño, pero mientras leía actas universitarias y protocolos de siglos pasados, se modificaba mi relación emocional con el presente... Desde que he investigado la historia del *alma mater* “tubingense” y - a raíz de la simbiosis entre universidad y ciudad- me he especializado en canales, sistemas de riego, hornos, incendios, murallas y puentes, comercio y gremios, vivo aquí de manera diferente. Las piedras y edificios, entre los cuales hasta entonces anduve con mayor o menor atención, se tornaron transparentes y

---

<sup>8</sup> He podido lograr este tipo de similares satisfacciones al poder informar a Miguel Gorrisen, un descendiente del pintor y compañero de travesía de Mauricio Rugendas en la cordillera de los Andes, acerca de la labor pictórica y viajes por Sudamérica de Robert Krause, totalmente desconocidos para él (cf. Bujaldón, 2010: 186).

emiten sombras que los hacen aparecer con mayor densidad (160).

Para concluir, podemos congratularnos por el hecho de que al final de su vida, Inge Jens se dedique a recuperar en sus memorias los vínculos entre sus prácticas intelectuales y el recorrido vital que los sustentan; además en dichos recuerdos personales reflexiona acerca de las definitivas correspondencias entre su sobresaliente trayectoria pública y su biografía, enmarcada por el comienzo apocalíptico de los años del Nazismo en Alemania y concluyendo, después de la reunificación del país, en la lucidez frente a lo acontecido, lucidez alcanzada en gran parte a través de su labor crítica y editorial. Inge Jens se puso entonces directamente frente al espejo\*. Solamente nos quedó acompañarla en ese recorrido autobiográfico.

\*Se alude aquí al título convocante del simposio: "Teóricos y críticos frente al espejo".

### **Bibliografía**

Bloch, Karola (1981) *Aus meinem Leben*, Pfullingen, Günther Neske.

Bujaldón de Esteves, Lila (2004). "La insólita aventura de una mujer osada". *Mdzol.com*. Disponible en [www.mdzol.com/.../209227-la-insolita-aventura-de-una-mujer-osada](http://www.mdzol.com/.../209227-la-insolita-aventura-de-una-mujer-osada).

Idem (2006). "Historia de la Germanística Argentina". *Anuario Argentino de Germanística*. Anejo I. 252 p.

Idem (2009). "Viajeras alemanas a la Argentina del Centenario: Hedwig Pringsheim y Leonore Deiters". *Anuario Argentino de Germanística V*: 301-311.

Idem (2010). "Rugendas y Krause. Una amistad imprescindible. Incursión común a través de los Andes y por la región de Cuyo (1837-1838)". *Anuario Argentino de Germanística*, VI, Nota 3: 186.

*Hans Scholl, Sophie Scholl. Briefe und Aufzeichnungen*. (1984). Ed. Inge Jens. Fischer, Frankfurt am Main.

Jens, Walter und Inge Jens (1977). *Eine deutsche Universität: 500 Jahre Tübinger Gelehrtenrepublik*, München, Kindler.

Jens, Walter und Inge Jens (1981), *Die große kleine Stadt Tübingen*. Fotos von Stefan Moses und Joachim Feist. Theiss, Stuttgart. *Thomas Mann. Tagebücher* (1995), Inge Jens (ed.) 10 vol. Frankfurt, Fischer.

Jens, Inge und Walter (2003), : *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*. Rowohlt, Reinbek.

Jens, Inge und Walter (2005), *Katias Mutter. Das ausserordentliche Leben der Hedwig Pringsheim*. Rowohlt, Reinbek.

Jens, Inge und Walter (2006), : *Auf der Suche nach dem verlorenen Sohn. Die Südamerika-Reise der Hedwig Pringsheim 1907/1908*. Rowohlt, Reinbek.

Jens, Inge (2010). *Unvollständige Erinnerungen*, Hamburg, Rowohlt.

Mayer, Hans (1973). *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*. Ed. Inge Jens. Frankfurt/Main, Suhrkamp.

*Thomas Mann an Ernst Bertram: Briefe aus den Jahren 1910–1955* (1960). Ed. Inge Jens. Pfullingen, Neske.

*Willi Graf. Briefe und Aufzeichnungen* (1994). Ed. Anneliese Knoop-Graf, Inge Jens, Fischer, Frankfurt/M.



# EL *ETHOS* AUTORIAL EN *LES ILES MALOUINES* DE PAUL GROUSSAC:

## (III) LA POSTURA PROFESIONAL<sup>1</sup>

María Lorena Burlot  
CONICET - Universidad Nacional de Cuyo

### Introducción

Paul Groussac (Toulouse 1848 – Buenos Aires 1929) es uno de los intelectuales más importantes de la Argentina y, en su condición de auténtico europeo, ejercía “el papel de árbitro, de juez y verdadero dictador cultural”, en palabras de Ricardo Piglia. (1992: 112)

En 1910 Groussac publicó en Buenos Aires, en francés *Les îles Malouines, nouveaux exposés d'un vieux litige*. Presentó la obra y sus razones de la redacción en esta lengua extranjera<sup>2</sup> en el Prefacio del tomo VI de los *Anales* de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires<sup>3</sup> de la cual era Director. Por Ley 11904 de 1934 promovida por Alfredo B. Palacios, en 1936 el texto fue traducido al castellano y publicado. En 1982, fecha trascendente pues el gobierno argentino intentó recuperar las islas por la fuerza, fue reeditado en Argentina en ambos idiomas<sup>4</sup>.

En el contexto de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo, Groussac considera necesario alzar su voz para contribuir a la madurez de la joven nación que lo ha

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de uno mayor, integrado por “El *ethos* autorial en *Les îles Malouines* de Paul Groussac: (I) la dualidad nacional” expuesto en “Lugares y figuras del desplazamiento. Navegaciones y regresos. Migraciones trasatlánticas, interamericanas y territorios literarios en devenir”. Montevideo- Uruguay, 26 al 28 de abril de 2011 y por “Los valores nacionales del *ethos* autorial de Paul Groussac en *Les îles Malouines*”.

<sup>2</sup> Aclaración que no ha sido incluida en las ediciones posteriores.

<sup>3</sup> Buenos Aires, marzo de 1910, pp. 401-579. Fundó esta revista en el año 1900, siendo él Director de la Biblioteca Nacional.

<sup>4</sup> A raíz del cotejo de las versiones hemos llegado a la conclusión de que la traducción de Adolfo Cortina (la única que se ha hecho) no ha alterado el significado del texto original pero no refleja el matiz familiar de algunas expresiones y términos que el ensayista usa en su lengua natal, sobre todo en los casos en que se refieren a ingleses y norteamericanos. Para el presente trabajo nos guiamos por la versión en español de 1982 y se cita consignando entre paréntesis el número de página. Para el cotejo de las obras hemos contado con el apoyo de una hablante nativa, la profesora Geneviève Blot.

adoptado. Por eso elige un tema problemático e irresoluto y le da forma de ensayo al repaso histórico y al análisis que realiza del conflicto. Ese género le permite argumentar los derechos argentinos sobre las Islas Malvinas, usurpadas tiempo ha por Inglaterra y, al mismo tiempo, enunciarlos por medio de un yo autorial tan presente que el lector termina formándose una “imagen del autor”.

Ruth Amossy (2009) concibe la “imagen del autor” como la construcción imaginaria que éste proyecta de sí mismo en el discurso literario (*ethos* autorial). Asimismo dice que el autor elige el género que mejor le permite delinear su imagen discursiva como estrategia de posicionamiento. En función de estos aspectos, en este trabajo se pretende reconstruir la “imagen de sí” que elabora Paul Groussac mediante ciertas estrategias que se vinculan con la adopción del género ensayo desde una perspectiva hispanoamericanista para distinguirse de “los otros” por su origen y por su ciencia.

Groussac es consciente de su posición en la sociedad del momento, en la que ocupa un lugar destacado como intelectual. Declara constantemente y de distintas maneras que su finalidad es ser útil, por lo tanto busca, con el poder real y simbólico que tenía en la sociedad argentina de la época, transformar el mundo a través de este texto.

### **Ethos autorial**

Amossy estudia el *ethos* autorial para una mejor comprensión del hecho literario en sus aspectos discursivos e institucionales. Para ello, no toma en cuenta la persona real que firma la obra sino la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en la concurrencia de los discursos que lo acompañan. Su hipótesis es que la forma en que esas imágenes se combinan influye sobre la interacción del lector con el texto, por una parte, y sobre sus funciones en el campo literario, por otra.

En su artículo distingue la “figura imaginaria de autor” del “*ethos* autorial”. La primera está relacionada con las representaciones imaginarias del escritor en cuanto tal, que otros sujetos enunciadores ofrecen de su persona (en respuesta a las funciones que cumple en el campo intelectual) pero en la que el autor no tiene ninguna participación directa. Por el contrario, la

segunda se refiere a la construcción imaginaria que el escritor da de sí mismo en el texto pues desea controlar la “imagen de autor”, y por eso hace escuchar otra voz intentando conferirle un lugar, a veces determinante, en el caleidoscopio de imágenes que se construyen alrededor de su nombre. Estos dos aspectos discursivos de la imagen ponen de relieve el estrecho vínculo que tienen los factores institucionales (la posición y el posicionamiento del escritor en el campo) con el imaginario social (los modelos estereotipados en una época dada).

### **El ethos autorial en Las islas Malvinas**

*Las Islas Malvinas, nueva exposición de un viejo litigio* consta de 197 páginas, separadas en: “Introducción”; tres capítulos: “La ocupación actual”, “Los viajes de descubrimientos” y “Las primeras ocupaciones”; la “Conclusión”; los “Documentos” y la “Versión española de los *state papers* relativos al incidente de 1770-71”. La organización del volumen es compleja porque sigue un orden retrospectivo: comienza con el presente (1910) y retrocede hasta el descubrimiento, para retornar a su tiempo actual en la conclusión.

Para Groussac, la cuestión de las Islas Malvinas surge como un “problema”, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia, por eso elige el género ensayístico como herramienta de intervención material en el campo cultural de la época, aprovechando el fino sentido de los matices que permite este tipo discursivo (Groussac, 1916: 157). El ensayo le permite construir su autoridad y credibilidad a los ojos del lector potencial con el fin de dar fuerza a su discurso y así influir más en el receptor, de acuerdo a un “imaginario de autor” que se apoya en imágenes valorizadas del escritor heredadas del siglo XIX: el historiador, capaz de aclarar la verdad que escapa a la Historia. Esa imagen de autor está ligada a un imaginario social y es indisociable de una estrategia de posicionamiento dentro del campo cultural. Por ello el escritor elige el género literario que mejor le permite perfilar su imagen y adquiere una “postura”, es decir, asume, reproduce e impugna las visiones que se desprenden del comentario de otras figuras relevantes del campo cultural argentino<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Por ejemplo: El Gral. Mitre en un altercado mantenido en 1897 con Groussac lo

Por su positivismo, funda todo en la razón y la ciencia, si bien asociando su opinión a la que considera premisa indiscutible:

/.../ desde nuestro punto de vista especial /.../ nos tienta un ensayo de explicación, una simple conjetura /.../ que proporciona la única interpretación racional que [lo] explicaría de modo bien simple /.../. Esta razón torna inútiles todas las otras. (1916: 73)

Su tesis histórica es que *les Îles Malouines* pertenecían a Francia por el derecho de descubrimiento y el de colonización efectiva, pero que ésta las cedió a España reconociendo el derecho de dependencia geográfica, entonces a ninguna otra nación le corresponde la soberanía sino a la Argentina. Según su postura, el nudo de la cuestión está en esa controversia, de la cual España sacó su solidez en la disputa. Entre los argumentos de posesión del terreno dice que los franceses eran verdaderos colonos porque se proponían trabajar el ingrato lugar y arraigar allí, no como los británicos intrusos de pasada (p.120) y que, en realidad, Francia tenía más derechos que los españoles sobre las Islas Malvinas a través de sus connacionales autorizados (generalmente de Saint-Malo):

Parece imposible imaginar títulos más sólidos que los de Francia a la soberanía de este territorio sin dueño, reconocido y frecuentado durante medio siglo por sus navegantes, provisto de administración regular y organizado en colonia /.../ a expensas de una compañía francesa, autorizada por el gobierno. /.../ Esta prioridad en establecerse /.../ constituía la forma más completa de ocupación efectiva. (1916: 152)

El único derecho de España que nadie contradice, es el de propiedad por su conexión geográfica y geológica (p.153). Por eso resalta la corrección de Francia que lo aceptó y devolvió la colonia que progresaba con fortuna. Teniendo presente éste y

---

acusó de ser un "escritor de raza" que repele "cuando se deja arrastrar por sus instintos étnicos, al juzgar y medir, fuera de su medio /.../ con una vara arbitraria que pretende erigir en principio y regla según su idiosincracia" (*La Nación*, 1897).

otros gestos galos, se lamenta por las calumnias y por el trato desigual que recibieron sus compatriotas. Reclama a los españoles que en su momento no hayan empleado el mismo argumento sobre las Malvinas con Inglaterra: “no había descubrimientos que hacer en mis dominios” (157), que sí habían usado con Francia para despojarla de Puerto Luis.

Dado que el *ethos* autorial es un efecto del texto que busca precisar una dimensión del intercambio verbal, se han identificado tres estrategias que Groussac utiliza para configurar su imagen de autor: 1) el uso del francés como lengua del ensayo; 2) el uso estratégico de un “nosotros”, muchas veces ambiguo, que se resignifica según la ocasión; 3) la identificación con personajes franceses intervinientes en el descubrimiento y gobierno de las islas Malvinas que adquieren en el ensayo un valor arquetípico.

### **Uso del Francés**

Groussac escribe en francés por dos razones explícitas: porque la considera la lengua adecuada al tema por su precisión, claridad y alcance internacional, y porque remarca su derecho natural a desarrollar un asunto relativo a su nación de origen.

Desde su llegada a Argentina, Groussac se posiciona como francés y opina en función de su origen. Los galos forman la colectividad que se lleva todos los elogios desde lo personal hasta la institucional, pasando por lo lingüístico, con lo que acentúa su derecho legítimo a escribir este texto. Reprocha a quienes utilizan un:

*/.../ francés un tanto cosmopolita, diplomático, desmañado y traducido, que parece el tema de un alumno extranjero /.../. La lengua francesa es peligrosamente atractiva para los extranjeros: es la coqueta Céliméne, /.../ que se promete a todos y que nadie -nacido fuera del dulce país- ha poseído nunca. (1916: 132)*

### **Uso del “nosotros”**

El empleo del “nosotros” le sirve para identificarse como francés o como argentino según la conveniencia del enunciado, en el marco de lo que David Lagmanovich (1982) plantea como

la forma verbal peculiar del ensayismo continental del siglo XIX: el ensayista es uno más del pueblo, piensa y propone desde la perspectiva de la colectividad a la que pertenece, la cual constituye su tema principal, para conseguir mayor adhesión del lector.

Groussac emprende la tarea de hacer valer los derechos positivos e imprescindibles de Argentina, heredera legítima de la madre patria (p.163) a la propiedad del archipiélago ya que juzga fastidioso que “**nuestros**<sup>6</sup> pobres defensores” por descuido, hayan dejado pasar abusos, de los cuales han sacado ventaja sus adversarios<sup>7</sup> (p.134). Se trata de un “ensayo del *nosotros*” según Lévy-Loveluck (1984: 20-1), pues el forastero para intervenir en el destino de la soberanía argentina se expresa por medio de la primera persona plural como argentino para seducir al lector en casi todo el texto, pero aclarando las falencias de ese pueblo y colocándose en un nivel superior. Reprueba sobre todo a los abogados de la causa de Malvinas, porque no conocen ni las palabras ni los hechos, están confundidos y no cumplen su deber por “indolentes”, no se guían por ningún método ni ciencia capaz de desnudar la verdad del conflicto. Explicitado el tema desde el título: “las islas Malvinas”, se basa para su argumentación en las relaciones que ellas tienen con el continente: “He aquí datos que no **nos** sacan de **nuestra** tierra, y que parecen confirmar los de la geología y la botánica, las que hacen de las islas Malvinas una dependencia natural de la Patagonia” (p.10).

Luego hace observar que si

/.../ el excelente capitán Burney se hubiese tomado por **nosotros** (ya que escribía una Historia general de los descubrimientos) una parte de la molestia que se ha tomado por sus compatriotas, los archivos franceses lo habrían provisto tan copiosamente como su British Museum. (1916: 102)

---

<sup>6</sup> En éste y todos los casos, la negrita es mía.

<sup>7</sup> Ejemplo de uno de esos errores es: “La isla Saunders, la cual –insistamos en ello– no es, absolutamente, la Gran Malvina o *West Falkland* de las controversias, como han dejado decir, por ignorancia o ligereza, los españoles y sus sucesores” (p. 135).

Ese “nosotros” es uno de los ejemplos de la binacionalidad del autor, pues en el cotexto se puede referir tanto a los argentinos como a los franceses. Se lee también: “El estado Mayor del *Aigle* fue muy bien recibido por el gobernador de la isla [Santa Catalina], de donde **nuestra** gente [de Saint-Malo] no partió hasta el 14 de diciembre”. (1916: 116)

En oposición al “nosotros” de filiación nacional está el “ellos”. Si se integran los distintos recursos literarios que se dan en la obra, se evidencia la escala que crea el autor basándose en los valores morales que atribuye a cada nación. La mejor y más importante es Francia (su patria de origen) pues sus connaturales actúan con justicia y verdad, tienen moral, autoridad, rigor científico, están bien informados, aportan el progreso y la independencia. No solo es un país sino que es un organismo vivo.

Si Francia implica todo lo bueno, Inglaterra y Estados Unidos son países que moldean negativamente a sus habitantes (sean hijos del suelo o foráneos, como Marcou). Groussac utiliza el 'juego de la metáfora' del que habla Arias Saravia (2000), para calificar a los anglófonos de mentirosos, charlatanes, absurdos, ineptos, ladrones, opresores, traidores, comparables a animales como el pavo, el bisonte, el leopardo, el lobo.

Contrapone el país animoso, Francia, de la débil Argentina, para posicionarse como francés investigador del caso de las Islas Malvinas, enjuiciando a los argentinos y a los anglosajones por su incapacidad para conocer y asumir con rigor científico la Historia. Según el ensayista, la Historia exhibe que Francia es el país real que se corresponde con el ideal, una nación madura, que procede según su deber. Mientras que la Argentina, es un ser inacabado e inmaduro que para superar la triste realidad que vive, debería asumir la situación de las Islas con responsabilidad y rigor, solo así podrá defender sus legítimos derechos.

### **La identificación con arquetipos franceses**

Si bien el autor no explicita esa relación, llama la atención que solo elogia a los galos y por eso conjeturamos que las características que resalta corresponden a aspectos de su *ethos* autorial fundados en su origen.

Declara que siendo hijo del suelo francés, terruño de la cultura, la ciencia y la razón, demostrará al mundo los legítimos derechos que tiene su patria adoptiva sobre las islas, con sabiduría y ciencia, pues nadie lo ha hecho (salvo otro francés en momento de la colonia francesa, el ingeniero Frézier<sup>8</sup>). Remarca que sus compatriotas tienen otro nivel cultural y otras motivaciones: “con los oficiales de la marina francesa, uno se siente tan lejos como es posible de las divagaciones filibusteras de Hawkins y Cowley” (104). Inclusive les rinde homenaje al “héroe Louis A. de Bougainville” (“oficial del más alto valor intelectual y moral en acción” (p.114), buen colonizador de las islas (115); a Amadeo F. Frézier, ingeniero real, quien durante mucho tiempo fue la única autoridad geográfica por ser el primero que elaboró un trabajo científico sobre las Malvinas (113); y al capitán Brignon, quien distinguió las “tres islas en triángulo” de las Sebaldinas de las de Malvinas (107).

Hombre destacable es el benedictino Dom Pernetty, designado por el rey para ser el historiador del viaje de 1763, cuya tripulación era, salvo excepciones, de Saint-Malo. Del relato Groussac hace notar su gran valor documental, ya que “se adivina su absoluta veracidad. El autor era hombre instruido” (116). En este pasaje se pueden observar tres puntos. Primero, en el resto de la obra no se menciona que un monarca enviara cronistas, lo que devela el interés por recalcar la importancia que tiene esta misión para el Estado francés

Segundo, este caso de un religioso consagrado podría compararse con el del ex jesuita Falkner, que difundió calumnias con las cuales según Groussac traicionaba al país del que había comido, Argentina. El escritor critica a este inglés que luego de la expulsión de 1767 colgó sus hábitos, “se volvió de nuevo inglés” y publicó un “ensayo sobre la Patagonia, en el que nuestro Bazile-Purgon<sup>9</sup> asestaba su experiencia contra los que le habían pagado para adquirirla. Mala ralea” (124). Nótese el tropo que implica, en el contexto de la obra: ser inglés es ser de mala

---

<sup>8</sup> Otra cita sobre su binacionalidad es: “El mapa de Frézier /.../ representa el primer trabajo científico referente a **nuestro** archipiélago” (p. 108), pues en ese momento las *malouines* eran francesas.

<sup>9</sup> Es uno de tantos intertextos con la Literatura francesa. Bazile pertenece a *Le Barbier de Seville* y *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais. Purgon es de *Le malade imaginaire* de Molière. Eran anti-héroes, corruptos, malos, engañosos.



raza y por eso, traiciona (además de todo lo que significan esos dos célebres personajes de la literatura francesa).

Tercero, subraya la veracidad de la documentación y la figura del autor como “hombre instruido” describiendo parcialmente el modelo autorial que posee en su mente.

En su positivismo, el literato encuentra una gran ventaja en el comercio galo del Mar del Sur entre las islas y los continentes, pues “abría una salida a través del despotismo asfixiante” a tal punto que lo llama “una verdadera institución del progreso”, ya que permite la penetración de los enciclopedistas franceses, el espíritu moderno, fermento de futuras independencias (110).

Su “objetividad” le hace reconocer también aspectos negativos en el proceder de algunos franceses relacionados con los ingleses. Censura “el período de disipación y de incuria que llaman reinado de Luis XV” (110) y a unos pocos individuos, relacionados directamente con los británicos: a Marcou,

-defiende el capricho<sup>10</sup> yanqui /.../ la poco elegante actitud de este francés excesivamente desarraigado que, habiendo llegado a ser profesor de Cambridge, ha tenido la desgracia de adular a veces a sus nuevos patronos, denigrando la ciencia francesa-. (1916: 71)

a “d'Aiguillón, la Dubarry y su pandilla<sup>11</sup>, vergüenza y ruina de Francia, estuviesen o no a sueldo de Inglaterra” (135).

Groussac se ofrece por tanto como modelo, representación máxima de lo que “debe ser” una persona comprometida con el destino de sus pueblos. Por eso desde el principio dice que al no tener partido tomado busca respuestas, atravesando pruebas intelectuales (la búsqueda de material y su posterior comprensión) para poder presentar su triunfo: la intervención en el destino de las naciones que le son propias.

### **Ethos profesional**

Para definir su “postura” el ensayista utiliza como estrategias la crítica y la denostación de los otros. Censura a los políticos y “defensores” de la causa de Malvinas, “por su

<sup>10</sup> Groussac emplea el vocablo francés: *lubie*, expresión familiar con ese significado.

<sup>11</sup> Groussac emplea el vocablo francés: *clique*, expresión familiar con ese significado.

indolencia criolla”, excelentes abogados, “puede ser, ¡pero bien poco historiadores!”(68). Unas páginas antes ya había exclamado: “¡Oh! ¡estos Tartarines<sup>12</sup> de cepa española, para quienes las palabras no son nada y los hechos poca cosa!...”(53). Esta cita encierra una de las claves de la primera discrepancia profesional entre el abogado y el historiador: conocer los hechos de la historia y usar los términos que corresponden.

Le preocupa que se difundan los errores pero lo alarma que los mismos argentinos enseñen mal a los alumnos. Por eso realiza un examen “muy sucinto” (de cuatro páginas) del memorial de Moreno. Le marca que no piensa en el lector, pues da “nociones triviales, es muy superficial; a veces pueril”. El texto le “hace gracia” y considera que hay que rehacerlo, fundándolo en documentos inatacables. Para terminar, anuncia: “Más le hubiera valido mostrarse enteramente informado, y poder mantener [los argumentos] con buenas razones como lo haremos nosotros” (54). Así establece este procedimiento como otra característica propia cuya finalidad es la de obtener la confianza del auditorio.

Ataca al Dr. Vicente Gil Quesada, ministro argentino en Washington (1885-1892):

Admirable alegato de abogado español agregado a un archivista colonial, todo erizado de argumentos jurídicos e históricos; pero incurre en la falta primordial de no referirse más que muy indirectamente a la cuestión. Además tenía otro defecto /.../ y era el de repeler al lector mejor dispuesto -no era éste el caso del suyo [Bayard]- con esa solemnidad prolija /.../, falta de rigor crítico /.../. Desbordante de una erudición de buena ley /.../, parecía pleitear a fondo con su Majestad Británica y confundir /.../: ¡Un abogado que se equivoca de cliente y presenta la defensa del uno con los autos del otro! El caso no es vulgar. (1916: 43)

---

<sup>12</sup> Otro intertexto con la literatura francesa: *Tartarin de Tarascon* de Alphonse Daudet. Tartarin es un héroe ingenuo, que se deja engañar por personajes poco escrupulosos, o incluso por sí mismo a lo largo de su viaje.

Desmerece a las “vagas 'ciencias' jurídicas”, pues sus discusiones se caracterizan por la profusión de argumentos haciendo “flecha de cualquier madera”, entonces “convendría que fueran desechadas al ser una práctica inferior y anticuada, demasiado hospitalarias para con la mediocridad” (164), jamás tienen bastante y emplean afirmaciones poco o nada revisadas, perjudicando más bien a la causa a la que creen servir (pp. 69-70).

Por eso le reclama a los funcionarios argentinos que no han actuado correctamente. Enjuicia con ironía a Carlos María Alvear, el “ilustre general” que fue designado ministro plenipotenciario en los Estados Unidos (1838-1852). Por razones personales y políticas su designación quedó sin efecto hasta el 28 de junio de 1837, “y esta vez se hizo cargo -sin apresurarse - /.../. Además, por lo que hizo después, se puede juzgar lo que habría podido hacer antes”<sup>13</sup> (34).

El ensayista elogia a Rivadavia y desaprueba a Rosas: “el pueblo que se ha rebelado bajo los buenos gobiernos, se prepara por eso mismo, a inclinar la nuca bajo los malos. Los bonaerenses no merecían /.../ a Rosas – ni siquiera al /.../ embozalado- pero era necesario que fuesen castigados por haber desconocido a Rivadavia quien, con todos sus errores y quimeras, significaba la civilización que intenta detener a la barbarie”<sup>14</sup> (47).

Ni siquiera salva a Sarmiento, funcionario que admira, sino que lo reprueba por cobarde al no actuar contra los Estados

---

<sup>13</sup> Este embajador es uno de los personajes más controvertidos de la historia argentina. José María Rosa (1951) ha documentado que Alvear era promotor de los intereses de Gran Bretaña en Sudamérica, por lo que se comprende, en este contexto, el desprecio que le provoca a Groussac.

<sup>14</sup> Rosa (1964) hace un análisis de estos personajes antagónicos. Para él, Rivadavia no tenía ninguna de las luces que se le atribuían, salvo para el beneficio de las mineras inglesas y el suyo propio. Como contrapartida, ve en Juan Manuel de Rosas a un verdadero patriota, reconocido por eso en el mundo, que siempre actuó por el mayor beneficio de su Nación y por esta razón se inventaron toda suerte de mentiras para desprestigiarlo. Así, atacando al ícono del gobierno federal, atacaban al pueblo opositor de la oligarquía, sobre todo porteña, representada por Rivadavia. Asimismo el historiador revisionista desbarata los argumentos del favoritismo de Rosas por Inglaterra. Desde ese punto de vista, es probable que Groussac despreciara a Rosas por la adhesión que logró de los “bárbaros” y por su aparente preferencia por Gran Bretaña.

Unidos (p. 36) y por su imprudencia en rebautizar los parajes del sur (75) (una de las actitudes típicas de los británicos).

Quien lleva la peor parte es, sin dudas, Manuel Moreno pues “se había posesionado del asunto, como diplomático y abogado (teniendo en cuenta sus funciones y la idea que de ellas había concebido, porque era vagamente médico), es decir, sin crítica muy aguda ni conocimiento directo de la historia” (52). Empero se aflige de cómo es tratado de inoportuno y fastidioso<sup>15</sup> por los ingleses.

Retomando, Groussac considera a los “juristas” como parte del problema de Malvinas pues difunden errores y obligan, por eso mismo, a los historiadores a tener que empezar por eliminar sus sofismas y sus “vanas argucias de abogado” para hacer justicia.

Ese grupo no es el único que le complica la tarea. También están los “descubridores”. En el análisis que realiza de las crónicas y relaciones de los descubrimientos advierte yerros e imprecisiones que le hacen dudar de la autenticidad de lo documentado; piensa que los escritos han sido manipulados en pos de un objetivo distinto a la honestidad intelectual. Este reclamo recae en individuos concretos y en dos naciones: Estados Unidos y Gran Bretaña.

Uno de los casos más notables es el de la “opinión de los mejores jueces” Chambers y Burney sobre Hawkins que “es tenido, por [el] más serio y sólido – y con esto decimos todo-” (80). Entonces si éste es un “descubridor a distancia” y sus “contradicciones groseras abundan y chocan con el buen sentido” (84) pero, aparentemente, no han sido advertidas ¿qué puede esperarse de esos jueces y del resto de los exploradores recomendados por ellos?

El descubridor más cuestionado es el florentino Amerigo Vespucci: “nos vemos conducidos -tan considerables son los errores enormes del documento – a este dilema: o la obra es de un falsario, o Amerigo Vespucci era aquel hombre”. Para rematar unos párrafos después: “De estas imposibilidades o errores groseros, que contrastan jocosamente con las pretensiones

---

<sup>15</sup> Groussac emplea el vocablo francés: *Raseur* (afeitador), expresión familiar para referirse al que importuna con propósitos largos y huecos.

científicas del personaje /.../ Se ve que la autenticidad de los viajes del Florentino es muy sospechosa". (1916:70-71)

Luego amonesta a Humboldt que ante la imposibilidad de determinar plausiblemente "esta tierra fantástica, se limita a decirnos que 'en la historia de la geografía, es prudente no querer explicarlo todo'. Acaso sería más juicioso aún no querer aceptarlo todo..." (p. 72). En consecuencia tampoco cree en "las pretensiones deducidas del gran viaje de Magallanes" pues no están mejor fundadas. (1916: 73)

Entre todos esos descubridores, el autor rescata el relato de Strong que presenta algunas particularidades con fondo verídico pero que paradójicamente no ha sido publicado: "No hay ningún motivo serio para dudar de su autenticidad". (1916: 96)

Finalmente, el tercer grupo del que se diferencia el ensayista es el de los "historiadores" y escritores anteriores a él, destacando una vez más la falta de honestidad intelectual y de rigor en casi todos los "profesionales". Censura incluso a los que contando con fuentes auténticas y de admirable claridad (como la de Bougainville) pretenden por ignorancia o manipulación del discurso, tergiversar los hechos de la historia (por ejemplo cuando dicen que los colonos franceses e ingleses ignoraron siempre recíprocamente su presencia simultánea) (1916:21-122), por eso aconseja al historiador que deje hablar a los hechos pues son más elocuentes que los discursos (1916: 26). Si todos respetaran esa regla se evitarían las complicaciones generadas por los "falsos científicos": juristas, descubridores e historiadores, causantes de que Groussac sienta por momentos vacilar su opinión definitiva. Confiesa con placer que con un examen reflexivo de los documentos y actos históricos se advierte que el problema de esta causa es solo que la evidencia argentina está plagada de errores o sofismas.

## **Conclusiones**

*Las Islas Malvinas* es más que una "nueva exposición de un viejo litigio", es un ensayo, ya que es un asunto que no está terminado. El autor quiere ubicarse en el centro del campo intelectual emprendiendo un tema muy complejo y de muy difícil resolución por eso desarrolla una tesis y crea su imagen de autor con una doble finalidad. Por una parte se presenta como historiador, trata científicamente el asunto, con el método y la

severidad correspondiente que ha adquirido en Francia, y que le proporcionan los medios necesarios para alumbrar esa historia como nadie, hasta el momento, ha podido hacer. Ninguna otra persona -dice- ha comprendido el nudo de la cuestión: Francia tuvo todos los derechos efectivos sobre las Islas Malvinas y los cedió voluntariamente a España reconociendo la dependencia continental, y esa soberanía ha sido heredada por la República Argentina.

Por otra, dada su autoridad en la sociedad del momento busca proyectarla sobre ese texto y, al mismo tiempo, incrementarla con su imagen de historiador que descubre la clave del conflicto de Malvinas para que sea resuelto. Por eso está omnipresente a través de la primera persona gramatical (en sus opiniones, etc) hasta convertirse en una voz dictadora, única que tiene ciencia y razón para ser oída pues su autoridad reside en su origen que lo ha provisto de rigor científico y de competencia lingüística. Por eso puede propender a la superación argentina poniéndose como modelo profesional por su responsabilidad y exactitud para defender lo que considera una causa legítima y de enseñar el proceso del trabajo intelectual, esto es, la severidad de la ciencia que busca la verdad y cuyo corolario será la autoridad profesional. De ahí sus críticas a los argentinos, norteamericanos y británicos por su incapacidad para conocer y asumir con exactitud la Historia. Por eso escribe este ensayo hispanoamericanista en francés, por adecuación al contexto epocal, al tema tratado de interés internacional y a un grupo de lectores letrados puesto que son los únicos, según los conceptos del literato, capaces de comprender la materia y realizar las acciones necesarias para solucionarla. Desde su posicionamiento en el campo cultural argentino de 1910, busca explicarle al receptor en primera instancia, lo relativo a los derechos argentinos sobre las islas con el objetivo de convencerlo; y en segunda instancia, advertir que Argentina y Francia, sus dos patrias, deben cuidarse de entenderse con los Estados Unidos e Inglaterra, ya que estos buscan la dominación más allá del “deber ser”, de los derechos y del entendimiento.

## **Bibliografía**

---

Amossy, Ruth (2009). "La double nature de l'image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009. Disponible en <http://aad.revues.org/index662.html>.

Groussac, Paul (1982) [1936]. *Las Islas Malvinas*. Buenos Aires, Lugar editorial.

.....y Rubén Darío (1916). "Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío", *Nosotros*. Año X, Tomo 21, Número 82: 150-167.

Piglia, Ricardo (1992) [1980]. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Sudamericana.

Rosa, José María (1951). *La misión García ante Lord Strangford estudio de la tentativa de 1815 para transformar a la Argentina en colonia inglesa*. Buenos Aires, Instituto Juan Manuel de Rosas de Investigaciones Históricas.

....., y Alberto Mondragon (1964). *El revisionismo responde*. Buenos Aires, Pampa y cielo.





# HACIA LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA NO ESCRITA POR MENÉNDEZ PELAYO: EL PRÓLOGO A LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE JAMES FITZMAURICE KELLY

Florencia Calvo  
CONICET-Universidad de Buenos Aires

## 1. La Historia diseminada

Este trabajo se inserta en el marco de una investigación más amplia que vengo realizando acerca de la escritura de la historia de la literatura española en el siglo XIX en España y especialmente en la obra crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo. En una primera etapa me interesé por un análisis de los *Estudios sobre Lope de Vega*, las herramientas taxonómicas que utiliza el estudioso santanderino y los modos en que lleva al teatro histórico del Fenix al centro del canon de la literatura española, gesto que José María Pozuelo Yvancos (define claramente para la Introducción a la *Historia de la Literatura Española* de José Amador de los Ríos. Una vez agotado el estudio de estas coordenadas me propuse definir los mecanismos a través de los que don Marcelino se posicionaba frente a una posible escritura de la historia de la literatura española, así, diseminadas en el Epistolario y en diversas introducciones y prólogos a distintas obras prometía siempre la escritura de la historia de la literatura española, informaba sobre el acopio de diversos materiales e imaginaba posibles cartografías por donde dicha historia de la literatura española pudiera discurrir. La cita emblemática al respecto, que traigo una y otra vez para mis análisis es aquella del Epistolario en donde en una carta escrita en julio de 1882 a Miguel Antonio Caro, su amigo colombiano, Marcelino Menéndez Pelayo le comunica la siguiente noticia relacionada con su infatigable ritmo de trabajo:

Ya gracias a Dios, terminó la fatigosa labor de los *Heterodoxos*. Ahora nada hago sino descansar y leer, y así pasaré algunos meses. Pero siempre me bulle en la cabeza el pensamiento de comenzar a trabajar seria y detenidamente en la historia de la literatura española. A ello estoy obligado en cierta manera por mi puesto

oficial de catedrático. La *Historia de las ideas estéticas* en España que quizá habrá visto usted anunciada en las cubiertas de los *Heterodoxos* va a ser la introducción natural a la historia de la literatura. Primero el examen de las teorías, luego el de los hechos.

Cita que excede la mera anécdota en tanto de ella he podido desprender una serie de consideraciones acerca de lo que podría haber significado para Menéndez Pelayo una historia de la literatura y de lo que, en consecuencia, significaban para el polígrafo santanderino las obras que iba escribiendo: las piezas de una matriz más amplia nunca completada, los elementos de una gran tabla periódica que queda sin rellenar, la inscripción de la prosa crítica pelayana en la filiación de los inconclusos, de los que paradójicamente intenta diferenciarse como vemos también en la carta ya citada:

A pesar de lo vasto de la empresa, no daré a la obra proporciones exorbitantes, aleccionado en esto por el fracaso de mis predecesores, los PP. Mohedanos y Amador de los Ríos. Quiero hacer un libro que sea a la vez conciso y nutrido, libro en que domine el espíritu estético sobre el histórico y que, sin mengua del rigor científico, pueda ser de general lectura. /.../ Como usted ve, tal empresa ha de ser de muchos años y quizá absorberá del todo mi vida literaria. Publicaré esta historia en tomos pequeños, para que sea más descansado el trabajo. (Carta a Miguel A. Caro)

Esta inconclusividad que parece ceñirse como una suerte de maldición sobre las historias de la literatura española se referencia no tanto en circunstancias vitales de sus autores, lo que ha sido la lectura tradicional de la crítica sino en ejes constitutivos de la historiografía literaria no solamente decimonónica sino también propia del siglo XVIII como la mención a los hermanos Mohedano parece confirmar, las palabras de Walter Benjamin (1966) cuando señala que:

/.../ los grandes procesos de historiografías literarias decimonónicas que quedan trancos por su excesiva aspiración a la totalidad no serían otra cosa que la marca de la crisis de una historia que se veía a sí misma como progreso indefinido y como encarnación de una totalidad que se comprueba en las pretensiones monumentales del género.

En un trabajo anterior (Calvo: 2011) discuto esta idea y la complemento con otros aportes teóricos (Urzainqui: 2004, Pozuelo Yvancos: 2006); arriesgo además ciertas variables teóricas que podrían ser las causas de esta imposibilidad de concluirse que poseen las historias literarias decimonónicas. Imposibilidad que en el caso de Menéndez Pelayo se manifiesta no solo en el deseo siempre presente de escribir una historia nunca escrita sino que además se expresa en cantidad de proyectos supuestamente inconclusos (*Estudios sobre Lope de Vega, Antología/Historia de la poesía hispanoamericana/ Historia de las Ideas Estéticas en España, Orígenes de la Novela*).

Resulta imposible pedir al historiador de la literatura en el siglo XIX que entienda que la prosa histórica se construye en una reflexión sobre sí misma que incluye la instancia narrativa. Dicha instancia narrativa debe seleccionar no desde la totalidad sino desde un punto de vista reconocido y presentado al lector. Si a esto sumamos la necesidad que tiene quien está historiando de introducir selectivamente valores históricos en lo que se quiere llevar adelante subordinándolos a esencias estéticas traerá como consecuencia una imperiosa necesidad de intentar abarcar todo como garantía de una supuesta objetividad inexistente, hecho que desemboca en la inevitable exhaustividad e inconclusión de los procedimientos.

## **2. Una Introducción**

Más allá de que acordemos o no con estas hipótesis presentadas en el apartado anterior es evidente que no tenemos una gran historia de la literatura española escrita por Menéndez Pelayo, sin embargo los conceptos del crítico de Santander acerca de lo que debería ser esta Historia y de cómo debería ser escrita se encuentran diseminados en gran parte de su obra crítica. No solamente se pueden reconstruir así las premisas

metodológicas que hubieran regido dicha historia sino que además es posible vislumbrar en sus estudios un eje vertebrador del canon de la literatura española en la selección y el estudio de determinadas obras.

Si bien no son consideraciones directas sobre lo que se está escribiendo son aseveraciones que aparecen siempre como justificativo de lo que se va a escribir. Son tan fructíferas estas apreciaciones que muchas veces es posible también ir delineando en ellas una suerte de canon ya no literario sino de la historiografía de la literatura<sup>1</sup>. En esta ocasión me interesa pensar estas coordenadas en el prólogo de Menéndez Pelayo a la traducción al español de la *Historia de la Literatura Española* de James Fitzmaurice Kelly, publicada en 1901. Historia que marca un hito importante en la historiografía literaria española como podemos ver en las citas siguientes. Así, Leonardo Romero Tobar (1999:28) indica que:

James Fitzmaurice-Kelly publicó en 1898 la primera edición de *A History of Spanish Literature*, un manual que habría de marcar época en la historiografía literaria española tanto por la abundancia de sus reediciones y traducciones (Simón Díaz describe veintidós ediciones en varias lenguas) como por el entusiasmo con el que el hispanista irlandés sostuvo la radical originalidad de la literatura española.

O al decir de Mar Campos F. Fígares (2004: 240):

A principios del siglo XX va a darse un cambio profundo en los estudios de la historia de la literatura en España. Aunque en el XIX ya se habían escrito algunas obras de este tipo, la *Historia de la Literatura Española* de Fitzmaurice Kelly, publicada en España en 1901, inicia un nuevo rumbo en la consolidación de estos estudios. Es obvio lo cerca que estamos del desastre del 98, y de la aparición de numerosas voces

---

<sup>1</sup> Gesto que encontramos en otros historiadores de la literatura como por ejemplo Amador de los Ríos en su Introducción a la *Historia de la Literatura Española*.

que quieren mirarse en Europa para cambiar España, sobre todo en el terreno político.

Para ambos críticos la Historia de Fitzmaurice Kelly definirá a futuro un modo de escribir la historia de España, que no sólo tiene que ver con la matriz escrituraria del crítico irlandés sino que también depende de manera importante de las consideraciones escritas en el prólogo pelayano. Así opina por ejemplo Campos Fígares (2004: 241) para quien Menéndez Pelayo:

*.../ decide aceptar la petición de poner prólogo a la obra citada de Fitzmaurice-Kelly, si bien aclarando con firmeza una serie de puntos sobre la enseñanza de la literatura que considera imprescindibles. Así y ante todo plantea, como es bien sabido, que hay que recelar de las historias de la literatura, y ser muy precavidos a la hora de manejarlas...pese a su antipatía inicial M.Pelayo deja, no obstante, una puerta abierta, de carácter pragmático a las historias de la literatura. Estar en suma al servicio de la educación y la enseñanza, pero no ser un fin en sí mismas. Magisterio de M. Pelayo que se va a extender durante toda la primera mitad del siglo XX.*

Sin adherir a los modos de análisis de Campos Fígares ni acordar en forma acrítica con el magisterio de Menéndez Pelayo entiendo que cualquier especulación acerca de qué debería ser para el estudioso santanderino la historia de la literatura española no puede prescindir de un análisis de esta introducción. Temática y estructuralmente la introducción, vertebrada tal vez por un sistema semiótico similar al que Pozuelo Yvancos (2000) define para la Introducción escrita por José Amador de los Ríos a su *Historia de la Literatura Española*, en el que se plantea la oposición entre foráneo y genuino, puede dividirse en cuatro partes: una primera en la que MMP reflexiona directamente sobre las características de la historia literaria como disciplina, la siguiente donde realiza un canon no literario sino historiográfico, una parte específicamente dedicada a la historia que está prologando, esta sí claramente siguiendo el eje genuino-foráneo

y una última parte que él mismo denomina observaciones en la que lista de manera detallada “ciertos puntos en que mi opinión difiere de las consignadas en este *Manual*, y sobre algunos vacíos que en él me ha parecido notar”.

Cada uno de los ejes estructurales de esta introducción tienen características bastante disímiles entre sí, sin embargo en todos ellos hay elementos para fundamentar las ideas del crítico sobre la historia de la literatura española y tal vez sobre la imposibilidad de escribirla.

### 3. El crítico

La primera parte, aquella en la que se detiene particularmente sobre la eficacia de las historias de la literatura, muestra una interesante paradoja entre el anuncio constante, la intención, el pedido amistoso e íntimo del epistolario frente a la aseveración de la inutilidad de las historias, es evidente que don Marcelino no cree, por diversas razones históricas, políticas o epistemológicas que podríamos arriesgar aquí, en las historias de la literatura:

La insensatez sería imaginar que la descripción más completa, el inventario más minucioso, el más elocuente discurso, pudieran suplir en ningún caso la visión directa de la obra de arte ni la impresión personal que en cada uno de los contempladores deja. Duele decirlo, pero es forzoso: la historia de la literatura, tal como entre nosotros suele enseñarse, reducida a una árida nomenclatura de autores que no se conocen, de obras que no se han leído, ni enseña ni deleita, ni puede servir para nada. Hay que sustituirla con la lectura continua de los textos clásicos y con el trabajo analítico sobre cada uno de ellos. El *Manual* puede servir de preparación, de ayuda, de recordatorio; pero siempre ha de ser un medio, jamás un fin. (*apud* Fitzmaurice-Kelly, 1901: vii-viii)

Posición claramente en contra de los manuales, que seguramente tenía en cuenta el éxito de éstos para la enseñanza de la literatura y la convicción por parte del santaderino que no era la forma ni de enseñar literatura ni de

construir un canon<sup>2</sup>. Así, cuando Menéndez Pelayo tiene que escribir sus estudios críticos se postula como sujeto transmisor no de nombres sino de lecturas, ofrece, abre y muchas veces transcribe su biblioteca a sus lectores, de ningún modo lleva adelante sus comentarios críticos sin tener la certeza de que quien los lee no posea acabado conocimiento de lo que está comentando. De ahí que la glosa y la transcripción se presenten como los modos más comunes en la prosa crítica del estudioso quien desea instaurar su obra como el medio y como el fin y la biblioteca propia es siempre el lugar desde donde se legitima lo escrito.

Es fundamental, asimismo, rescatar de esta parte el supuesto corte drástico en la historia literaria producida en el XIX:

Si en todas materias importan estas condiciones, en historia literaria son indispensables. Porque la historia literaria se ha renovado enteramente en nuestros días, y, salvo muy calificados precedentes, puede decirse que es una creación del siglo XIX. Tal como hoy la entendemos, juntando el sentido estético con la curiosidad arqueológica, poniendo a contribución la psicología y la sociología, está ya tan distante de sus modestos orígenes, que parece una nueva y genial invención, una ciencia nueva que de otras muchas participa y con sus despojos se enriquece. (*op.cit.*: 8)

Sentido estético más curiosidad arqueológica, el arte frente a la historia y la superación en ciertos aspectos de la historia dieciochesca con la que el modelo decimonónico posee puntos de contacto y de alejamiento producirían lo que para Menéndez

---

<sup>2</sup> Cito al respecto a Wentzlaff-Eggebert (2011) : “La importancia que se atribuía en este sistema de enseñanza pública a nivel secundario y universitario a la historiografía literaria resalta del número de ediciones sucesivas que conocen los manuales de historia literaria. En Francia por ejemplo –no dispongo de las cifras correspondientes para España o países hispanoamericanos– el manual *Histoire de la littérature française* de René Doumic publicado en 1896 ya había llegado a 37 ediciones en 1919 y, un año más tarde, a 450.000 ejemplares vendidos 3 mientras que la famosa *Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson cuya primera edición había salido en 1895 (Hachette) alcanzó 17 ediciones y 195.000 ejemplares hasta el año 1922 (Lanson, 1922: página de título)”.

Pelayo sería una ciencia nueva en la que abrevan otras ciencias. Conciencia histórica, necesidad de una historia de la literatura nacional, heredera del romanticismo pero también conciencia de la filiación con las historias literarias anteriores.

Esto se conecta así con la segunda parte: la escritura de la historia de la literatura sirve para fijar no solamente un canon literario sino también para seleccionar e incluirse en un canon crítico, al prologado pero también a sí mismo. En este recorrido encontramos grandes coincidencias con la introducción de la *Historia de la literatura española* de José Amador de los Ríos en la selección de aquellos críticos que los han precedido.

La mirada de don Marcelino sobre los historiadores anteriores, a quienes clasifica como arqueólogos literarios y los incorpora dentro de un modo de historiar propio de un paradigma al que el estudioso siente que no pertenece, es interesante para delimitar las características propias de las historias literarias anteriores y del concepto de historia literaria ya depurado por la crítica romántica. Si Inmaculada Urzainqui señala que:

Conviene recordar en primer lugar que la significación del sintagma historia literaria en el siglo XVIII no es la misma que la que tenemos ahora pues como por literatura se entendía el conjunto de las artes, las ciencias y la erudición, la historia literaria venía a significar en términos generales la historia de los conocimientos humanos y en tanto que éstos se expresan a través de la escritura, la historia de los libros y de los escritores. (2004: 211)

Menéndez Pelayo lo confirma al enumerar sus antecesores en el prólogo:

Existían, además, entre nosotros, eruditos y voluminosos libros a tenor de la *Historia literaria de Francia*, de los Benedictinos, o de la de *Italia* de Tiraboschi, aunque ni remotamente podían competir con estos dos egregios monumentos de ciencia sólida y erudición vastísima, que ven pasar una edad y otra sin que se conmueva su indestructible fundamento. Ni el fárrago de los Padres Mohedanos, que no llegaron



siquiera a acabar la época hispano-romana, por haberse distraído en impertinentes disertaciones, ajenas de todo punto a la literatura; ni la temeraria y superficial, aunque a veces ingeniosa, y no siempre desacertada, apología del abate Lampillas; ni otras tentativas todavía menos felices, podían sacar la historia de nuestras letras del caos en que yacía, a pesar de la buena voluntad y loable patriotismo de sus autores. (*apud* Fitzmaurice-Kelly, 1901: ix)

Y lo refuerza, volviendo una vez más a la dicotomía estética-arqueología al detenerse en Moratín:

Pero con la excepción casi única de Moratín, que buscaba principalmente en su tarea erudita algún solaz para su ánimo, tan contristado y melancólico en sus últimos años, hubo una especie de divorcio entre la crítica que pudiéramos llamar retórica y la arqueológica. Mientras la primera se limitaba a elogiar o censurar algunas obras (que siempre solían ser las mismas), basando el juicio en ciertos preceptos tenidos entonces por infalibles (sentido que todavía persiste en las anotaciones de Martínez de la Rosa a su *Poética*), la segunda solía prescindir sistemáticamente del valor de la forma, y aun daba entrada en el cuadro de la literatura a todo género de producciones científicas o meramente útiles, estimándolas a todas como documentos curiosos de los siglos pasados, sin preocuparse para nada de su valor intrínseco. (*op.cit.*: x)

Divorcio que Menéndez Pelayo salvará con la introducción de la Estética, categoría esencial para cualquier historia de la literatura que se intente escribir; idea que al ampliarse queda clara en el prólogo de don Marcelino a la *Historia de las Ideas Estéticas* en España, texto que está en diálogo constante con estas consideraciones<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Este trabajo tiene un triple carácter. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, o (si este título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística, /.../ Es al mismo

Así, la historia literaria debe referenciarse en otras coordenadas no en la de los ejemplos que da, que sin embargo son útiles para reconstruir un linaje de historiadores de la literatura española, españoles. Entr así a la tercera parte de la Introducción en la que recupera las condiciones de producción de la obra que está presentando previo recorrido por el eje de oposición entre nacional y extranjero y una nueva paradoja: quiénes menos hacen por la literatura española son los propios españoles:

Designio providencial es, sin duda, que los de fuera sean los llamados a vengar a la España antigua del vil menosprecio en que la tienen sus descastados herederos. Gracias a esa labor inmensa, que aquí con buena voluntad secundamos unos pocos, tendrá, quien de buena fe los busque, consuelo para lo presente, advertencia y enseñanza para lo porvenir, y logrará el bien inestimable de vivir en comunión con el espíritu de su raza y considerarse solidario de su tradición: lazo sagrado que no se rompe nunca sin tanto daño de los individuos como de los pueblos. (*op.cit.*: XVII-XIX)

Esta tercera parte es bien interesante para reforzar las lecturas acerca de la reconstrucción del canon de la literatura española desde los acercamientos extranjeros, especialmente aquellos del romanticismo alemán, (recordemos que para Menéndez Pelayo este Manual “participa del hospitalario y generoso espíritu de la crítica alemana de los tiempos

---

tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos. Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por método exclusivamente cronológico, o atendiendo sólo al desarrollo más externo de las formas artísticas, así como tampoco bastan meras generalidades (p. 5) históricas o sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.

románticos”) para ver de qué modo las historias de la literatura españolas en España surgen sobre todo como respuesta a la pregunta de Masson de Morvilliers. Sirven también, pero esto excede esta comunicación, para volver a traer al centro del análisis el problema de la escritura de la historia, en tanto estaríamos nuevamente frente a una instancia narrativa que selecciona, propone y se legitima a partir de su pertenencia a una nación.

#### **4 El historiador literario:**

La última parte de esta introducción presenta una lista de observaciones: uno de los lugares en donde la teoría cede el paso a la praxis y nos permite vislumbrar cómo hubiera sido esa historia de la literatura no escrita por don Marcelino. Las veintun observaciones que constituyen esta última parte no siguen una única coordenada de análisis sino que van desde correcciones de tipo biográficas (por ejemplo Alonso de Ercilla no es vasco sino madrileño) hasta largas propuestas de lo que debiera ser incluido en una historia literaria. Más allá de las observaciones meramente anecdóticas, cada una de las restantes nos brinda algún elemento que permite encontrar allí al Menéndez Pelayo sujeto crítico, sujeto historiador literario, crítico con una metodología característica (por ejemplo, muchas de estas observaciones se construyen desde la transcripción) pero por sobre todo como sujeto autorizado para intervenir en el canon y para disentir de otras propuestas, en el fondo cada una de estas observaciones no son más que modos de reformular el canon postulado por Fitzmaurice Kelly hacia los textos por los que debiera discurrir una verdadera historia de la literatura nacional.

En relación con aquellas observaciones que intentan intervenir en el canon son emblemáticas, Menéndez Pelayo llama la atención sobre “una inexplicable omisión” que en ninguna parte del libro hay tratado especial sobre los romances viejos, a los que sugiere en una próxima edición dedicarles un capítulo entero basado en las investigaciones de Milá y Fontanals y “en los trabajos del joven D. Ramón Menéndez Pidal, digno continuador de los esfuerzos de aquel maestro ejemplar que orientó nuestra crítica en las tinieblas de la Edad Media, y nos enseñó a todos el recto camino y la severa

disciplina del método.” Entra también así el canon crítico. Se detiene en Alfonso el Sabio, para cuestionar la actividad alrededor de los Libros Astronómicos que presenta Fitzmaurice Kelly y la acción de la Academia de Toledo, siempre reivindicando la poesía épica ya que es otro de los campos en los que Fitzmaurice Kelly olvida títulos, Menéndez Pelayo propone *La Cristiada* y *La creación del mundo*. Bien interesante, es la intervención alrededor de Cristóbal de Castillejo, en sintonía con Amador de los Ríos- que en su Introducción desde los presenta a Cristóbal de Castillejo como el que resiste con el metro castellano frente a los embates de la poesía italiana. Menéndez Pelayo reivindica también la figura de Castillejo en un intento por postularlo como el poeta nacional, de las formas castellanas, frente a la invasión de metros italianos. Así, para el estudioso de Santander:

A nadie hay que pedirle cuenta de los metros que usa, sino de la habilidad con que los maneja y del caudal de pensamientos que en ellos vierte. Ni pueden estimarse fútiles, por el mero hecho de estar en antiguas coplas de pie quebrado. (*op.cit.*: xxx)

Evidentemente en el caso de Castillejo la operación sobre el canon realizada por los historiadores decimonónicos no logró contrarrestar las consideraciones de los teóricos anteriores.

En la mayoría de las observaciones todo apunta a la reconstrucción del canon sin desprovechar la matriz de Fitzmaurice Kelly pero incorporando en la medida de lo posible la mayor cantidad de elementos relacionados con la literatura española que le interesa recuperar, aquellos que dejen en claro la idea de nación y de espíritu nacional tal como lo habían indicado los románticos alemanes.

Queda como materia para otro trabajo pensar si estas condiciones y estos condicionamientos a la escritura de la historia de la literatura española presentados aquí en parte por Menéndez Pelayo son definitorios en el momento de la inconclusión de los proyectos, es decir si todas estas características aquí relevadas no funcionan como impedimentos para la concreción de una historia, que desde sus manifestaciones materiales concluidas y cerradas no parecieran

tener mucho resultado para el estudioso santaderino que operaría desde una paradoja: la intelección de que el canon se fija desde la historiografía literaria pero que a su vez esta resulta insuficiente para dar cuenta del canon que la literatura, la historia y la cultura española necesitan a fines del siglo XIX.

### Bibliografía

Benjamin, W., (1996) [1931]. "Literary Theory and the History of Literature, *Selected Writings*. Ed. Por Jennings Michael W. et al. Cambridge: Harvard University Press.

Calvo, F. (2011). "Menéndez Pelayo y la historia de la literatura. ¿proyectos inconclusos o cánones abiertos?", L. Amor y F. Calvo (coords.), *Historiografías literarias decimonónicas. La modernidad y sus cánones*, Buenos Aires, Eudeba: 55-72.

Campos Fígares, M., (2004). "Una lectura de historias (de la literatura)", L. Romero Tobar (ed), *Historia literaria/Historia de la literatura*, Zaragoza, P.U.F.: 239-252.

Fitzmaurice-Kelly, J., (trad.1901). *Historia de la literatura española. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, La España moderna.

Pozuelo, J.M. (2000). "Popular/culto, genuino/foráneo. Canon y teatro nacional español", Jesús Maestro (ed), *Theatralia, Tragedia, Comedia y Canon*: 235-260.

....., (2002). "El canon literario y el teatro áureo", E. García Santo Tomás (ed), *El teatro del siglo de oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 335-351.

....., (2006). "Canon e historiografía literaria", *Mil seiscientos dieciseis*, Anuario 2006, vol.XI: 17-28.

Romero Tobar, L. (1999). "Entre 1898 y 1998: la historiografía de la literatura española", *Rilce*, 15.1: 27-49.

Urzainqui, I, (2004). "Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: competencias del historiador" en L. Romero Tobar (ed): 209-236.

Wentzlaff-Eggebert, C., (2006). "La evolución de la historiografía literaria en los siglos xix y xx y algunos planteamientos recientes para la sistematización de la historia de la cultura en Alemania", [En línea] *Orbis Tertius*, Revista 11 (12).



**RAZÓN DE DOS: EL POEMA CREA UN JUICIO Y EL  
JUICIO UN POEMA.  
BREVES NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS Y  
REFERENCIALES**

Virginia Cantó Ramírez  
Universidad Complutense de Madrid

Resulta curioso observar cómo la bibliografía crítica sobre el texto autobiográfico, la cual viene engrosando hasta límites insospechados en los siglos XIX y XX debido al creciente auge del individualismo y a la reafirmación de la personalidad del sujeto frente a los procesos sociales, ha dejado tan al margen una cuestión que nos parece realmente fundamental: la vinculación autobiográfica del crítico o el teórico de la literatura con su objeto de estudio. De añadido interés resultará si el objeto de análisis pertenece al campo lírico, género sumamente propicio para la anagnórisis y la personal interpretación bajo la capa de la experiencia vivida. Ello se debe, fundamentalmente, al manido concepto de la subjetividad interpretativa que ha venido definiendo a la lírica a largo de su historia<sup>1</sup>.

En este breve estudio de carácter más bien interpretativo y referencial, intentaremos demostrar la estrecha vinculación existente entre la figura del teórico de la literatura que al mismo tiempo comparte la faceta de la creación, con su objeto de estudio.

En nuestra opinión, debemos hacer unas apreciaciones previas que consideramos de vital importancia a la hora de analizar el alcance de las citadas influencias.

Un primer paso será interpretar la conciencia de escritor que cada cual tiene de sí mismo, ya que en dicha medida el autobiografismo influirá en las disquisiciones y las reivindicaciones teórico-poéticas. Pese a que un mismo ser pueda darse la condición de poeta y la de crítico o teórico, siempre una de ellas prevalecerá sobre la otra en la manera de concebirse a uno mismo, encontrándonos el caso del poeta

---

<sup>1</sup> La hermenéutica ha observado el círculo vicioso que el reconocimiento de los intereses y prejuicios del sujeto al interpretar, llegando a la conclusión de que esto no debe verse como un impedimento para la objetividad del conocimiento, si no por el contrario como una modalidad de la objetividad.

con una clara conciencia de oficio que comparte su tiempo con la faceta de teórico, o el teórico que, muchas veces absorbo en la admiración que profesa a su objeto de estudio (que podemos entender en el sentido tan amplio de la lírica), encuentra en la creación poética un buen cauce de autoreconocimiento personal y del mundo. No queremos decir con esto que el teórico-poeta se rija por el principio de imitación, ni siquiera que su tema puntual de estudio pueda ser objeto de la más mínima influencia. Puede tener un universo lírico propio, tal vez incluso distante, que interferirá en menor medida en su tarea como crítico.

No así, a nuestro juicio, ocurrirá con la figura del poeta-teórico. Para él su yo lírico, su conciencia de poeta, prevalecerá y actuará a la manera de un espejo sobre sus disquisiciones académicas. Será el Poeta con mayúsculas, no por la calidad o “cantidad” de sus versos (factores que en esta apreciación nada influyen), sino por la conciencia práctico-teórica que tiene de sí mismo, porque su universo poético está fundamentado no solo con poemas, sino con planteamientos y convicciones acerca de la esencia, el valor, la causa y la función de la lírica.

Consideramos que todo ejercicio poético es un acto de ficcionalización<sup>2</sup> que actúa desdoblado todas las betas que el Yo guarda en su seno, el Yo posible, aunque no todo creador es consciente de esta medida ni el citado planteamiento es objeto de sus preocupaciones. Tanto el teórico-poeta como el poeta-teórico se enfrentarán ante esta misma realidad compartida, aunque les afectará en un grado distinto.

Para intentar ejemplificar esta teoría tomaré como ejemplo mi propia experiencia de teórica-poeta. Las facetas de autor académico y creador literario se entrelazan en mí y un análisis exhaustivo de los difusos tentáculos de mis influencias creo que podrá aportar algo de luz al tema. De fondo sonarán las reivindicaciones líricas de un poeta-teórico, Luis García Montero, quien precisamente es objeto de estudio de la tesis que escribo y mi referente poético, aunque mis versos difieran de la forma de escribir del granadino, y aún compartiendo las reivindicaciones teóricas que intentan aunar el compromiso

---

<sup>2</sup> Para profundizar en el concepto de ficcionalización y su alcance en la poesía española remitimos a la tesis doctoral de Dolors Cuenca Tudela, “La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española contemporánea”, dirigida por Juan Oleza.



social, la historia de la experiencia y la sentimentalidad del individuo con el sentido último de la lírica, en mis poemas no se deja traslucir de una manera tan clara este hecho.

Es una cuestión de proyección y asunción de teorías. Un poeta como Luis García Montero ha aprendido a leer la posmodernidad con sus propias lentes, como una realidad hecha de fragmentos a su medida. Cuando él se enfrenta a la relectura de la tradición literaria, no puede evitar desgajar teóricamente los fragmentos de su propia teoría, proyectar el hoy sobre la historia como la historia ha logrado proyectarse en sus versos de siempre. Consiste, de alguna manera, en una historia de la literatura total y globalizadora en la que se desgrana la historia de “la identidad y los vínculos” en el ayer, el hoy y el siempre y un buen ejemplo son libros como *El sexto día: historia íntima de la poesía española* o *Los dueños del vacío*<sup>3</sup>. No queremos decir que estas lentes a la medida del poeta modifiquen la historia, y ya los labios del propio Montero confesaban que “a la hora de volver al pasado para interpretarlo, el historiador debe abandonar su propio horizonte para acceder al espacio original de la escritura, a la mirada que tuvieron los antiguos poetas” debiendo aprender a “leer con los ojos de los otros”<sup>4</sup>.

La figura del “teórico-poeta”, figura que como he avanzado yo misma represento, adopta una postura de asunción teórica-práctica sin pretender reflejar en sus disquisiciones académicas su manera de concebir el hecho poético. Es una lectura desde abajo, una lectura “limpia” de aditivos personales, cuyo doble filo se volverá cortante al escribir sus propios versos, ya que al no poseer una clara poética ni un ideal sublime de cómo debe concebirse la lírica y plasmarse materialmente, sus versos serán más susceptibles de “suciedad y contagio”, entendiendo esta suciedad entrecomillada como una porosidad expresiva y de blanco fácil para la intertextualidad, cuyos ecos de otras voces podrán colarse con más facilidad entre sus versos.

---

<sup>3</sup> Lo que pretende García Montero es la descripción de esa zona intermedia que se sitúa entre la expresión de una identidad individualizada y los vínculos con una comunidad, entendiendo al poeta como portador de una verdad colectiva.

<sup>4</sup> Afirmación de Luis García Montero en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000). Debate Editorial.

Cuando me planteo la influencia de los tentáculos poéticos que viven en mí, no puedo dejar de aceptar en mis adentros que todo es una madeja de doble hilo trenzado: la proyección ideológica que como poeta puedo reflejar sobre mi objeto de estudio y la influencia que mi objeto de estudio puede entreverse en mis versos. ¿Yo modifico mi mirada con lo que leo o lo que leo es modificado por mi mirada? ¿Yo escogí mi tema de estudio por mi tendencia poética o mi tendencia poética escogió mi tema de estudio? ¿Qué condición se dio antes en mí, la fascinación al leer o el deseo primero y virgen de escribir?

El principio de imitación es innegable y el ser humano es por ende un ente mimético. Al acercarse a cualquier hecho, en el caso que nos ocupa el literario, el individuo primero se sorprende, tras el deleite empieza a comprender y finalmente decide comenzar a escribir con el deseo de aprender.

Esta relación causa-efecto se dio en mí a unas edades muy tempranas. Cuando aún los más finos hilos de la infancia ceñían vigorosos mi cintura, tuve mi encuentro con la poesía. Las limpias y desgarradoras palabras de Gloria Fuertes fueron las primeras en calar hondamente mi alma de nueve años de edad. Previamente había tenido acceso a otros muchos poemas, especialmente de Rafael Alberti y las canciones lorquianas, pero por aquel entonces el poema no era para mí más que un eco acompañado cuya cadencia resonaba musicalmente en mis oídos. Con *Historia de Gloria: Amor, Humor y Desamor*, comprendí que las palabras auguraban un halo más hondo que el sonido y si la musicalidad del poema me era atrayente, lo era aún más ese velado mensaje que parecían entrever aquellos versos. Primeramente me sedujo la libertad expositiva con que ciertas palabras tabú se incorporaban mágicamente al vocabulario. El amor, el beso, la muerte, el dolor e incluso el sexo eran lexemas aparentemente vacíos que comenzaban a cargarse de significado y en la mayor parte de las ocasiones más bien sujetos al halo de la intuición y la interpretación pueril y ficcional de lo que se antoja vetado y prohibido.

Buscando un haz de luz en la memoria recuerdo cómo caló en mí el hecho poético. Incompleta visión me llevó a diseccionar en el poema dos entes aparentemente irreconciliables: de una parte el sonido, la cadencia y la canción y de otra parte esa guarida de lexemas inconexos que encontraban la voz de lo

prohibido, de un sentimiento no sabido que en la palabra hallaba su sustancia y mi reconocimiento. Esta disgregación de fondo y forma me llevó, de un lado, a escribir canciones vacías bajo calcados moldes lorquianos o preñadas consonancias sin orden ni concierto escritas a pulso de diccionario, y de otro lado al desbocado sentimiento sin el corsé del ritmo contenido bajo los auspicios de la arbitrariedad y el mito más trillado.

Debieron pasar años como páginas de libros para que mi intuición dedujese que fondo y forma aunaban el collage con que Neruda, Aleixandre, Cernuda, Machado o Miguel Hernández hilvanaron mi juventud.

Es evidente, pues, que pese a lo que creen de sí mismos muchos poetas, yo no inventé el poema, en todo caso él me inventó a mí con su particular manera de mirar el mundo, fragmentándolo en esencias conciliables y anecdóticas realidades sinestésicas.

Llegados a este punto, en el que hemos admitido que el acto de escribir es en sus orígenes un acto mimético y que el poema –el buen poema–, tenderá a encontrar en la tradición del tiempo su originalidad elocutiva<sup>5</sup>, cabe abordar la cuestión de las influencias que mi mirada de crítico-lector proyectará sobre mi objeto de estudio en los ajenos versos.

Me parece importante señalar previamente la distinta mirada con la que pueden leerse unos mismos versos. Cuanto leo por ocio, por inercia, por azar o por necesidad anímica, mi mirada crítica no anda buscando únicamente esas betas teóricas que impregnan todo poema, el artificio y la artificiosidad encubiertas en la aparente espontaneidad de las palabras. Es una lectura desde el yo, una mimesis vital en la que intento reconocerme en lo que leo para recalcar en un estado anímico ajeno que logro hacer mío, realizando una lectura a la que suelo referirme en mi particular jerga como la lectura del yo en el tú, la dicha del reconocimiento o la lectura de la catarsis.

No puedo evitar traer a colación unos versos de Vicente Aleixandre que siempre me han acompañado en mi andanza de

---

<sup>5</sup> Nos parece interesante reseñar en este punto la concepción de Paul Ricoeur, para quien el principio de imitación surge siempre en el contexto de una teoría de la metáfora, con lo que toda mimesis tendrá algo de metáfora y toda metáfora será en alguna medida mimética.

acérrimo lector con suerte esporádica de poeta. En “El poeta canta por todos” escribía el sevillano:

/.../ Y para todos los oídos. Sí. Mírales cómo te oyen.  
Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando  
una única voz que los canta.  
Masa misma del canto, se mueven como una onda.  
Y tú sumido, casi disuelto, como un nudo de su ser  
te conoces.  
Suena la voz que los lleva. Se acuesta como un camino.  
Todas las plantas están pisándola.  
Están pisándola hermosamente, están grabándola con  
su carne /.../ <sup>6</sup>.

En estos versos es claramente reconocible la madeja: la omnisciente voz del poeta recitando –recitándose–, mientras la suerte de receptor de los que escuchan no se ven sino a ellos mismos en las ajenas palabras, “pisando hermosamente” la intención del poeta para reescribir el poema a su medida, mientras que el elocutor “sumido”, “casi disuelto”, también logra reconocerse en la relectura, defendiendo el poema como un espacio público (el poema como camino y sus lectores como plantas) en el que cada soledad grabará con su carne un mismo canto.

Muy distinta es mi mirada cuando pretendo enfrentarme al texto como horma de fórmula humanística, como artificio en el que cada pieza realiza la función de su engranaje, porque solo un buen poema será recibido por el lector como el pulcro nado de un pez con sus perfectas espinas encubiertas, o el paso erguido del hombre del que solo intuimos su vertical columna.

Cuando me enfrento a esta lectura, mi mirada de teórica-poeta se desnuda de su particular universo poético para intentar hallar en el poema su parte más técnica, el mecanismo léxico-funcional que hace posible la activación anímica que lleva implícita el propio concepto de poema. Pretendo así una lectura blanca, liviana de aditivos personales, y aunque reconozco el

---

<sup>6</sup> Versos recogidos en el poemario *Historia del corazón* (1954), libro en que el Alexandre se despoja del surrealismo y del barroquismo para afrontar una profunda renovación temática y estilística, caracterizada por el acercamiento a la difícil realidad humana y a las preocupaciones del hombre.

esfuerzo que muchas veces conlleva, aquí radica la principal diferencia entre el poeta-teórico y el teórico-poeta, la distinta escala de interiorización y, por tanto, posterior exteriorización del ideal poético, la escala gradual de la influencia del papel del lector, -de su particular mirada-, al enfrentarse a un hecho poético ajeno.

¿Y mi tema de estudio? ¿Quién escogió a quién? Es evidente que trabajo la poesía de la experiencia en la figura de Luis García Montero porque la siento cercana y me conmueven esos sutiles artificios vestidos de cotidianidad y “ropa de calle”<sup>7</sup> que sin duda encubren un meticuloso trabajo técnico-funcional. No obstante, esta admiración y curiosidad por profundizar en sus entresijos influyó, -como es lógico-, en la elección del tema de mi tesis doctoral, pero es bien cierto que revisando mi producción poética hasta el momento, y muy especialmente observando los poemas en los que el tema metapoético se alza como protagonista, las influencias de esta tendencia poética no son tangibles -al menos en su totalidad-, en mi poesía.

Es evidente, pues, que ante cualquier espejo, toda disquisición teórica o creación poética guardará en su seno, en mayor o menor medida, las betas del yo. Siguiendo la diferenciación que hemos propuesto entre el poeta-teórico y el teórico-poeta, el primero se asemejará más al espejo cóncavo en el que los rayos de luz procedentes de la superficie se proyectarán sobre un centro, sirviéndonos como ejemplificación metafórica de una realidad que vendrá a converger en el yo, mientras que el teórico-poeta se verá reflejado en el cristal convexo donde los haces de luz no se concentrarán en un punto fijo y buscarán una realidad más amplia.

Lo que a priori nos puede parecer un banal juego de palabras y conceptos, de sutiles proyecciones del yo en el tú y del tú en el yo, no pretende más que dejar patente la inevitable influencia de la primera persona del singular, y en general del sutil juego de la *imitatio*, que subyace en todo acto realizado.

Un poema, una crítica, un artículo teórico y, en general, cualquier hecho literario, se conforma en razón de parejas vectores que se complementan: el yo en el tú, la tradición en la

---

<sup>7</sup> Utilizamos el título de la última antología del poeta granadino publicada en 2011, editada por José Luis Morante en la editorial Cátedra: *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*.

originalidad, la mimesis en el reconocimiento y el autobiografismo<sup>8</sup> en la universalidad.

## Bibliografía

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Aleixandre, Vicente (1968). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Bauman, Zygmunt (2004). *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

Foucault, Michel (1986). *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores.

..... (1990). *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.

Fuertes, Gloria (1999). *Historia de Gloria: Amor, Humor y Desamor*, Madrid, Cátedra.

García Montero, Luis (1993). *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación.

(1993). *El realismo singular*, Bilbao, Los Libros de Hermes.

....., (1996). *Agua territoriales*, Valencia, Pre-Textos.

....., (1997). *La puerta de la calle*, Valencia, Pre-Textos.

....., (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.

....., (2002). *Poesía, cuartel de invierno*, Barcelona, Seix Barral.

....., (2003). *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.

....., (2003). *Almanaque de fabulador*, Barcelona, Tusquets.

....., (2006). *Los dueños del vacío*, Barcelona, Tusquets.

Hubier, Sébastien (2003). *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Collin.

Lejeune, Philippe (2003). *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Collin.

---

<sup>8</sup> Entendemos aquí el autobiografismo como autoreconocimiento y autoconciencia teórica del hecho que se está abordando.

Marías, Javier (2001). "Autobiografía y ficción", *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara.

Molero de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España*, Bern-Oxford, Lang.

Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Ed. Melusina.

....., (2002). *Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero. Estudio y antología*, Sevilla, Renacimiento.

....., (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor.

....., (2004). *Luis García Montero. La escritura como interpelación*, Granada, Editorial Atrio.

....., (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Editorial Biblos.





# **SUSANA LAGE: MULTIPLICACIÓN DE SUS PRÁCTICAS ESCRITURALES COMO INVESTIGADORA Y DRAMATURGA**

María Cristina Castro  
Universidad Nacional de San Juan

## **Introducción**

En los estudios del hecho literario se distinguen distintos modos de abordarlo, ya sea como hecho comunicativo artístico desde una perspectiva diacrónica; como fenómenos literarios concretos desde una perspectiva sincrónica; aplicando o elaborando categorías, criterios, conceptos, que orientan y fundamentan esos estudios. En este contexto epistémico y considerando que la producción discursiva puede ser descrita e interpretada desde distintos enfoques teóricos y presupuestos ideológicos sobre lo literario y sobre la mirada epistemológica que expresa un concepto de saber, de sujeto, de realidad y de lectura e interpretación; intentamos describir una forma de trabajo especular que relaciona la escritura académica y la escritura literaria de Susana Lage, quien se construye y es construida como sujeto teórico de la literatura y como sujeto productor de literatura. Lage actúa en docencia universitaria, investigación y crítica teatral, dramaturgia y dirección de teatro. Para los propósitos muy acotados de este trabajo, hemos seleccionado uno de sus trabajos sobre el teatro latinoamericano: “Un teatro-Tijuana: el espacio de frontera”, y una obra dramática: *Crónicas de Ítaca*.

## **Profesional y mujer de letras: multiplicidad de roles**

Como docente, Lage enseña a los estudiantes a efectuar una lectura crítica de los textos literarios relacionados con distintas dimensiones del campo cultural, a evaluar textos científicos, a identificar la validez de los mismos, a analizar la realidad teatral sanjuanina, a argumentar sobre ella e interpretarla, a producir artísticamente. Estas actividades las realiza como profesora en las cátedras “Producción Literaria” y “Metodología de la Investigación y Crítica Literaria”, ambas en la Carrera de Letras. Produce discurso científico como investigadora en el Proyecto “Historia del Teatro Sanjuanino”

dentro del programa DICDRA –Instituto de Literatura Ricardo Güiraldes-. Escribe y dirige teatro como directora del Programa “Elenco de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes”. Todo en el ámbito de la Universidad Nacional de San Juan.

Como artista del quehacer teatral, ha sido convocada para escribir textos dramáticos por distintos grupos de teatro, la Ópera de San Juan, escribir y dirigir el espectáculo Fiesta Nacional del Sol. Ha escrito diversos artículos de crítica literaria para los medios periodísticos locales. Sus textos han sido distinguidos y publicados en diversas ocasiones.

### **Su escritura académica**

Lage realizó estudios de inglés y francés desde la escuela primaria, época de la que datan sus escritos líricos. Ella misma aclara, en una entrevista, que escribió su primera poesía a los seis años. Pasado el tiempo y ya en la universidad, comparte con sus alumnos el pensamiento de que construirse como sujeto crítico de la literatura requiere de saber leer, interpretar y criticar, una acción hermenéutica que nos coloca como productores de un texto dentro de un texto y de un texto en frente de otro texto. Considera que haberse formado en un hogar pleno de libros, haber estudiado la carrera de Letras, han contribuido a enriquecer su trabajo escritural. No cree “en esas teorías que dicen que porque estudiás letras se te clausura el área creativa, yo creo que cuando más sabés podés hacer mejor las cosas y obtener mejor criterio y resultados”. Desde sus experiencias, afirma que leer el mundo y la palabra significa comprender la cultura y los códigos genéricos que nos permiten construir historias -con nuestras propias palabras- desde diferentes puntos de vista, porque interpretar significa ser capaces de tematizar y generalizar acerca de las narrativas que constituyen la experiencia social, desentrañar suposiciones ocultas, motivos que estructuran nuestro sistema de valores culturales cotidianos, es decir, apoderarse de los elementos ideológicos de nuestro mundo social. Por eso, para ella, leer, interpretar, criticar textos orales o escritos significa disponer de un lenguaje interpretativo mediante el cual se puede asumir una distancia crítica con respecto a posiciones y creencias acríticas. Sobre todo, su propósito es inculcar en sus estudiantes la necesidad de

emprender y continuar los estudios necesarios que han de conducirlos a una formación profesional sólida.

Sus trabajos de investigación, del que rescataremos de su tesis de maestría sobre el teatro latinoamericano el capítulo “Un teatro-Tijuana: el espacio de frontera”, están íntimamente ligados a la construcción de conocimiento y generación de nuevos saberes. Al comienzo del capítulo en cuestión inserta un epígrafe de Luis de Tavira donde se postula una posición tomada sobre el teatro y la reorganización de su conocimiento en función de una proyección cultural: “El teatro debe traspasar sus propios límites, transgredir sus propias fronteras. Si es capaz de producir un avance epistemológico, será capaz de ubicar sus nuevas fronteras en la dialéctica realidad-ficción que es su principio y fundamento”. (Tavira, 2001) La reconstrucción epistémica que se observa en su trabajo revela como constantes una visión plural que establece redes de conexión entre códigos y lenguajes, por cuanto considera que la crítica dramática se ha acercado a estas nociones al describir las puestas en escena y textos dramáticos en los que se produce un cruce de códigos teatrales y culturales, o en los que se verifica, por ejemplo, la técnica del collage, ya sea a nivel lingüístico como visual y sonoro. Para validar la noción de multiplicidad que postula se apoya en Ítalo Calvino cuando, al preguntarse por la literatura de fin de milenio, afirma que ésta se ha hecho cargo de “esa antigua ambición de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y potencia /.../ entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo” (Calvino, 1998). En este contexto de puesta en escena discursiva intercultural, se enmarcan los propósitos de Lage sobre su producción científico-académica. Su discurso funciona como una herramienta para la construcción de conocimiento como espacio de ruptura y descentramiento. El teatro que analiza en este trabajo está caracterizado como intercultural o multicultural, como encuentro y entrecruzamiento de sistemas culturales diversos en los márgenes de la escena, donde ella sostiene que “se pone en crisis la noción de un territorio - entendido como el lugar de confluencia de prácticas simbólicas y códigos de una cultura- que el teatro posmoderno descentra en su propio territorio, el espacio escénico.” Este descentramiento genera una zona otra, limítrofe, desgajada de su circunstancia

de enunciación, desarraigada de la particularidad cultural y aún regional, empujada hacia los bordes, donde se da la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos. La selección del corpus que aborda en este capítulo plantea un espacio de frontera multicultural ambigua, donde se relativiza lo auténtico. En una de las obras que analiza, *King Kong Palace o el exilio de Tarzán*, de Marco Antonio de La Parra, el espacio escénico representa un set cinematográfico que no es, así la obra parece ser una doble ficción, un espacio de hiperrealidad en el que se han superpuesto constructos ficcionales, se revela improvisación, desorden, referencias culturales y literarias cuya referencialidad casi no se reconoce, tal como lo explica la misma Lage:

Confluyen diversos órdenes de cosas. /.../ la cultura de masas, encarnada en personajes de historieta como Tarzán, Jane y Mandrake. Liberados de su contexto del cómic, se dan cita en un gran hotel, mezcla de todos los estilos imaginables, referencian los castillos góticos y a la estética expresionista. *King Kong...* calca y superpone la estructura de varias obras de Shakespeare: las tres camareras son obvias versiones de las brujas de Macbeth, que le anuncian a Tarzán que “Seréis rey, brevemente. Seréis lo que nunca habéis sido”, y una inescrupulosa Jane-Lady Macbeth se entrega a un típico intrigante de cortes renacentistas, el Mandrake-Macbeth. Tarzán oscila entre encarnar un Oteló desolado, un Rey Lear lamentándose de su vejez, un Hamlet perseguido por el fantasma de su propio hijo, y un Edipo, casado con quien no debía, asesino de quien no debía, sufriendo el castigo de una ceguera fársica. Las citas textuales de *Antonio y Cleopatra*, *Romeo y Julieta* y *Sueño de una noche de verano* se interrumpen con el discurso de la cirugía estética femenina, la prensa como cuarto poder y la utilidad de tener una American Express; el relato tradicional de Tarzán, rey de la selva, con el de la dictadura intentando reafirmarse en el exilio”.

Escritos como éste, han sido utilizados para la circulación académica en el proyecto de investigación del que Lage participa. Su abordaje, requiere competencias textuales e intertextuales, es decir, lectores iniciados en la disciplina, con motivaciones compartidas con otros miembros del proyecto: estudiantes avanzados, sus propios becarios y docentes investigadores. Si bien, creemos que el propósito de Lage es integrar a la comunidad científico académica a sus discípulos en la investigación y escritura académica; rescatamos la estética fragmentaria y especular de los textos que analiza, la que en juegos de espejos se multiplica también en la literatura que produce.

### **Su escritura literaria**

El corpus de poesías y obras dramáticas de Lage es nutrido, de él seleccionamos *Crónicas de Ítaca* (2003) basado en la epopeya *La Odisea* (siglos VIII a VII a.C.) de Homero (2006). Abordamos este texto de Lage como fenómeno literario concreto desde una perspectiva sincrónica, en función de la mirada legitimadora hacia su obra, en el campo cultural sanjuanino, donde desde el reconocimiento del campo teatral y disciplinar universitario, va construyendo su posición en el canon literario sanjuanino.

Desde una teoría de los géneros enmarcada en el estudio de poéticas dramáticas comparadas y, aún más, siguiendo la singularidad de los acontecimientos teatrales, nuestro trabajo intenta un primer acercamiento orientado a la futura construcción de una micropoética propia en el campo teatral sanjuanino. También nos apoyamos en las consideraciones de Gilbert Durand (1993), al recuperar la dimensión del mito como “relato fundador” y como “postrer discurso” que viene a ofrecer una respuesta a la lucha entre fuerzas antagónicas. El mito es considerado como diseminación diacrónica de fuerzas dramáticas y de símbolos, sistema último, asintótico y de integración de antagonismos. Durand considera que el mito trasciende a la historia y la anima desde dentro porque cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas -de ahí la importancia de la noción de “mitoanálisis”, como actividad que redistribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el

momento histórico, el alma de una época de la vida. El planteamiento de Durand nos lleva a observar las estructuras míticas dentro de las historias literarias como “mitemas”, constructos de búsquedas que animan a los personajes que operan en una obra.

En el drama *Crónicas de Ítaca* observamos la puesta en práctica de una reescritura del mito narrado por Homero en *La Odisea* a partir de una multiplicación en los personajes Ulises y Penélope, lo que concebimos como una nueva mirada al mitema de la espera<sup>1</sup>. En el poema de Homero, la situación de la espera constituye la parte correspondiente a Penélope; las pruebas que Ulises deberá afrontar y vencerá en su viaje gracias a su ingenio se corresponderían entonces en el poema homérico con el ingenio de Penélope para mantener la espera en los pretendientes y, sobre todo, en sí misma. En este sentido, reconocemos como mitema de la espera al motivo mítico que define y caracteriza a este personaje femenino desde la versión del mito clásico. En la obra de Lage, la espera también es el tema o la situación dramática correspondiente, sólo que aquí ambos personajes se constituyen en protagonistas de la espera.

La tensión narrativa se plantea en *La Odisea* con una focalización muy especial del viaje y las aventuras del héroe Ulises. En cambio, la situación dramática se plantea en el drama de Lage a través de la multiplicación de la voz de la mujer por medio de la palabra de los personajes femeninos: Penélope, Circe, la Mujer, las Sirenas, a través del recorrido íntimo de sus peripecias, desde el discurso monologal fragmentado entre estos personajes femenino. Una de estas voces, la de Penélope en su primer monólogo, descotidianiza la rutina culinaria. La oímos hablarle a un Ulises ausente, mientras corta verduras:

Estuve tanto tiempo esperándote que me olvidé de qué  
esperaba. Tanto tiempo con la vista fija en la ventana,  
atenta al menor ruido. Todo podía ser tus pasos. Una hoja  
cayendo. El aire entre las ramas. La lluvia sobre el tejado.  
Todo. Podías ser vos. Un perro que ladraba. El sonido de

---

<sup>1</sup> Entendemos al mitema en el sentido que le asigna Durand como la “/.../unidad míticamente significativa más pequeña del discurso, /.../ cuyo contenido puede ser indiferentemente un motivo, un tema, un decorado mítico, una situación dramática /.../”.

un tren. Todo. Pero me olvidé de cómo sonaban tus pasos. Tengo miles de ruidos, ahora. Ruidos, ruidos, ruidos. Pero no recuerdo el de tus pasos. No sé ya qué espero. El silencio. Espero el silencio<sup>2</sup>. (Lage, 2003)

A Penélope la conocemos por Homero: es la esposa de Ulises, madre de Telémaco, que mantuvo el palacio de Ítaca en los tiempos de ausencia tejiendo de día y destejiendo de noche. Pero, bien podemos preguntarnos: ¿cómo fue ese tiempo?, ¿cómo convivió con la soledad?, ¿no renegó nunca de su esposo? La Penélope de Lage aparece en relación especular con los otros personajes femeninos, que la multiplican cada una desde su espacio escénico. La Mujer que espera, hila y canta con ella, “Hila la lana, hila el hilo, hila la lana, mi amor que duele. Hila la sogá. Y tensa el arco. Mide la flecha. Mi amor que muere”. También el paralelismo entre Penélope y Calipso, se construye a través de la cuestión de la espera:

Tengo frío. ¿Qué? ¿Ulises, sos vos? /.../. Estoy mirando el mar /.../ Es demasiado grande el mar. Es tan difícil concebir que del otro lado haya alguien... ¡Hola? ¿Hay alguien? ¿Hay alguien? Tengo tango frío. Recibí una carta. Vino en una botella, entre las olas. No estaba escrita. Sólo eran ruidos. Ruidos. Ruidos. Ruidos. El silencio, mándenme el silencio. El silencio, sólo espero el silencio. Pero me llegaron ruidos. Creí que era tuya, Ulises<sup>3</sup>. (Lage, 2003)

Comparativamente, podemos sostener que en la Penélope de Lage se realiza la transgresión definitiva a la versión homérica. En su espacio de su ser y de su estar -la cama, la cocina-, aprendió a crearse una conciencia de la espera, a buscar el umbral del conocimiento, no de la pasión, en la espera. A esta Penélope, la espera logró producirle una nueva conciencia de la espera misma, a partir de una nueva noción sobre quién o qué esperaba, por eso, la reescritura del mito<sup>4</sup>

<sup>2</sup> El fragmento corresponde a la escena 2.

<sup>3</sup> El fragmento corresponde a la escena 14.

<sup>4</sup> Se tiene en cuenta el proceso de “reescritura” de los llamados “mitos literarios”, es decir ciertas obras literarias que han surgido en un determinado contexto cultural

obliga a repensar entonces qué es la espera en esta obra, sobre todo en el encuentro no-encuentro entre Penélope y Ulises, cuando ella ya no lo reconoce en su condición de pareja. Ulises le confiesa “Un extranjero habita una ciudad como si merodeara un cuarto sin espejos. Yo me miro en tus ojos y sé quién soy”, Penélope le sentencia “Nosotros no nos amamos nunca”. Este no reconocimiento es el resultado de esa nueva conciencia que la espera ha creado en las mujeres de *Crónicas de Ítaca*. Ulises y Penélope se transforman como condición prototípica del hombre en un mito existencial: nacer y dedicarse a esperar la muerte: “Ulises: -Sólo me hace extranjero tu piel (muere en su regazo). / Penélope: -Sólo me hace extrajera tu piel. / Oscuro final”

Podemos concluir afirmando que en *Crónicas de Ítaca* el mitema de la evocación y la espera aparece como el motivo mítico reproducido, multiplicado, contagiado y transgredido. En *Crónicas de Ítaca* o en *King Kong Palace*, no solo se resemantizan los mitos, sino que se los manipula, cuestiona y reescribe, quizás como camino posible para profundizar en las preguntas problemáticas que el hombre se plantea sobre su finalidad y los enigmas de su destino.

## **Conclusiones**

Por su labor formativa, de investigación y dramaturgica, podemos concluir que la práctica escritural de Susana Lage se multiplica de modo análogo a la multiplicación de sus roles, de las características estéticas del teatro que elige para su trabajo de interpretación, y del teatro que elige escribir. En atención al carácter vincular entre la Universidad y la comunidad que cumplen las distintas dependencias donde Lage se desempeña, su labor es significativa por los rasgos de innovación y experimentación que caracterizan su trabajo, propuestas que se

---

presentado unos personajes y una temática de alcance mítico o que se han convertido en mitos dentro de la tradición cultural y literaria y, por eso mismo, han pasado por un proceso de “reescritura” o de actualización de su valor simbólico e iluminador. Se pueden establecer entre los siguientes niveles de enfoque que remiten a conceptos diferentes: a) el concepto de mito en su dimensión primigenia o esencial como relato fundador, simbólico y ejemplar; b) el concepto de mito literarizado; c) el concepto de mito literario; d) el mito explícito y el mito implícito; e) los temas míticos y su reescritura en los textos literarios.



reconocen en nuestra provincia y en variados espacios fuera de ella.

### **Bibliografía**

- Barthes, Roland (1998). *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- Barei, Silvia (1991). *De la escritura y sus fronteras*, Córdoba, Alción.
- Brunel, Pierre [Org.] (1997). *Diccionario de mitos literarios* (1988), Brasilia-Rio de Janeiro, UnB-José Olympio.
- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral - Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Dumoulié, Camille [Dir.] (2000). *Le mythe en littérature*, París, Presses Universitaires de France.
- Durand, Gilbert (1964). *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrotu.
- Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- García Reinoso, Diego (1980). "Juego, creación, ilusión", *Revista argentina de Psicología*, año XI, octubre, 28, México.
- Homero (2006). *La Odisea*. Introducción, traducción y notas de E. Crespo, Madrid, Gredos.
- Lage, Susana y otras (2003). "Crónicas de Ítaca", *Argentina-Dramaturgas*, Buenos Aires, La Abeja.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Pérez Rasilla, E. (1997). "La escritura teatral, hoy", *Ínsula*, 601- 602, enero-febrero, Madrid.
- Pichois, Claude y otro (1964). *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
- Shakespeare, William (1999). *Hamlet*, Barcelona, Cátedra.
- Schmeling, Manfred (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- Villegas, Juan (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.



## LA DEFENSA DE LA PROPIA OBRA EN LUCIANO DE SAMOSATA

Matías Sebastián Fernandez Robbio  
Universidad Nacional de Cuyo

### Semblanza del autor

Luciano de Samosata, escritor griego y ciudadano romano aunque de origen sirio, es uno de los principales representantes de la literatura griega escrita durante el Imperio Romano en el siglo II d.C. Entre sus escritos se encuentran *prolaliái*, diálogos, narraciones ficticias e incluso una tragedia y varios epigramas. Su obra<sup>1</sup> no sólo refleja la originalidad del samosatense, sino que además evidencia su conciencia del acto mismo de creación literaria.

Los escasos datos de su biografía provienen de sus propias obras. Nació en Samosata, perteneciente a Comagene, provincia del Imperio Romano (*Hist. Conscr.* 24), alrededor del 125 d.C. porque en 160 d.C. tenía aproximadamente cuarenta años (*Rh. Pr.* 15; *Herm.* 13; *Pisc.* 29). Si bien su tío era un excelente escultor y su padre pretendía que Luciano se dedicara a este arte, él prefirió dedicarse a las letras. En *El sueño o la vida de Luciano*, narra un sueño que habría tenido durante su infancia, en el que dos mujeres, la Escultura (Ἐρμογλυφική) y la Cultura (Παιδεία), se habrían disputado la compañía del joven. Al finalizar la obra, hace evidente su sobrevaloración de la educación:

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones citadas provienen de los cuatro volúmenes publicados por la editorial Gredos:

Luciano, *Obras*. v. 1 (1981). Trad. de Andrés Espinosa Alarcón. Madrid, Gredos.

....., *Obras*. v. 2 (1988). Trad. de José Luis Navarro González. Madrid, Gredos.

....., *Obras*. v. 3. (1990). Trad. de Juan Zaragoza Botella. Madrid, Gredos.

....., *Obras*. v. 4. (1992). Trad. de José Luis Navarro González. Madrid, Gredos.

En algunos casos, según se considerara pertinente, se ha agregado entre corchetes el texto original griego. Al indicar los pasajes citados hemos aplicado el modo clásico por medio de las abreviaturas latinas de los nombres de las obras y los números que indican el pasaje citado en cada caso.

/.../ y os he contado este sueño que tuve para que los jóvenes vuelvan sus ojos a lo que es mejor [πρὸς τὰ βελτίω] y reciban educación [παιδείας], especialmente si alguno de ellos, debido a la pobreza, siente ganas de obrar mal y se inclina por derroteros nefastos, echando a perder unas condiciones naturales bastante notables [φύσιν οὐκ ἀγεννῆ]. (*Somn.* 18)

### **La problemática del diálogo luciánico**

Entre toda su producción literaria, se destacan en particular sus diálogos pues constituyen una innovación en los géneros literarios ejercitados hasta el momento en la literatura griega. En ellos, el autor combina el diálogo filosófico platónico con la comedia aristofánica y la sátira menipea. La dificultad de encontrar una categoría que permita clasificar este género híbrido creado por Luciano ha sido abordada por diversos autores. Al respecto, Francesca Mestre y Pilar Gómez afirman que:

Si algo caracteriza a Luciano es su carácter inclasificable. Como adalid de una cultura auténticamente individual, aparece siempre al margen de cualquier tipo de compromiso, repudió a Retórica y contaminó a Diálogo de comedia. (Mestre-Gómez, 2001: 122)

Esta marginalidad de su obra justifica que sus diálogos sean clasificados propiamente como “diálogos luciánicos”, entendidos como “una combinación de recursos de la comedia antigua y del diálogo platónico”. (Cabrero, 2007: 222). La armonía entre estos dos elementos podría estar dada de diversas formas. María del Carmen Cabrero considera que Platón aportaría la forma, y Aristófanes, la intencionalidad satírica. De un modo parecido, Mestre y Gómez coinciden en que el diálogo es una forma pero señalan que “lo cómico” no es una intencionalidad sino un contenido que se define por oposición a “lo trágico” (Mestre-Gómez, 2001: 113). En cambio, Nicolas Wiater sostiene que la comedia no es un contenido sino una forma representacional que por su vivacidad y su inmediatez permite alcanzar el objetivo del diálogo filosófico, enseñarles a los lectores nuevos modos de ver y comprender el

mundo. Este autor agrega que, si bien los diálogos luciánicos se parecen a la comedia en su contenido, lo que más tienen en común es lo formal: el uso de nombres cómicos, la presentación de personajes de todas las clases sociales que interactúan entre sí, la representación de acciones elevadas y cotidianas, y la utilización de vocabulario de todos los registros. Estos recursos, combinados con el diálogo, la diégesis *in medias res* y los deícticos, constituyen lo que Wiater ha propuesto llamar la “cualidad mimética” de los diálogos de Luciano, que transforman a los lectores en espectadores en la medida en que el texto contribuye a crear un escenario invisible en sus mentes. (Wiater, 2009: 15-17)

### **Luciano y el hipocentauro**

La problemática del género de los diálogos luciánicos no es contemporánea sino que el propio autor era consciente de que su obra se alejaba de la preceptiva literaria de la época. Por eso, de un modo muy inteligente, el autor se convirtió a sí mismo en crítico de su propia obra y reflexionó acerca de los límites y los puntos de contacto entre los diversos géneros literarios.

En varios pasajes de su obra, Luciano utiliza la imagen de un hipocentauro como metáfora de la hibridez en los géneros<sup>2</sup>. En *La doble acusación*, Luciano se presenta a sí como protagonista de un diálogo literario ficcional en el que él mismo debe defenderse de las acusaciones que le han dirigido la Retórica y el Diálogo, géneros literarios personificados y devenidos en querellantes. La primera lo acusó de haberla abandonado después de que ella lo acompañara y le diera su fama, llegando a afirmar:

Pero cuando asumí que ya había hecho acopio suficiente y que ya tenía lo suficiente para alcanzar la fama, levantando las cejas y adoptando un aire de superioridad, se desentendió de mí y me dejó

---

<sup>2</sup> Esta imagen fue recuperada por uno de los principales estudiosos de Luciano en Latinoamérica: Brandão, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (2001). Belo Horizonte, Editora UFMG.

abandonada por completo. Y ahora él, en un exceso de amor, vive en plan erótico con ese tipo de barba, que está ahí enfrente, el del vestido, el Diálogo, que dice ser hijo de la Filosofía, bastante mayor, por cierto, que él. (Bis Acc: 28)

Sin embargo, el Diálogo también dirigió acusaciones a Luciano ante el tribunal por considerar que él lo había mezclado con otros géneros como la comedia, la sátira, la poesía yámbica y el cinismo. Por eso, cierra ésta su alegato afirmando:

Y lo que es más absurdo [ἀτοπώτατον] de todo, me han hecho una mezcolanza tan extraña [κρᾶσίν τινα παράδοξον] que no voy ni a pie ni a caballo sobre los metros, sino que a quienes me escuchan les doy una imagen compuesta y extraña [σύνθετόν τι καὶ ξένον φάσμα] al modo de un Hipocentauro” (Bis Acc:33)

En *Los fugitivos*, Luciano vuelve a utilizar esta metáfora con un tono despectivo aunque esta vez la pone en palabras de la Filosofía, quien personificada se queja del modo en que también ella ha sido pervertida. Según sus propias palabras:

/.../ una tribu de sofistas creció a mi alrededor sin saber cómo /.../, sino que eran como la raza de los Hipocentauros, algo compuesto y mixto [σύνθετόν τι καὶ μικτόν], errante en el espacio intermedio entre la charlatanería y la Filosofía, sin estar completamente adherido a la ignorancia ni ser capaz de mirarme a mí fijamente /.../. (Fug: 10)

Lo propio de la poética del hipocentauro se ubicaría entonces en la extrañeza producida por una composición absurda o inesperada. Esto se confirma al tener en cuenta las afirmaciones de Luciano en su *Zeuxis*, donde describe una pintura del autor del que la obra toma su nombre. Esta pintura de modo nada casual se llamaba “La familia de los centauros” pues en ella se presentaba a una centaura amamantando a dos centauros recién nacidos mientras que el centauro macho se asomaba en la parte superior del cuadro desde un atalaya sosteniendo un cachorro de león como si quisiera asustar a sus crías en broma. Sin embargo, no fue la cantidad de detalles,

propia del arte helenístico tardío, lo que atrajo la atención de los espectadores, sino que, según Luciano:

/.../ todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema [τῆς ἐπινοίας τὸ ξένον] y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. (Zeux, 7)

En su *Hermótimo*, Luciano se presenta a sí mismo bajo la figura de Licino, uno de sus *alter ego*, dialogando con el personaje cuyo nombre toma esta obra. Allí vuelve a aparecer la imagen del hipocentauro, aunque esta vez no se lo opone a lo simple y esperable sino a lo real e imprescindible para la vida bajo el supuesto de que las ideas abstractas, sean filosóficas o míticas, son “ciertas visiones extranaturales” [τινας ἐννοίας ὑπερφυεῖς] y “ciertas esperanzas totalmente absurdas” [τινας ἐλπίδας ἀνεφίκτους]. (Herm, 72)

Quizás, junto con *La doble acusación*, el texto en el que más se evidencie la conciencia crítica de Luciano acerca de su obra y la defensa de la misma, sea su *Al que dijo: “Eres un Prometeo en tus discursos”*. En él, Luciano vuelve a defender el carácter híbrido de sus textos pues afirma que combina los dos géneros más bellos, el diálogo y la comedia. Inmediatamente vuelve a aparecer la imagen del hipocentauro de modo despectivo, pues Luciano señala que toda combinación de géneros podría volverse monstruosa si careciera armonía y proporción [εἰ μὴ καὶ ἡ μῆξις ἑναρμόνιος καὶ κατὰ τὸ σύμμετρον γίγνοιτο] (Prom. Es 5). A continuación, Luciano asume la culpabilidad por haber engañado a su auditorio habiéndoles dado huesos envueltos en grasa, como Prometeo le hiciera a Zeus, es decir, por haberles ofrecido la risa de la comedia recubierta por la solemnidad de la filosofía [γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ]. Esta obra concluye con una afirmación que demuestra el carácter programático de la poética ficcional y mixta que anima su obra:

Y... ¿qué podría sucederme? Pues no tengo más remedio que permanecer en los términos que elegí de

una vez por todas. Porque... el cambiar de planes es obra de Epimeteo, no de Prometeo. (Prom. Es 7)

El autor se hace cargo de la acusación de ser un Prometeo en sus discursos, en el sentido etimológico del nombre del titán griego, que hace referencia a quien piensa antes de actuar, a diferencia de su hermano Epimeteo, quien piensa después de haber actuado.

Este recorrido por textos de Luciano de Samosata en los que reflexiona sobre su propia obra nos permite afirmar que el autor no sólo se presentó a sí mismo como autor-narrador-protagonista demostrando su conciencia del acto de la creación literaria, sino que también y al mismo tiempo asumió un rol crítico capaz de caracterizar y defender la dignidad de su original obra.

## **Bibliografía**

Luciano, *Obras* (1981). v. 1. Trad. de Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos.

....., *Obras* (1988). v. 2. Trad. de José Luis Navarro González, Madrid, Gredos.

....., *Obras* (1990). v. 3. Trad. de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos.

....., *Obras* (1992). v. 4. Trad. de José Luis Navarro González, Madrid, Gredos.

Cabrero, María del Carmen (2007). "¡Arriba el telón! Discurso, identidad e ideología en tres diálogos de Luciano", *Nova Tellus*, vol. 25, núm. 2, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mestre, Francesca y Pilar Gómez (2001). "Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.", *Myrtia* n° 16.

Wiater, Nicolas (2009). "Tragedies to laugh at – Lucian on the failures of *mimesis*", *Mosaïque*, n° 1, junio.



## INTERPRETAR LAS FIRMAS: LA DISEMINACIÓN DE LA HUELLA COMO CRÍTICA AUTOBIOGRÁFICA

Lorena Fioretti Katz  
(UNC-CONICET)

*“Ya no se trata de saber quién escribe, o por qué se escribe, sino saber qué cosa es escribible, pregunta que al deshumanizarnos, nos enfrenta al desierto de la Historia.”*

*Nicolás Rosa*

Partiremos de un cierto sismo que podríamos decir tuvo lugar en el mayo del 68 y que generó numerosas discusiones, entre ellas, la que interpela en sentido amplio la estructura antropológica que sostuvo a la modernidad. Es en este espacio en el que surge la pregunta por un *más allá* del sujeto o por lo que vendría a reemplazar esta estructura o mejor dicho, este tema (*subjet*). En el invierno de 1989, *Cahiers du Confrontation*, la revista dirigida por René Major, invitó a pensar la vieja cuestión del sujeto: “quién viene después del sujeto”, pregunta iterada en épocas de discursos de clausura y muerte de un sujeto que parece, por el contrario, continuamente revitalizado. Escribieron, entre otros, Etienne Balibar, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Jacques Ranciére, Jean-Luc Marion. La participación de Nancy y Derrida fue un diálogo que ambos sostuvieron en torno a algunas cuestiones que atañen a la gramática del sujeto. Derrida abre este diálogo con las siguientes palabras:

No ha habido jamás para nadie El Sujeto, he allí lo que quisiera comenzar por decir. El sujeto es una fábula, tú lo has mostrado bien, y esto no significa dejar de tomarlo en serio (es la seriedad misma), sino interesarse en aquello que una fábula de este tipo implica en cuanto a palabra y ficción convenida.  
(2005, versión digital)

Al hilo de su crítica al logofonocentrismo occidental, Derrida quiere señalar la clausura, mostrando –se trata de presencias y de ausencias– los límites de esta construcción del

sujeto que ha estado signada por el ser-yecto –o puesto-debajo– de la sustancia o del substrato, con sus consiguientes cualidades de estancia o de estabilidad, de presencia permanente, de mantenimiento en la relación a sí, aquello que enlaza al “sujeto” a la conciencia, a la humanidad, a la historia. En esta escena, la subjetividad es lo *propio* del hombre (y es sólo del hombre, otra línea abierta que no podremos seguir aquí), su pertenencia, lo que se muestra como lo original y el origen. Estas ideas se condensan en el *nombre propio*, como unidad que genera un determinado texto y que sella su filiación mediante la firma en el supuesto de la identidad. Y creemos, imaginariamente, encontrar este referente en la primera persona de la enunciación. Es esta axiomática la que avala una única interpretación del texto “sintetizada en un pensamiento que, a su vez, unifica un texto único, y el nombre único del ser, de la experiencia del ser. Esa unidad y esa unicidad se sostienen entre sí, mediante el valor del *nombre*, ante las amenazas de la diseminación.”(Derrida, 1998: 58) El nombre asegura, evita el riesgo que implica cualquier contradicción, pues las mismas encontrarán, en ocasiones, forzosamente, el ajuste necesario para que el texto siga diciendo Uno, junto a quien suscribe bajo firma ese texto. Relación que aparece porque en el pensamiento occidental pensar y decir ha sido siempre pensar algo que fuese uno y no pensar-decir algo, era perder el *logos*, perder la razón, estar enajenado, fuera de sí, desubjetivado, finalmente, loco.

Ahora bien, si lo que se ha dominado posestructuralismo (en un gesto erróneamente unificador) defiende un pensamiento de la diferencia, que aboga por sostener que la oposición o la contradicción ya no legislan, ni son una ley prohibitiva para el pensamiento, creo que es posible repensar, deconstruir esta relación a partir de la que Derrida pone en escena mediante la interrogación a la escritura, desbaratando el sentido común que toma a la misma como copia. La escritura entendida como huella, no es ya la marca que dejaría un sujeto sino precisamente por lo que el sujeto adviene. Si hay algo que permanece es justamente esa huella como resto, como diferencia, como ausencia. La escritura supone la ausencia de quien escribe, pero también la *différance* que hace referencia a la iterabilidad del signo, es decir a la posibilidad de su repetición y a diferir el sentido. El texto o la escritura son una instancia (un

lugar no asignable, pero sin negatividad, sino como promesa), “por la cual el “quien”, un “quien” asediado por la problemática de la huella y de la *différance*, de la afirmación, de la firma y del nombre llamado propio, de la yección [jet] (antes que todo sujeto [sujet], objeto [objet], proyecto [projet]).” (Derrida, 2005: versión digital), sólo puede ser entendido en el marco del destino errante de los envíos.

Retomemos el hilo: partimos de la afirmación de que existe una relación entre la vida y la escritura (pues *la obra* sigue diciendo Uno, señalando una unidad del hacer), relación que podríamos entender como una *dynamis* dice Derrida en *Otobiografías*. Esta *dynamis*, esta fuerza, es una potencia que no se encontraría ni dentro ni fuera, no sería activa ni pasiva. Esta fuerza atraviesa los cuerpos, el del autor, pero también el de su escritura. En este marco el sujeto es entonces una hipótesis que nos permite sostener algunas preguntas, nunca la respuesta, ni el punto de llegada, ni el cierre ilusorio del texto. Hipótesis que delinea un destino, que promete un arribo, pero que posterga hasta el final, cuando se anuncia en la muerte.

Insistimos, lo que se ve cuestionado por el pensamiento derridiano es el origen y la causa como operación lógica en la búsqueda de una verdad del texto. Pero esta verdad no se agota en el “querer decir” de su presunto autor, y ni siquiera en un signatario pretendidamente único e identificable. Porque lo que se ve interpelado desde la deconstrucción derridiana de lo autobiográfico, o más específicamente del presupuesto metafísico del sujeto, es la axiomática de la identidad, la causa-efecto, lo cronológico como presentificación del presente –ya sea pasado o futuro–, finalmente el concepto de verdad como adecuación. Si podemos sostener a modo de hipótesis que el nombre de un pensador da origen a su pensamiento, sólo es en términos de *causa* entendida como litigio, como envite, como motivo de guerra; desde este lugar es posible abrirnos a otra lectura de lo autobiográfico. Una lectura abierta al eterno retorno de lo que adviene como acontecimiento, aquello que no se puede fechar, ni determinar, ni anticipar bajo la rúbrica de la lógica de lo identificable. Complicación ineludible que nos ubica frente a la imposibilidad de identificar el origen de un texto o de una vida “o el primer movimiento de una firma. Otros tantos problemas de linde”. (Derrida, 2009:44)

¿Y si ya no buscáramos la verdad como totalidad, ni como adecuación? ¿Y si prestáramos oídos a lo que se escucha como murmullo más allá de estos presupuestos? ¿Dónde quedaría el sujeto? ¿Dónde restaría el sujeto? O más bien, ¿Qué restaría del mismo? Y ¿cómo leer ese resto?

\*

*A corazón abierto* es el título que recibe la traducción al castellano de una serie de entrevistas radiofónicas que tuvieron lugar en *France Culture* en 1998 en la que entre otras temáticas Derrida responde en relación al carácter eminentemente autobiográfico de su obra.

Estoy convencido de que, en cierto modo, cualquier texto es autobiográfico y esa “tesis” se vuelve a encontrar dentro de esos escritos así llamados autobiográficos. /.../ Creo, de hecho, que habría que desconfiar tanto de la apariencia no autobiográfica de mis textos así denominados antiguos como de la apariencia autobiográfica de mis textos llamados recientes. (Derrida, 1998: versión digital)

Siempre se puede trazar una red con esas marcas que lo único que podrán hacer es multiplicar las referencias y las diferencias, abrirse al universo infinito de los textos, al camino diseminante de la letra... “porque las interpretaciones no serán lecturas hermenéuticas o exegéticas, sino intervenciones performativas en la reescritura política del texto y su destinación.”(Derrida, 2009:76) En este sentido, Derrida sostiene en *La tarjeta postal* que desde el momento en el que algo se lanza al mercado literario, pero también podríamos decir al universo textual, la huella se separa del signatario y del destinatario, cae en el mundo, un tercero dispone de ella. Sólo de esta manera es posible que algo pueda ser llamado literatura. Desde esta perspectiva, si existe alguna posibilidad de crítica, esta consistiría en levantar acta de esta tragedia, de esta necesidad, que es una amenaza pero también una oportunidad de hablar. El riesgo de perversión del sentido y de deriva, es decir, de interpretación diseminante, es irrenunciable para quien escribe, pero también para quien lee. La oportunidad es también y al mismo tiempo una amenaza, escribir es entonces asumir en

cada momento esta *destinerrancia*. Doble postulado en el que se sostiene todo el pensamiento derridiano, indecibilidad a la que apuesta en un gesto que asume el riesgo de pensar sin amarras, sin certezas, sin nada ni nadie que asegure la verdad del decir.

La propuesta de la escritura entendida como huella nos permite pensar el origen siempre dividido, pero en otro sentido, también perdido. ¿Por qué escribimos entonces? Si el nombre no se encuentra antes de un pensamiento sino que es su objeto, el acto de la escritura tal vez sea el esfuerzo constante por escribir-nos. Y así, de alguna manera, sujetarnos a la vida, multiplicando los sentidos posibles de esta huella. Pero este acto se produce siempre a partir de una tensión, de una interrupción, “desde la herida de una disimetría” (Fathy-Derrida, 2004:82), donde la memoria que funda al sujeto se organiza de algún modo. Este acto inaugural se da en el desajuste, en la desarmonía. Y es por esta inadecuación, “desde el vencimiento del caer, en la caída, en la fecha del caer o de decaer cuando guarda aquello que cuida”. (Fathy-Derrida, 2004:82)

La conferencia titulada “Ulises gramófono: el *oui-dire* de Joyce” pone en escena algunas de las nociones que posibilitan el hacer deconstructivo del que nos ha hablado hasta el hartazgo Derrida pero que sin embargo, seguimos creyendo que se trata de un método. Seguir alguno de los fragmentos de esta conferencia tal vez nos ayude a pensar este hacer que consistiría básicamente en un modo de anudar (tal vez se trata de la compleja figura del nudo) la *propia* vida con las letras, un modo de hacer-deshaciendo el texto pretendidamente original. La conferencia es un recorrido marcado ya no solamente por la lectura, sino más bien por la escucha, por una escucha deconstructiva (entendida como más de una lengua), una escucha de resonancias en su propia experiencia, en su propia lengua, una asociación con los significantes que se anudan y acontecen en un decir. Derrida intenta escuchar el Ulises de Joyce en un gesto a la vez provocador e inaugural que tiene lugar en esa conferencia en relación a un texto infinitas veces visitado. Esta insistencia en el oído es un gesto típicamente nietzscheano, es uno de los modos de señalar un *más allá* de las lecturas de los significantes, de los fonemas, de las palabras en una relación lineal con las cosas y con otras palabras. Y este *más allá* no puede más que plantearse en el límite, en la frontera

de lo que es posible escuchar. Un *más allá* que no es otra cosa que pueda ser reapropiada por el lenguaje, sino aquello que señala el límite y que como tal, resignifica en el vacío las fronteras del lenguaje. Se trataría para Zaratustra de “oír con los ojos”, no para desplazar el límite, sino para dejarse interrogar por el mismo, por aquello que interrumpe la unicidad del lenguaje o lo que es lo mismo, lo psicológico del sujeto, lo *propio* del ser, aquello que insiste de formas múltiples como lo que *no deja de escribirse*, en palabras de Lacan, pero que se escapa en un gesto de soberanía sin igual. Hay ahí en lo escrito, algo que resiste a las reapropiaciones del lenguaje y del sujeto que se han organizado histórica y filosóficamente en torno al “motivo de la vibración sonora (*Erzittern* hegeliano) lo mismo que al de la proximidad del sentido del ser en el habla (*Nache* y *Ereignisheideggerianas*).” (Derrida, 2006:26) Quizás no se trate de leer de otro modo, sino de prestar oídos, un tender hacia lo impensado, lo reprimido, lo rechazado; teniendo en cuenta sus claras diferencias. Y eso otro impensado no es un margen blanco, algo de otro orden, vacío, virgen, “sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencias presentes.” (Derrida, 2006:30) La búsqueda se restringe así a lo escrito, al texto mismo, o más bien a la lógica textual. Lógica que señala las cosas del mundo, pero en la forma de la huella, de la diferencia, donde se desborda y estalla el sentido. ¿Dónde ha pasado el cuerpo del texto cuando el margen no es ya una virginidad secundaria, sino una reserva inagotable, la actividad estereográfica de un oído completamente distinto?” (Derrida, 2006:30)

El texto empieza diciendo “*oui, oui* ustedes me escuchan bien es francés” (1990:95) porque se trata de una conferencia que tiene lugar en Frankfurt pero que Derrida pronuncia en francés, idioma con el que irá comparando el texto literario en su “lengua original”. Porque al fin y al cabo siempre se trata del gran tema de la traducción, de cómo traducir aquello que vivimos, en la escritura; de cómo traducir la experiencia sensible a la lengua. Y luego, cómo traducir en diferentes lenguas ese límite que señala cualquier lenguaje. Pero con esto no quiero decir que habría vida antes de la escritura (y aquí estoy jugando con el concepto de huella mnémica de Freud, la vida adviene gracias a una escritura psíquica). Si la traducción siempre se da

a partir de una huella lo que hay es un desajuste, la imposibilidad de recorrer el camino inverso, sólo hay destinos trancos y errancias en el camino diseminante de la lectura y la escritura.

La lectura de Derrida está signada –marcada podríamos decir– por los avatares de su existencia, a la cual estas mismas lecturas marcan:

Puesto que me encontraba en Tokio hace más de un mes, fue allí donde empecé a escribir esta conferencia, o más bien a dictar lo esencial de ella a un magnetófono de bolsillo. Decidí ponerle la fecha, pues fechar es firmar, de esa mañana del once de mayo. (1990: 112)

Más adelante sigue:

Le pido a Rabaté que espere un segundo, subo a mi habitación, echo una hojeada sobre la página de notas y un título me atraviesa el espíritu con una especie de brevedad irresistible: el rumor (juego de palabras entre *oui-dire*, que con diéresis en la *i* significa rumor) de Joyce. Ustedes me oyen bien, el decir sí de Joyce pero también el decir y el sí que se escucha, el decir sí que discurre como una citación o un rumor circulante, circunnavegante por el laberinto de la oreja. (1990: 116)

No es la primera vez que Derrida juega con el oído, con la escucha, ya en *Otobiografías*, sostiene que fue el pensador de la vida, como se lo suele llamar, el único que puso en juego su nombre, sus nombres, pero para escuchar de otro modo. ¿Y si se tratara de eso?

Hay que estar atentos a esto: el *omphalos* con el que Nietzsche los obliga a soñar se parece a un oído y una boca, tiene sus pliegues invaginados, su orificialidad involuta, y su centro se esconde en el centro de una cavidad invisible, inquieta, sensible: sensible a todas las ondas, procedente o no de afuera, emitidas o

recibidas, siempre transmitidas por el trayecto de circunvoluciones oscuras. (2009: 83)

La conferencia termina abruptamente: “Decidí detenerme aquí porque estuvo a punto de sucederme un accidente en el momento en el que garabateaba esta última frase” (1990: 148). Podríamos pensar que con este final se quiere señalar lo ficticio, lo azaroso de cualquier intento de concluir o dicho de otro modo, cualquier final es siempre una ilusión necesaria para dar lugar a la infinita escritura de la lengua. Pero, por otro lado, esta afirmación del *oui, ouïdire*, es también un murmullo<sup>1</sup> para el que tal vez sea necesario oír de otro modo, acallar quizás sólo por un instante el parloteo incesante de nuestra sociedad occidental.

## Epílogo

Estoy leyendo un texto de Sarduy que dedica o más bien que está destinado, que hace del destino de Barthes, su objeto de escritura; cuando recuerdo que es también Derrida –en una compilación en el que se reúnen una serie de escritos que destina a la muerte de algunos de sus amigos bajo el título *Cada vez última el fin del mundo* y que se cierra con un texto que sus herederos escriben en ocasión de la suya. Me pregunto si leer y escribir no es el intento de recobrar la-vida-la-muerte del otro en la dispersión de su escritura como la recepción de una herencia que se abre siempre desde el porvenir. No para saber, ni para dar sentido, no para decir la verdad de una vida. Tal vez, interpretar las firmas en la diseminación de la huella implica asumir que la escritura es de alguna manera la cifra, el enigma de una crítica autobiográfica; el intento siempre fallido de dar un sentido a la existencia como *destinarrancia* de los envíos.

## Bibliografía

Fathy, Safaa; Derrida, Jacques (2004). *Rodar las palabras. Al borde de un film*, Madrid, Arena Libros.

Derrida, Jacques (2005). “Il faut bien manger”, Entrevista realizada por Jean-Luc Nancy. Versión castellana de Virginia Gallo y Noelia Billi.

---

<sup>1</sup> La palabra *oui-dire*, no sólo hace juego con la ambigüedad “sí-decir” y “decir-sí”, sino que si se escribe “ouï-dire”, recuerda por obvia asociación a “rumor”. Esta diéresis produce una indecidibilidad semántica.



Revisada por Mónica Cragolini, en *Confines*, nº 17, Buenos Aires, diciembre de 2005. Disponible en [www.derridaencastellano.com](http://www.derridaencastellano.com).

.....(1998). "Interpretar las firmas (Nietzsche / Heidegger) Dos preguntas", Conferencia pronunciada en el ámbito del encuentro Gadamer-Derrida de abril de 1981, *Cuaderno Gris* Nº 3: 49-64.

....., (2006) [1989]. *Márgenes –de la filosofía*, España, Cátedra.

.....(2009) [1984]. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu.

....., (1998). "A corazón abierto", entrevistas en "A voix nue" en France Culturel con Catherine Paoletti, en la semana del 14 al 18 de diciembre de 1998. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Disponible en [www.derridaencastellano.com](http://www.derridaencastellano.com).

....., (1990). "Ulises gramófono: el *oui-dire* de Joyce". Asensi, Manuel (ed.), *Teoría y Deconstrucción*, Madrid, Arco Libros: 81-134.

....., (2001) [1986]. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, México, Siglo XXI Editores.

Rosa, Nicolás (1991). *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur.



# LOPE DE VEGA Y EL ARTE NUEVO. PRAXIS Y PERCEPTIVA DE LA COMEDIA NUEVA

Ximena Laura González

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.

Universidad de Buenos Aires

## Introducción

Más de cuatrocientos años después de su publicación, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* continúa siendo objeto de gran interés crítico y, de tal suerte, de especulaciones e interpretaciones diversas. Aun después de todo ese tiempo transcurrido sigue conservando aristas enigmáticas originadas en varias causas: la condición esquiva de su género, las incógnitas en torno a su situación enunciativa<sup>1</sup>, las pocas certezas acerca de cuándo fue escrito y cuándo fue leído; el desconcierto que produce la orientación irónica de muchas de sus afirmaciones (que más de una vez ha hecho suponer una actitud por parte del autor, opuesta a la que respaldan sus versos); por las desconocidas razones que motivaron su precipitada incorporación en la edición de 1609 de las *Rimas*<sup>2</sup>. El contenido doctrinal también ha sido tema de constante examen y discusión en cuanto a la posición que fija respecto de la preceptiva clásica y la evaluación que establece en relación con los antecedentes inmediatos de la Comedia nueva. A grandes rasgos, y para intentar expresar brevemente su laberíntica

---

<sup>1</sup> Las suposiciones acerca de quiénes integraban esa Academia de Madrid y que posición tenían frente a la nueva estética teatral representada por Lope de Vega transitan por un variado espectro que supone desde un auditorio constituido por enemigos literarios frente a los cuales tiene que defender su arte, hasta un grupo de seguidores que escuchan complacidos las definiciones del experto. Cf. Pedraza, 2009: 54 y ss.

<sup>2</sup> Esta predicación surge de un acuerdo con las siguientes consideraciones de Pedraza: “Hay algunos indicios que nos llevan a pensar que su redacción y exposición pública debió de realizarse en fecha muy próxima a la de su impresión” (2009: 52); especialmente por las menciones a su *Jerusalem conquistada* y las *Obras trágicas y líricas de Cristóbal de Virués* que se imprimieron en el mismo año, poco antes que las *Rimas* y por ciertos elementos que dan cuenta de una incorporación intempestiva del texto del *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas* (ausencia de mención en el índice, aparición del texto luego de un rótulo que indica “fin de las Rimas”, etc.).

constitución, el *Arte nuevo* es un texto que si bien sigue a Aristóteles en cuanto a ciertos parámetros retóricos, su fin es declarar el carácter inactual de la poética dramática clásica –que llevaba como naves insignia la *Poética* y la *Retórica* en sus reelaboraciones renacentistas–; un texto que se propone teorizar pero recurre a la erudición no para elaborar complejos conceptos sino para, una vez declarado el desapego respecto de los bagajes enciclopédicos, ganar la simpatía del auditorio y desarrollar una exposición que encuentra su mayor fundamento en el saber práctico de su autor.

“Que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico”. *El lugar del público en la poética de la experiencia*

La profusa literatura teórica que se originó en torno de la Comedia nueva y que circuló al mismo tiempo que sus productos se representaban en los corrales, da testimonio del intenso debate desarrollado en la época a raíz de este fenómeno. El corpus teórico, del que participan apologistas y detractores, contempla argumentaciones destinadas a consagrar ya una valoración de signo positivo, ya una reprobación contundente sobre una novedad que, en los corrales, había encontrado rápidamente la aceptación poco menos que unánime de un actor nuevo y fundamental en la dinámica cultural de la sociedad española, en materia dramática: el público. Esta novedad es precisamente la Comedia nueva, que había empezado a fraguarse a partir de la confluencia de diversas prácticas<sup>3</sup> y que, a pesar de su éxito, debió enfrentar fuertes críticas provenientes tanto de los sectores dedicados a la reflexión teórica como de los mismos poetas dramáticos que veían con cierto recelo los cambios surgidos en todos los niveles

---

<sup>3</sup> A diferencia de la concepción que predominó en otras épocas de la crítica, que entendía la renovación del teatro barroco como obra espontánea del solitario talento de Lope, en la actualidad se entiende que la comedia barroca tuvo un origen *poligénico* en el que confluyeron tanto corrientes de innovación artística difundidas en varias ciudades europeas, como fenómenos extraliterarios vinculados a transformaciones de tipo social (fortalecimiento de una burguesía con capacidad económica, crecimiento de la sociedad urbana, mayores necesidades de esparcimiento, etc).

del arte dramático. La expansión del fenómeno teatral y su alcance a un destinatario generalizado produce, como fenómeno paralelo, la profesionalización de los artistas y la mercantilización del espectáculo: el teatro pasa a ser un objeto más de consumo que integra la lógica de la oferta y la demanda, hecho que refuerza la posición de algún modo protagónica del espectador, y a la vez potencia la desconfianza que se despierta entre algunos intelectuales que ven a las comedias transformadas en “mercadería vendible”<sup>4</sup>.

Esta intensa y prolongada discusión entre teatrófilos y teatrófobos agrupaba, a grandes rasgos, dos problemáticas definidas con claridad por Vitse (1990): una de ellas es la que concentra argumentos dirigidos a defender o atacar la licitud del teatro (controversia ética). Esta posición, sostenida por aquellos que impugnan la Comedia y la consideran ofensiva para el orden moral y las buenas costumbres, se sostiene prácticamente sin interrupciones durante el siglo XVII. La otra línea se concentra en la discusión de asuntos vinculados fundamentalmente a la poética dramática (controversia estética) y se atempera irremediablemente una vez que la Comedia se consolida triunfante en la escena barroca.

Sin embargo, la intensidad de esta segunda corriente polémica —la que está inscripta en el marco de la poética dramática— demuestra el carácter asombrosamente novedoso del objeto de discusión. Al proceso que Pedraza (2009: 37) caracterizó como “el largo parto del teatro moderno”<sup>5</sup>, en el caso de España, se suma además otra particularidad. Es necesario tener en cuenta que, a la innovación cultural que supone la aparición del espectáculo teatral comercial y popular —que traía consigo el acceso de una gran masa de público a las representaciones—, se agrega la gran renovación estética que

---

<sup>4</sup> Baste recordar con respecto a esta cuestión, la declaración del cura en su extensísimo parlamento sobre las Comedias en diálogo con el Canónigo de Toledo: “Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez.” (*Quijote I*, 48: 424)

<sup>5</sup> Proceso que se caracteriza por la transformación de la escena dramática desde las representaciones litúrgicas medievales y el teatro erudito universitario en la representación popular y profesionalizada de los corrales comerciales.

supuso el desarrollo de la Comedia nueva. Sobre el final del siglo XVI, la sociedad española es testigo de un cambio en los modos de concebir el teatro. Distinguidos y humildes, poderosos y llanos no solo comparten el espacio vivo del corral<sup>6</sup> sino también conviven en ese mundo ficcional puesto en funcionamiento por la pluma del poeta y la destreza de los actores; son protagonistas de distintas acciones sobre el tablado tanto sus pares como sus diferentes. Este nuevo concepto que permite la coexistencia en la escena de conflictos serios y pasajes cómicos y de personajes de alta y baja condición sorprende y a la vez espanta a tratadistas y teóricos, no solo por la novedad de su planteo (que implica un alejamiento de la consagrada preceptiva aristotélica, norte de los dramaturgos y preceptistas de impronta más clasicista) sino por la inmensa aceptación que esta nueva estética recibe por parte del público; surge en el marco de esta transformación un espectador interesado en las representaciones teatrales, con poder para dictaminar éxitos o fracasos:

Frente a este panorama, no es extraño que Lope de Vega haya incorporado al gusto del espectador como una pieza de importancia en la construcción de su preceptiva dramática, y que no tenga reparos en admitir que esta variable es determinante para él en el momento de configurar su poética.

Este reconocimiento del lugar que ocupa el auditorio en sus definiciones programáticas fue un punto que suscitó repercusiones negativas, tales como la de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en su adaptación de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) critica fuertemente esta estética del consumo que supedita las reglas a aquello que es bien recibido por el espectador:

Los autores de comedias que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos

---

<sup>6</sup> Sin bien es cierto que clases y sexos se encontraban convenientemente separados en patios, gradas, tertulias, desvanes y aposentos, la particularidad que nos interesa rescatar en este caso es que la única condición para entrar al corral es la de contar con un real para afrontar el costo de la entrada (cf. Pedraza, 2009: 41).

de Plauto y de Terencio (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:146)<sup>7</sup>.

En contraposición a estas afirmaciones, la preceptiva literaria que Lope construye en el *Arte nuevo* se define como una poética de la experiencia<sup>8</sup>; experiencia cuyos frutos son lo suficientemente sólidos y visibles (tras varios años de ostentación de la “monarquía cómica”) como para permitirse cierta rebeldía frente a la doctrina clásica a partir de la constatación del fracaso de una praxis basada en la observación de los principios neoaristotélicos y de un éxito sostenido de la nueva fórmula de renovación de la dramaturgia.

Para defender sus certezas empíricas y otorgarles validez por sobre los criterios dramáticos provenientes de una doctrina considerada inactual, Lope consolida en su texto, una relación discursiva fundamental con un destinatario ausente de hecho pero siempre presente, por decirlo de algún modo, de derecho. La mediatización entre la doctrina y el público de la que habla Rozas (1990, 284-285) y que se expresa a partir de la presencia permanente del *yo* no se limita a la realización efectiva del instante en el que Lope leyó (o “actuó”)<sup>9</sup> el *Arte nuevo* frente a la Academia de Madrid. La omnipresencia de ese *vulgo*, cuyo gusto y opinión han acabado por consagrar las nuevas fórmulas dramáticas, se expresa en las varias consideraciones de las que, más allá de las menciones directas, es objeto el espectador colectivo del corral. A partir del particular recurso a los

---

<sup>7</sup> Sobre este particular opina Cervantes, a través de sus personajes, en la cita que puede leerse en la nota 4.

<sup>8</sup> Al analizar la estructura de este texto, Rozas (1990: 276) afirma que “el *Arte nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia del dramaturgo. /.../ La experiencia recorre victoriosa la parte II [que corresponde a la elaboración doctrinal y es, por lo tanto, la parte más fuertemente teórica del poema]; la erudición se asienta sobre todo en la I; y la ironía está concertada de un modo especial en los pareados de todo el poema”.

<sup>9</sup> Pedraza (2009, 54 y ss.) propone la idea de que la lectura del *Arte nuevo* pudo haber funcionado más bien como una performance didáctica para un auditorio amigable antes que como la “lamentable palinodia” a la que hace referencia Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*. Sobre las particularidades enunciativas del texto también se expide Orozco: “Lope quiso dar la sensación, no de que leía, sino de que –como un personaje en un soliloquio que habla en el teatro– estaba diciéndoles lo que en aquel momento pensaba; con una cierta apariencia o ficción de que estaba improvisando su discurso”. (Orozco, 1978: 60)

pronombres de primera persona, ya sea en singular o en plural, da pie a una estrategia delimitante destinada a construir un sistema de alianzas con un auditorio que se proyecta más allá de la actualidad enunciativa y alcanza solidariamente a una masa anónima de seguidores de la comedia moderna<sup>10</sup>. En este sentido, Pedraza (2009) identifica esta estrategia discursiva de consolidación de asociaciones entre el emisor, el destinatario real y un tercero, representado lexicalmente por la palabra *vulgo*, en el que se concentran las figuras indispensables para el funcionamiento de la nueva Comedia.

Pero los pronombres no sirven solo para evidenciar la presencia del emisor; apoyándose en ellos, se traza también una hábil estrategia de inclusión y exclusión. En un círculo señalado por el uso de la primera persona del plural se incluyen el poeta, sus oyentes, todos de acuerdo en la excelencia de la comedia nueva, opuestos a las doctrinas de teóricos avinagrados, y cómplices en la aventura estética que están forjando los poetas, las gentes del teatro y el público que acude a los corrales. (Pedraza, 2009: 59)

En la apertura del texto están claramente determinadas por medio del sistema pronominal, esas tres personas enunciativas que irán conformando este tejido discursivo al que hacíamos referencias:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España  
/.../

---

<sup>10</sup> No me parece imprescindible en este punto deslindar la cuestión de si el *Arte nuevo* fue leído por alguien más que un público erudito y especializado (el mismo que encontraba placer en la lectura de las *Rimas* y que sin duda no coincide completamente con el que asistía a las representaciones de obras de Lope en los corrales). Independientemente de que el público popular no haya tenido jamás la posibilidad de conocer ni de oídas el texto del *Arte nuevo*, a efectos meramente discursivos ese público no es menos destinatario del breve tratado. En ese sentido me parece necesario recordar la anotación de Rozas: "Creo que el *Arte* no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obra". (1990: 260)



que un arte de comedia os escriba  
 que al estilo del *vulgo* se reciba (*Arte nuevo*, 2009: vv.  
 1 y 9-10)<sup>11</sup>.

Esta dinámica, que en un primer momento parece inclinarse hacia la confrontación<sup>12</sup>, se orienta luego a sellar una suerte de alianza, a través del uso del *nosotros inclusivo* que permite acordar con Pedraza (2009) en la suposición de que la Academia de Madrid no estaba constituida por enemigos (ni de Lope ni de la Comedia nueva) sino por entusiastas seguidores de la nueva praxis dramática. Precisamente en uno de los pareados, que constituyen zonas iluminadas del poema, el enunciador reclama a sus enunciatarios el reconocimiento, a través de un guiño, de la originalidad y renovación que la moderna estética teatral representa: “mirad si hay en las *nuestras pocas faltas*” (v. 60).

En otra oportunidad, el *yo* del texto vuelve a orientar sus palabras hacia los destinatarios presentes y a los de configuración meramente discursiva. Tras un prólogo de más de ciento veinte versos –que no solo persigue el objetivo de dar pruebas de erudición suficientes para autorizarlo a transgredir las reglas que tan bien conoce, sino también de establecer una suerte de “estado de la cuestión” de la escena española cuando la recibió– Lope justifica que el pasado teatral inmediato no le sirve y de allí que la renuncia a los preceptos del arte antiguo para crear una nueva propuesta estética capaz de contentar y a la vez educar culturalmente al nuevo público, se vuelve forzosa necesidad.

Creed que ha sido fuerza que os trajese  
 a la memoria algunas cosas de éstas,  
 porque veáis que me pedís que escriba  
 arte de hacer comedias en España,  
 donde cuanto se escribe es contra el arte. (vv.131-  
 135)

<sup>11</sup> Todas las citas se hará por esta edición. A partir de aquí se referirá solo el número de versos entre paréntesis.

<sup>12</sup> “Fácil parece este sujeto, y fácil / fuera para cualquiera de *vosotros*, / que ha escrito menos de ellas, y más sabe / del arte de escribirlas, y de todo: / que lo que a *mí me* daña en esta parte / es haberlas escrito sin el arte” (vv. 11-16).

Su interés y conocimiento por el destinatario, que con su presencia asidua en los corrales confirma día a día los aciertos dramáticos del poeta, se traduce también en la mención de recomendaciones puntuales para eventuales dramaturgos, orientadas a mantener a ese auditorio interesado y receptivo. Lope define, a través de recursos sencillos de eficacia comprobada por él mismo, una especie de recetario de técnicas para complacer al espectador por medio de efectos como la multiplicación de argumentos, el mantenimiento de la intriga hasta la última escena, la continuidad permanente de la acción (“Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable /.../” vv. 240-241), suspensión, provocación de empatías con los personajes, búsqueda remates escénicos impactantes, etc. Y, por supuesto, dentro de este catálogo de recursos que gustan al auditorio:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
que aquesta variedad *deleita mucho*.  
Buen ejemplo nos da Naturaleza  
que por tal variedad tiene belleza.  
(vv. 174-180, énfasis mío)

*Monstruos y criaturas muy bellas: la polémica de la tragicomedia*

La cita del *Arte nuevo* que acabamos de transcribir nos permite entrar de lleno en la problemática que será central en el debate aurisecular que despertó el surgimiento de la Comedia nueva, tal como anticipamos al comienzo de este trabajo: es problemática tiene asiento fundamentalmente en el estatuto genérico de las obras; la posibilidad de la mezcla de estilos y personajes impulsa una larga discusión puesto que representa un punto crítico de alejamiento de la preceptiva neoaristotélica.

Se despliega en torno de esta cuestión, un extenso abanico de textos que sostienen posturas tanto críticas como apologéticas. No es nuestra intención en esta ocasión detenernos en esta cuestión pero podemos reseñar algunas muestras de esta polémica:

Alonso López Pinciano en la *Philosophia antiqua poética* (1596) acepta que existen ejemplos en la Antigüedad de materia

cómica y trágica mezcladas y que los resultados que esta combinación de estilos y temas produce en la actualidad no son desdeñables; con todo, confirma que los casos “puros” son más cercanos a la perfección y por eso, él los prefiere:

Paréceme bien lo que me escribís (y antes que vos el Filósofo) de la *Odisea*: que es acción mezclada de trágica y de cómica; y me he holgado mucho en saber que sea opinión de vuestros amigos, porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas, y aunque les he dicho que Plauto llamó a su *Anfitrión* tragicomedia, no aprovecha ¡Enhorabuena! que yo con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos sino criaturas muy bellas; /.../ confieso que es más perfección que guarde cada acción su propiedad rigurosa, como en la Épica lo hizo la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio /.../

Por su parte Cascales, feroz rival de la tragicomedia, en sus *Tablas poéticas* (1617) se opone hasta en la denominación que se le ha dado a la innovación genérica de la mezcla de estilos y personajes. Con ejemplos similares a los del Pinciano sostiene la posición contraria:

Pierio. —...mas pregunto: ¿no será doble también, si la acción en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desagracias y acabase en felicidad, y esta tal la llamaríamos tragicomedia?  
Castalio.— Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Anfitrión* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terroríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos; ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia,

que es imposible en la ley del arte haberla. Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en estos teatros son desamano, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 173)

Un año antes Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*, 1616), también utiliza argumentos similares para defender la estética moderna. En principio amonesta a los críticos de la Comedia (a quienes llama *terensiarcos* y *plautistas*) por una condena que considera impertinente ya que la mixtura tan criticada no solo está en sintonía con la *imitatio* –puesto que los antiguos la aplicaban– sino que además la concurrencia de elementos y tonos trágicos y cómicos no está en contra de lo natural que es lo que la Comedia debe reproducir:

Bien pudiera yo responder con algún fundamento, y aun ejemplos de los mismos Apolos a cuya sombra descansan muy sosegados estos nuestros fiscales, con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando éste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia; y de aquél el negocio particular, la risa, los donaires y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 149)

Turia adopta una perspectiva argumentativa que acuerda con la de Lope de Vega en el *Arte nuevo* ya que reivindica el hecho de que su posición está fundada en los resultados que esta nueva manera de hacer teatro obtiene con el público:

/.../ sin defender la comedia española, o por mejor decir tragicomedia, con razones filosóficas ni

metafísicas, sino arguyendo *ab effectu* /.../ (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:150)

Finalmente enaltece el riesgo que adoptan y el trabajo que realizan los dramaturgos, actores y empresarios al tener que reforzar su imaginación y su ingenio para renovar la escena cada vez que deben estrenar una comedia, ya que la fórmula no está consagrada ni escrita sino en estado de experimentación y que las características del público español obligan a los poetas a introducir cambios permanentemente.

/.../ qué hazaña será más dificultosa: la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y, una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos. Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:151)

Esta apretada síntesis de posiciones dentro de la controversia intenta mostrar hasta qué punto, la reformulación de la Comedia aurisecular encabezada por Lope supone una transformación profunda de los parámetros estéticos que van a desplazarse desde un canon que supone la observación y el seguimiento de reglas teóricas, sistematizadas y descriptas en un corpus respaldado en el prestigio de las *auctoritates* que lo elaboraron, hacia una nueva modalidad más o menos regulada por el gusto de los espectadores, organizada sobre la base del ensayo y la experimentación, y sostenida primero en un vasto conjunto de ejemplos comprobados (las mismas comedias) y luego en un esquivo poema (que se empeña en rehuir posibles clasificaciones contundentes) que recoge y expone en apenas 388 versos el saber práctico y la capacidad de reflexión crítica de su autor.

### **Bibliografía**

Morley, Griswold S. y Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Newells, Margarete (1974). *Los géneros en las poéticas del siglo de oro*, Londres, Tamesis Book.

Orozco Díaz, Emilio (1978). *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega? Anotación previa a una reconstrucción crítica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Pedraza Jiménez, Felipe (2009). "El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*" en Vega, Lope de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-94.

Rozas, Juan Manuel (1990). "El significado del *Arte nuevo*" en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (1965). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

Vitse, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

### **Ediciones**

Cervantes Saavedra, Miguel de (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar, eds., Buenos Aires, Eudeba.

de Vega, Lope (2009) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-94.

## **LA CRÍTICA EN EL BANQUILLO: SOBRE *CRÍTICA Y CRÍTICOS* DE JUAN LUIS ALBORG**

Gladys Granata de Egües  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo

En el confuso panorama teórico-crítico de la segunda mitad del siglo XX, cuando cada nueva corriente, tendencia o simplemente idea que se publicaba se convertía en un dogma, apareció en 1991 *Sobre crítica y críticos* de Juan Luis Alborg. Este libro atípico y apasionante, calificado por el propio autor como un “delirio del que solo yo soy culpable”, repasa, discrepa, polemiza o coincide con las ideas de los más calificados estudiosos de la literatura contemporánea. El grueso volumen nació, según confiesa Alborg, de las reflexiones que le suscitaron el aluvión crítico que había venido leyendo en los últimos decenios, de la creciente complicación de los postulados y, lo que es más importante, de la comprobación de la viabilidad (o no, la mayoría de las veces) de las teorías a la hora de funcionalizarlas en sus propios estudios. Dice el autor: “...a medida que se ha producido en nuestro siglo [el siglo XX] el gigantesco *boom* de la crítica, han crecido en la misma proporción las dudas más crueles: en el siglo XIX todo el mundo sabía lo que era la literatura y lo que era la crítica, y para qué servían ambas; en el siglo XX no lo sabe nadie”. (Alborg, 1991: 357)

El propósito de esta exposición es, además de rendir un homenaje al maestro de la historia literaria española, mostrar cómo, cuando hay solvencia y no meras “imposturas intelectuales”, se puede discutir la teoría y la crítica al par que desmitificar los principios que pretenden interpretar los libros desde la oscuridad de lenguajes incomprensibles o de fórmulas matemáticas que nada tienen que ver con la literatura.

Para cualquiera que se haya asomado a los estudios literarios y emprendido la preparación de las materias relacionadas con la Literatura española, el nombre de Juan Luis Alborg remite al punto de partida del estudio de cualquier época o autor hasta finales del Siglo XIX. Profesores y alumnos extrañamos la falta del tomo sobre Galdós y la primera mitad del

Siglo XX. Tal vez lo que más se añore sea el carácter unitario de su obra, su rigor filológico y su estilo personal, polémico, vehemente y a la vez magníficamente documentado que lo llevaba a recoger y comentar las publicaciones más recientes al momento en que escribía cada tomo. Hoy consuela un poco la aparición de la Historia de Mainer que también como la de Alborg es una empresa titánica, pero que tiene para cada volumen que corresponde a las diferentes etapas, distintos responsables y diferentes críticos para cada uno de los artículos.

Juan Luis Alborg, nació en Valencia en el año 1914 y allí se doctoró. En 1961 marchó a los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Purdue y, a continuación, en 1977 se trasladó a la Universidad de Indiana, lugar donde vivió el resto de sus días y murió el 6 de mayo de 2010. Escribió sobre él, en la nota necrológica Manuel Martos, editor de Gredos:

Con 95 años, y toda una vida y una carrera académica en Estados Unidos, ha muerto el 6 de mayo Juan Luis Alborg, un hombre excepcional, uno de los últimos mohicanos del exilio de la posguerra civil. Heterodoxo historiador de la literatura, supo, con su verbo afilado y socarrón, apasionado y radical, hacerse un hueco en la historiografía de nuestras letras patrias incomodando a todos, tios y troyanos del hispanismo más casposo, desde las remotas tierras de la muy lejana Bloomington (Indiana), que ya es decir. (Martos, 2010)

Y anota Javier Quiñones Pozuelo:

Era Juan Luis Alborg un crítico a contracorriente, que hacía gala de su independencia a la mínima ocasión que se le presentaba. Así en el prólogo del libro cuya imagen sirve para ilustrar esta entrada [*Hora actual de la novela española II*], escribía el crítico valenciano: "Mi mayor orgullo es no haber llevado jamás en ninguna parte de mi persona, desde la solapa a los jamones (que es donde se graba bien) la marca de ninguna ganadería. Ni aceptado jamás cargo, sinicura o remuneración no procedente de mi absoluto trabajo



profesional. Cosa ésta en la que siempre he puesto muy buen cuidado (2010).

No voy a hacer una enumeración de su vasta obra, solamente dejar anotado que a la *Historia de la Literatura Española* que empezó a publicar en 1966 y que consta de 5 tomos, hay que agregar los dos volúmenes de sus estudios sobre la narrativa española del siglo XX titulados *Hora actual de la novela española*, en los que incluye los nombres de escritores hasta la década del '60, aun de los que comenzaban su carrera literaria por esos años, agregando, además, a los españoles que vivían en el exilio. *Sobre crítica y críticos* pareciera ser un paréntesis temático, por llamarlo de alguna manera, dentro de su producción. Sin embargo representa, una vez más, una atinada síntesis de toda la producción crítica del Siglo XX, más allá de que los nombres que incluye no sean españoles.

A veinte años de su publicación, *Sobre la crítica y críticos*, que tiene como sugestivo subtítulo "*Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*", no ha merecido, que yo haya encontrado, el sesudo estudio que se merece, al margen de reseñas, conceptuosas unas y ácidas y condenatorias, otras. El subtítulo al que aludí antes hace alusión a la empresa de vida del autor, la escritura de su monumental *Historia de la literatura española* que decidió interrumpir para publicar este grueso volumen en el que, según sus palabras "a manera de reclamo", analiza detalladamente las corrientes teórico-críticas del siglo XX, "la lóbrega selva" que, como demuestra a lo largo de las más de mil páginas del libro, conoce muy bien. Aprovechando la respuesta favorable del público que habían tenido los tomos de su Historia, le pidió a los editores que se lo incluyera como uno más de la serie. En la "Aclaración" introductoria explica:

Aparecido este volumen en distinta serie o lugar, corría mayor riesgo de pasar inadvertido entre el torrente incontenible de libros de crítica que se publican cada jornada. Pero es el caso que sobre el ansia natural que alimenta todo escritor de ser leído, tenía yo esta vez un suplemento un suplemento de deseo de que lo fueran estas páginas, y si los

volúmenes anteriores habían alcanzado alguna notoriedad, quería servirme de ella...Presionados por mi insistencia, mis editores han aceptado al fin que este *Paréntesis teórico* viaje en el mismo flete que los volúmenes restantes. Y entiendo que ha contribuido a persuadirles la razón que anida en el fondo mismo de todo este problema y que quiero dejar bien clara en apoyo de mi disculpa, es decir: que este volumen no es tan ajeno a los primeros como parece que acabo de admitir. (Alborg, 1991:9-10)

Como se advierte, él mismo puntualiza que la naturaleza de estos escritos tiene continuidad con su tarea (es un tomo más de su Historia, no integrado numéricamente) y agrega que su intención, que nació como la de escribir una “novela de las caballerías literarias” que remedara las que provocaron la locura quijotesca, es contar el por qué se ha resistido a comulgar con las tendencias de moda al momento de abordar los textos de creación que ha estudiado. Además, escribir esta obra, de la manera que fuese, era una forma de conjurar la desazón en que lo tenía sumido la lectura de la teoría:

/.../ yo no soy novelista, ni poco ni mucho y la novela imaginada no pasó de una fantasía como la misma que me hubiera gustado novelar. Pero me dejó con la urgencia de descargarme como fuera de ese fardo angustioso que llevaba también camino de enloquecerme a mí, y el libro que ha resultado en lugar de la novela, el que dentro de mi intención la sustituye, viene en buena medida contagiado de sus hechuras. (Alborg, 1991:10)

De la intención inicial (la de ser el protagonista enloquecido por la teoría de una aventura semejante a la del Quijote), el libro conserva la modalidad narrativa, el desenfado del lenguaje al punto que su autor lo considera “una novela de la crítica contemporánea”. Él se transformará en un erudito caballero andante, y el *villano* al que va a perseguir a lo largo de sus páginas, es la pretendida intención de muchos (que van a tener nombre y apellido) de encorsetar la literatura en los bretes

del cientificismo con un lenguaje oscuro y un propósito, en su ideario, incomprensible; y agrega: “Si convengo al lector de dónde están y quiénes son los malandrines perpetradores de las caballerías literarias y me ayuda a lanzarlos por las ventanas del corral, quedaré satisfecho de lo que aquí he dejado dicho con bastante ironía y no mucho respeto” (Alborg, 1991:12-13). ¡Qué cerca de aquellas palabras de Cervantes cuando en el prólogo de la primera parte de su Quijote declara: “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más”!

Con un guiño zumbón, Alborg invita a los lectores a adentrarse con él en el bosque enmarañado de los estudios literarios con la promesa de ir abriendo camino, a través de las glosas y citas de los más conspicuos estudiosos de la literatura, con sus interpretaciones y sus críticas, siempre referidas con un tono coloquial que no desdeña el humor y la ironía. Así como el Quijote es una parodia de las novelas de caballería, *Sobre crítica y críticos*, será parodia también, no ya en el contenido compuesto por una inteligente síntesis de los libros de teoría literaria más usados y comentados del Siglo XX, que serán rigurosamente revisados, explicados e ilustrados con numerosísimas citas de los volúmenes originales, sino en la forma y en la manera de presentar los temas.

Aunque sostiene que la crítica es un rompecabezas y no importa con cuál pieza se lo comience a armar, (“/.../la crítica literaria es un *puzzle* de innumerables piezas, y podemos comenzar a componerlo por una esquina cualquiera; con suerte y paciencia acabará saliendo el dibujo; el dibujo, por supuesto de ese caótico desacuerdo”), Alborg propone un ordenamiento más o menos diacrónico que a veces se desvía atraído por lo temático.

El libro está compuesto por una “Aclaración”, las “Palabras liminares” que tienen un subtítulo que vale la pena citar: “En donde se insinúa, a modo de prólogo, que la definición de la literatura está escondida en el cuarto oscuro de Barba Azul; y se confirma que quienes antes que nadie debieron descubrirla, confesaron sencillamente que ignoraban dónde estaba”. Le siguen cuatro capítulos divididos en 22, 13, 74, 28 y 8 apartados respectivamente. Hay que anotar que la numeración de los apartados del capítulo IV no es corrida, sino que contiene

subdivisiones impuestas por el tema tratado y el nombre de cada uno. Es una verdadera creación literaria. Emulando otra vez a su inspirador Cervantes, Alborg titula cada entrada a la manera del *Quijote* y con eso logra, más allá de la intención lúdica de la construcción de las frases y los anacronismos lingüísticos, que el lector sepa de antemano el sendero que va a transitar. Sirvan como muestra los siguientes ejemplos:

Cap. I: “En el que expertos zahoríes salen en busca de la codiciada definición, y uno tras otro se vuelven de vacío”.

Ap. 1 del Cap. I: “De cómo Robert Scholes bucea en las entrañas de la supuesta literariedad, para informarnos al final que es sólo una entelequia”.

Ap. 3 del Cap. I De cómo Di Girolamo entierra, inmisericorde, la literariedad, después de destriparla y reducirla a polvo”.

Ap. 1 del Cap. III “En donde hacemos comparecer a Jonathan Culler, corneta mayor del estructuralismo en Norteamérica”.

Desde el punto de vista del contenido, la revisión que se propone hacer Alborg arranca con el cuestionamiento de los que han pretendido definir la literatura de una vez y para siempre, de los que han querido establecer la naturaleza de lo literario enumerando y sistematizando las condiciones que debe reunir un texto para ser considerado como tal; en fin, de los que han proyectado construir una ciencia literaria lo más parecida posible a las naturales o a las exactas.

Con paciencia de orfebre, nuestro caballero andante va hilvanando todas las definiciones y categorizaciones de numerosos críticos, desde Scholes, hasta Wellek, pasando por Todorov, Austin, Di Girolamo, Jakobson, Stanley Fish y muchísimos más, que echando mano a la lingüística, a la historia, a las ciencias duras, al método de las transacciones, a los actos de habla, han tratado de aislar como en un microscopio los componentes esenciales del texto literario, sus constantes y variables, aunque la explicación que den para justificar el hallazgo deje notables resquicios y no satisfaga del todo. Es cierto que en la actitud de Alborg al analizar estos temas hay acidez y hasta sorna, pero también es cierto que sus análisis son

minuciosos, fundados y, más allá de coincidir o no con él, despliega ante el lector un vastísimo panorama de libros y de autores, con su acostumbrada solvencia intelectual.

Seguramente los peor tratados en el volumen por su voluntad cientificista son los formalistas; a ellos dedica el segundo capítulo de su estudio donde traza la historia del movimiento, desde sus antecedentes futuristas hasta la conversión de Todorov cuando pasa del criterio inmanentista a la crítica que denomina *dialógica*, y, después analiza cada uno de los presupuestos de la teoría. Vale la pena transcribir el epígrafe referido a la evolución del pensamiento de Todorov: “El formalismo ruso setenta años después. De cómo un heredero de los formalistas reniega de su linaje y, convertido en fiscal, los sienta en el banquillo y los somete a riguroso interrogatorio” Decía que esa historia (la del formalismo), como así también la teoría, están oportuna y abundantemente ilustradas con citas de sus teorizadores y de aquellos que, como Trotsky, adivinan la separación irreconciliable que estos estudiosos están planteando entre la literatura y la sociedad. Alborg parte de la premisa de que el formalismo fue el iniciador de la “utópica pretensión de definir la literariedad, la esencia y límites de la literatura”, olvidándose de que la obra literaria se entiende en sus circunstancias y no sólo por sí misma. Sostiene:

Los formalistas habían declarado repetidamente, con segura arrogancia y a pleno pulmón, su firme propósito de desconectar la literatura de toda realidad social, de todo suceso histórico o vida humana /.../ Su aislamiento era radical; ya no se trataba siquiera de torres de marfil, sino de un laboratorio aséptico, congelado, cerrado, sin ventanas, aislado y remoto, protegido de todo contagio, como los actuales recintos de ciencia atómica. (Alborg, 1991:309)

A pesar de su desacuerdo, no desdeña los aportes que significan los postulados del formalismo, al que le concede el descubrimiento de estratos de la obra ignorados o desatendidos con anterioridad; pero se opone a considerarlos en forma absoluta o dogmática y agrega con su personal estilo y sus ingeniosas metáforas:

Pero no parece lo mismo estar persuadido de que la literatura es un rancho aparte (contra toda evidencia, por supuesto, pero que en todo caso cohonestaría la decisión del crítico) o creer que está efectivamente revuelta con todo lo demás, y tapiar, no obstante la puerta a cal y canto para que no se oiga el ruido de la calle. Legítima como puede ser desde el punto de vista científico, parece claro que se trata de una postura cómoda, que elimina complicaciones. (Alborg, 1991: 310)

El estructuralismo, “el *boom* que por bastantes años ha producido más ruido” y la semiótica serán seguidamente interrogados, junto con Jonathan Culler al que dedicará mayor espacio y atención que a ningún otro crítico de los que aparecen en el volumen, aunque las razones de tan repetida presencia están más cerca de la condena que de la alabanza. Dice Alborg:

/.../ leer su libros en el orden en que han sido publicados, es como estar suscripto al *Vogue* para saber el tipo de falda que se lleva en cada temporada. En el “momento culminante” del estructuralismo..., Culler hizo gemir las prensas con *Structuralist Poetics* y con un volumen sobre Saussure. Cuando la semiología comenzó a pisarle los talones al estructuralismo, Culler publicó *The Pursuit of Signs*. En el momento en que el posestructuralismo parecía adueñarse del terreno, Culler lanzó un volumen sobre la deconstrucción. Si queremos saber qué movimiento, escuela o sistema ha de venir detrás del *post*, no tenemos más que aguardar al próximo libro de Culler. (Alborg, 1991: 357)

No escapan de su aguda mirada y afilada crítica, la teoría de la recepción, los postulados de Derrida y el deconstruccionismo. El volumen se cierra con un largo capítulo dedicado a Umberto Eco y sus teorías sobre el lector. Huelga decir, que estos temas están tratados con la misma profundidad y el mismo estilo que los reseñados anteriormente.

Antes de cerrar, quiero destacar la lúcida denuncia que hace Juan Luis Alborg de las presiones que la demanda tecnocrática ejerce sobre la enseñanza de la Literatura, obligando a sus profesionales a comportarse como comerciantes de ideas que han de publicar libros y artículos, dar conferencias, organizar simposios y publicar antologías porque en ello les va su estabilidad profesional, cuando no alguno que otro plus de productividad; en segundo lugar, obligándolos a revestir sus trabajos de rango científico para adquirir honra y provecho en los cuadros universitarios.

### **Conclusión**

No voy a recoger los hilos de lo que he dicho, solamente - y tomando las palabras del maestro como lección- diré que lo más importante de este libro y de la postura crítica que ha hecho escuela de nuestro autor es que “sólo podemos aprender lo que es la Literatura zambulléndonos en la Literatura”, y que la tarea insoslayable de la crítica es la interpretación: “Sin recurrir a la interpretación, ni podemos dar un paso en la vida ni entender palabra de Literatura”.

### **Bibliografía**

Alborg, Juan Luis (1991). *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid, Gredos.

Martos, Manuel. “Juan Luis Alborg, heterodoxo historiador de la literatura”, *El País*, 14 de mayo de 2010, disponible en [http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Juan/Luis/Alborg/heterodoxo/historiad or/literatura/elpepinec/20100514elpepinec\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Juan/Luis/Alborg/heterodoxo/historiad/or/literatura/elpepinec/20100514elpepinec_3/Tes)

Quiñones Pozuelo, Javier (2010). “En el adiós a Juan Luis Alborg”, *De ahora en adelante*, disponible en <http://jquinyonesblog.blogspot.com.ar/2010/05/en-el-adios-juan-luis-alborg-el-pasado.html>





## LA CRÍTICA ES LA FORMA MODERNA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Amor Hernández Peñaloza  
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

*“/.../ tal vez la mejor biografía de un escritor, y la mejor explicación de sus escritos sean sus lecturas.”  
Basura. Héctor Abad Faciolince*

La crítica de Ricardo Piglia constituye un corpus peculiar dentro de su obra, porque representa lo que el escritor ha afirmado: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas”. (Piglia, 2005b: 141). De igual forma, los trabajos críticos de Piglia contribuyen en su oficio como escritor de ficciones, de ahí que en frecuentes declaraciones sobre la crítica (la que considera “Una forma de registrar una forma de vida”), haga valiosos aportes sobre su importancia y de su versión de lo que ésta significa en su obra y en su autobiografía.

Ahora bien, aunque sean muchos y muy variados los rasgos que tanto los críticos literarios como los escritores han establecido para definir la autobiografía, resulta novedosa la propuesta de Piglia en cuanto a concebir la crítica, como una manera de construir una autobiografía. Esta perspectiva, nos hace traer a colación la concepción de Mijail Bajtin quien considera a la autobiografía como una “dialogía, un espacio de enunciación que posibilita escuchar la voz de los otros que son los que me constituyen”. (Rodríguez, 2000: 23)

Por tanto, en Piglia la voz de los otros sería la de aquellos escritores que lee y que hacen parte de su “autobiografía ideológica, teórica, política, cultural (donde) El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método /.../ pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica” (Piglia 2001: 13). Pues, Piglia al mezclar sus lecturas y sus ideas sobre la literatura, la sociedad, etcétera, con la ficción, produce algo nuevo y re-semantiza “constantemente su propia tradición poniendo en escena una especie de autobiografía” (Pereira, 1999: 74). De ahí que podamos pensar a Piglia como un lector que escribe esta

“experiencia límite” y la reproduce por medio de la crítica, donde despliega sus encuentros intensos con la lectura a través de temas, autores, formas, estilos y pasiones personales que se recrean en sus libros, donde rompe los moldes de la crítica tradicional.

Los lectores de la obra pigliana estamos acostumbrados a la reflexiones metaliterarias que el autor disemina en abundancia en todos sus escritos; para nuestro caso, nos interesa explorar los cinco textos que el autor ha publicado hasta el momento como crítico, y que nos sirven como ejemplo para evidenciar la relación entre autobiografía, vida y crítica, los cuales son: *Crítica y ficción*, *La Argentina en pedazos*, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, *Formas Breves* y *El último lector*.

Primero hablaremos de *Crítica y ficción*, texto publicado originalmente en 1986 y reeditado con cambios un par de veces más, hasta que en el 2000 Piglia afirma: “Supongo que ésta es la versión definitiva y que el conjunto puede ser visto ahora como la repetición imaginaria de una experiencia real” (Piglia, 2001: 226). El libro es una ficción, construida sobre entrevistas realizadas realmente a Piglia en momentos diferentes y, en donde reflexiona sobre el arte de narrar, ocupándose el autor de diversas cuestiones como: ¿Qué es la ficción? ¿Cuál es la implicación de la ficción en la sociedad? ¿Cómo los géneros son el reflejo de las fuerzas sociales? ¿Cómo se cuenta una historia? Para responder a ellas, el autor indaga en sus lecturas de los textos de Arlt, Borges, Cortázar, Faulkner, de la lectura de éste último, por ejemplo, Piglia dice: “ha sido uno de los grandes acontecimientos de mi vida”. Asimismo, examina el policial, la política, la paranoia, el cine, el psicoanálisis y la relación del escritor con la teoría literaria. Con este texto, Piglia se reconoce como un escritor y un crítico que trabaja con la lectura de otros libros y para quien la voluntad de experimentar es esencial. Por tal razón, la forma ficticia de conversaciones reales, en las cuales, el color, el tono, el gesto, la voz y el estilo pigliano es representativo.

En segundo lugar, hacemos referencia al libro *La argentina en pedazos* (1993) -que nació de la revista de historietas *Martin Fierro* (1984-1992) dirigida por Juan Sasturain- en donde el autor tenía la responsabilidad de reescribir el

argumento de textos clásicos de la literatura Argentina como: *El matadero*, de Esteban Echeverría, *Los dueños de la tierra*, de David Viñas, *Mustafá*, de Armando Discépolo, *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar, *Un fenómeno inexplicable*, de Leopoldo Lugones *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga, *La gayola*, de Tuegols y Taggini, *Cabecita negra*, de Germán Rozenmacher, *Historia del guerrero y de la cautiva*, de Jorge Luis Borges, *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig y *La agonía de Haffner*, *el rufian* de Roberto Arlt, el cual iba acompañado de su adaptación a la historieta. Lo interesante es que Piglia no sólo contaba la anécdota sino que tomaba temas cruciales y controversiales, como: la violencia oligárquica, el idioma de los argentinos, la identidad nacional, la política, la tradición, la paranoia, el poder del dinero, la verdad de la ficción, entre otros, que se relacionaban con cada uno de los textos, construyendo de esta forma una serie de miniensayos excepcionales que tratan cuestiones que nos dejan ver y conocer, las opiniones y los intereses del autor, que por supuesto, nacen del ejercicio de la lectura. Cabe decir que para Piglia este libro es su “mayor aporte a la crítica literaria”.

En *Formas breves* (1999), tercer libro crítico de Piglia, reúne diversos textos, que según él, pueden ser leídos como “páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura”. (Piglia, 2005b: 141). Allí encontramos reflexiones a manera de diario sobre la obra de Macedonio Fernández, artículos sobre Roberto Arlt, reflexiones y homenajes a la obra de escritores como Kafka, Chejov, Hemingway, inclusive una narración en el cual el autor imagina un sueño donde Borges se hace heredero de Shakespeare, titulado: “El último cuento de Borges”, texto que se aleja de cualquier adscripción genérica. Además, nos ofrece un relato que se debate entre la autobiografía y la ficción: “Hotel Almagro”, en el que inserta datos de su experiencia (su vida de universitario) con una anécdota netamente ficcional, el hallazgo de Piglia de unas cartas que se intercambiaron una mujer (Angelita) y un hombre en dos ciudades La Plata y Buenos Aires. Por consiguiente, *Formas breves* es un libro que suscita la idea de leer un laboratorio de la escritura que nace de la lectura crítica, la discusión y la recreación de otros textos.

A continuación, disertaremos en torno a *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001), el cual surgió de la reunión de dos conferencias dictadas por el autor en el año 2000 en la Habana (Cuba) y parte de las reflexiones de Ítalo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, tratando de complementar las cinco propuestas desarrolladas por Calvino (la sexta no la escribió), pero desde la orilla, o sea, pensar la literatura desde un suburbio del mundo. En palabras del autor, el libro trata de “la vivencia de la ciudad como mundo afectivo y político y de las alternativas que propone la literatura para narrar lo real” (Piglia, 2001: 7). Es decir, Piglia, se interroga sobre la literatura y su relación “tensionante” con la política. Para esto, recurre al cuento “Esa mujer” de Rodolfo Walsh escrito en 1963, que narra el encuentro entre un periodista (escritor) que investiga donde está el cuerpo de Evita y el militar involucrado en la desaparición del cadáver. Piglia propone desde su lectura, que en este encuentro se evidencia la relación del Estado en la figura del militar (que guarda su secreto) y, la del detective en búsqueda de la verdad, en la figura del escritor, quien desea “establecer dónde está la verdad, actuar como detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad escamoteada”. (Piglia, 2001: 21). Igualmente, Piglia desde su lectura de la obra de Bertold Brecht, reflexiona sobre la verdad que “tiene la estructura de una ficción donde otro habla”. (37) y convocándolo, señala al final del texto, que para transmitir la verdad se debe tener “el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla”. (42)

Finalmente, aparece *El último lector* (2005) libro que reúne a los diferentes lectores que Piglia concibe, los cuales, resumiendo, serían: el adicto, el insomne, el puro, el héroe trágico, el visionario, el criminal, el invisible, el anónimo, el traductor, el sirviente, el célibe, la adúltera, entre otros. Es un texto que consta de ocho vestigios de lecturas en donde el autor intenta responder ¿Qué es un lector? Por medio de personajes de novela que leen, como: El Quijote, Hamlet, Robinson Crusoe, Anna Karenina, Molly Bloom, Madame Bovary y, a partir de referencias literarias que van desde Shakespeare, Brecht, Poe, Flaubert, Chandler, Dostoievski, Defoe, Chartier, Cervantes,

Borges, Kafka, Tolstoi, Joyce y el Che Guevara. Además, dice Piglia que a través de *El último lector*, intenta enseñarnos “modos de leer” y nos quiere mostrar cómo imagina “que lee un escritor” e intenta convencernos con la idea de que “En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más bien como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo”. (Piglia, 2005a: 21). Cabe añadir, que con este libro Piglia reivindica el papel del lector y demuestra que el ensayo<sup>1</sup> (la crítica), es la forma para poner en escena nuestra lectura silenciosa, solitaria e individual de manera que *El último lector* testimonia una experiencia de lectura, dice Piglia: “Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito”. (Piglia, 2005: 190)

Así pues, retomando conjuntamente los textos críticos piglianos que acabamos de referir, podemos deducir que el ejercicio de leer es la base fundamental en la creación de la crítica como forma moderna de la autobiografía. Piglia es alguien que se mueve entre libros, quien va reconstruyendo y recreando una crítica usando a modo herramienta la memoria de sus lecturas “hecha de olvidos como toda construcción imaginaria, de recortes, de desvíos, de apropiaciones y de usos” (González, 2008a:9) y que se funde en lo ficcional, en el ensayo y en el relato autobiográfico, dejando confusos los márgenes.

Entendemos aquí el relato autobiográfico, al surgimiento de marcas biográficas en la composición de los textos críticos, principalmente, por la memoria de las lecturas que configuran una tradición literaria personal que habla de la formación del autor como historiador, de sus gustos literarios, de reflexiones, de los trances en su vida como creador y crítico y, que se manifiesta muchas veces en la obra pigliana ficcional y crítica a través de Emilio Renzi, alter ego del autor, del cual dice Piglia:

---

<sup>1</sup> /.../ el ensayo se nos muestra como el más íntimo y a la vez el más sociable de los géneros, aquel en que se manifiesta el carácter privado de lo público y el carácter público de lo privado. Liliana Weinberg. *Situación del ensayo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006: 328.

Renzi está construido con algo que veo en mí con cierta ironía y con cierta distancia. En el sentido de que a Renzi sólo le interesa la literatura, habla siempre con citas, vive “literariamente” y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero que controlo a través de mi conciencia política digamos, una relación diferente con la realidad. /.../ En este sentido Renzi es una autobiografía. Hay una zona propia, pero en estado puro, ahí. Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la literatura. /.../ el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. (Piglia, 2006: 110)

Por otro lado, podemos apuntar que la lectura crítica de Piglia “tiene siempre una doble orientación; cuando habla de los libros de los otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios” (Speranza, 2004:30) Más aún, como un verdadero escritor de ficciones transmuta y mezcla, sus relatos imaginarios, sus recuerdos privados y sus lecturas ajenas en la reflexión de la escritura de los otros, en la cual los “[...] encuentros imaginarios y amistades literarias forman redes y posibilitan el diálogo entre voces en el espacio abierto de la ficción [donde] los trazos biográficos ganan en dimensión metafórica y no se restringen a narrar la historia de una vida”. (De Souza, 1995: 129)

Además, el autor al escribir sobre la obra de sus predecesores y precursores<sup>2</sup> (Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Pavese, Gombrowicz, Joyce, Kafka, Benjamín y los escritores norteamericanos), busca esclarecer su propio oficio, establecer los criterios para producir su escritura, orientar los rumbos de su estilo, o sea el escritor-crítico toma “la literatura como un laboratorio para, a partir de ella, entender lo real, para extraer hipótesis sobre el funcionamiento de la literatura, sí, pero también acerca de cómo

---

<sup>2</sup> Ver: Jorge Fornet (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

funcionan el lenguaje, las pasiones, la misma sociedad". (Alfieri, 2005)

Por eso, Piglia-crítico compone un texto híbrido (ensayo, autobiografía y ficción) construido por un lector interesado en la crítica que siente una "intensa participación con las palabras de otros autores que propician una experiencia humana ética y estética profunda," (Weinberg, 2006:128) y, con la voluntad de experimentar, crea un universo donde todo lo que lee forma parte de la vida del autor y, en su experiencia de escritor "ilumina y valora las obras del pasado. La esencia de la noción de canon es el hecho de que la escritura del presente transforma y modifica la lectura del pasado y de la tradición". (Piglia, 1998: 155-157). O sea, Piglia rescata a través de la crítica una autobiografía, entendiendo ésta como las memorias de sus lecturas personales, configurando así su propia tradición, su propio canon, que se concretiza muchas veces en su obra, por medio de la incorporación de textos citados literalmente y también por la apropiación pura y simple.

La evocación memorialista por parte de Piglia de sus lecturas, guarda en si un juego en la escritura crítica, en cuanto manifestación autobiográfica, debido a que su pasado literario deja de ser un valor y pasa a ser un lugar de reflexión de la literatura, del autor, del intelectual. Como él mismo lo afirma, un escritor escribe para saber qué es la literatura y un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía.

## Bibliografía

Alfieri, Carlos (2005). "El lector y la lectura del escritor entrevista con Ricardo Piglia", *La Jornada Semanal*, México, domingo 25 de septiembre, N° 551.

De Souza, María Eneida (1995). "Biografías literarias", *Revista da biblioteca Mario de Andrade*, Sao Paulo, V.53. 129-130.

Faciolince, Héctor Abad (2009). *Basura*, Bogotá, Punto de Lectura.

Fornet, Jorge (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pereira, María Antonieta (1999) "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción", *Estudios Filológicos*, N°34, Chile, Valdivia.

Piglia, Ricardo (2006). *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama.

....., (1998). "Vivencia literaria". *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Susana Cella (Compiladora), Buenos Aires, Losada: 155-157.

....., (2005a). *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama.

....., (2005b). *Formas Breves*, Buenos Aires, Anagrama.

....., (1993). *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones La Urraca.

....., (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Francisco (2000). "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial", *Filología y Lingüística*, XXVI (2) Costa Rica, Universidad de Costa Rica.

González, Susana Ynés (2008). *Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, La Carrera Literaria.

....., (2008a). "Lecturas de una tradición literaria argentina y construcción de una nación". *Mem.soc / Bogotá*. (Colombia), 12 (24): 7-17 / enero - junio 2008. Disponible en: [http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/sociales/memoriaysociedad/anexo/articulo/doc/353\\_24.1.pdf](http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/sociales/memoriaysociedad/anexo/articulo/doc/353_24.1.pdf). 9.

Speranza, Graciela (2004). "Autobiografía, crítica y ficción", *Una poética sin límites*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh.

Weinberg, Liliana (2006). *Situación del ensayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.



## APORTES DEL MARQUÉS DE SANTILLANA A LA TEORÍA LITERARIA DE SU ÉPOCA

Gladys Lizabe  
Universidad Nacional de Cuyo

Las reflexiones sobre la teoría literaria son de larga data en la historia del pensamiento occidental. Nacidas y desarrolladas en la Antigüedad clásica, se consolidaron a su manera en la Edad Media europea, época que tuvo en don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (Carrión de los Condes 1398- Guadalajara 1458), a uno de los más destacados teóricos del *arte nuevo* de hacer poesía. El Marqués de Santillana no sólo re-escribió la geografía literaria de su tiempo acudiendo a la figura de las 'Serranillas' sino que compuso un *Proemio* o *Carta* que, dedicada al Condestable de Portugal, planteaba una teoría de la poética medieval castellana como síntesis de los principios teóricos que acercaban y diferenciaban a poetas de su época, fueran catalanes, castellanos, portugueses, gallegos o italianos, entre otros. Las declaraciones de aquel ilustre humanista y no menos poderoso señor medieval plantean temas y problemas poéticos no sólo de *regiones, tierras e comarcas más longínicas e más separadas de nos* sino también temas y problemas con los cultivadores de estas artes literarias se enfrentaron y a las que dieron respuesta en los distintos reinos de España y fuera de ellos. En este marco, la presente investigación analiza ciertos preceptos poéticos que el Marqués de Santillana desarrolla en lengua castellana a mediados del siglo XV en una *Carta* que constituye una de las expresiones fundacionales de la teoría poética de su época y muestra cómo los escritores medievales pensaron el hecho literario en los albores de nuestra literatura en lengua vulgar.

El Marqués de Santillana es ejemplo del humanista del siglo XV que supo conjugar el ideal del hombre de armas con el de las letras<sup>1</sup>. Nacido en Carrión de los Condes en 1398, en una

---

<sup>1</sup> Véase su 'Introducción' a *Los proverbios de Yñigo Lopes de Mendoza con su glosa* en la que el Marqués afirma: '*la sciencia que no enbota el fierro de la lança, ni faze floxa el espada en la mano del cauallero*', en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, 41. Mis citas de la *Carta* proceden de esta edición. Imprescindible sigue siendo Rafael Lapesa, *La obra*

de las ciudades cristianas más destacadas durante la Reconquista, célebre por sus cortes y sínodos, cercana a Palencia, en Cantabria y enclavada en el actual Camino de Santiago- aquella ciudad dio las primeras armas y visión de mundo a un caballero que pasó su vida defendiendo sus intereses y los de su familia frente al avance de otras casas nobiliarias, hecho que lo mantuvo en constante peregrinar por la geografía cántabra, la castellana, la de Aragón y hasta la catalana, para defender, extender y consolidar sus tierras y dominios. Las letras le vinieron del ambiente y contactos en los que se crió: fundamental fue la herencia de su abuelo Pedro González de Mendoza- gran militar y destacado poeta cortesano- al que el mismo Santillana maduro recuerda en su *Carta* diciendo:

‘e Pero Gonçales de Mendoza, mi abuelo; [que] fizo buenas cançiones, e entre otras: ‘*Pero te siruo si arte*’, e otra..., quando el Rey don Pedro tenía el sitio contra Valençia; que comienza: ‘*A la ribera de vn río*’. (López Estrada, 1984:60)

Poeta soldado que valientemente murió en la Batalla de Aljubarrota.

Las letras le llegaron también de su padre, Diego Hurtado de Mendoza -1360-1404, señor feudal, Almirante de Castilla cuyas canciones figuran en el renombrado *Cancionero de Palacio* e hijo de doña Mencía de Mendoza- noble lectora en cuya biblioteca don Iñigo el Marqués encontró autores y obras a medida de su espíritu humanista-. (Lapesa 1957: 2 y 36) Dicha triple herencia de abuelo, abuela y padre- relacionados con la comunidad literaria letrada de su época- le hicieron, en fin, abreviar de distintos *autores antiguos*- los griegos y latinos-, de los *‘modernos*- los que componían *en lengua ytálica* y en provenzal-, (55-56) de los poetas catalanes, valencianos y aragoneses y de los castellanos que él agrupó en *viejos y nuevos*, para que todos unidos en su obra pudieran figurar enlazados por el afán común de ese *‘fingimiento de cosas útiles*,

*cubiertas o ueladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida a la que se habían dedicado y que es la llamado poesía.* (López Estrada 1984: 52)

Pasó parte de su adolescencia- entre 1412 y 1416- en el reino aragonés de Alfonso V el Magnánimo (1396-1458) quien fue monarca no sólo de Aragón, sino de Valencia, Mallorca, Sicilia, Cerdeña, y Conde de Barcelona hasta que por fin llegó a ser rey de Nápoles (1442-1458). Sin duda, el contacto con otras idiosincrasias, con ámbitos socioculturales y retóricos semejantes y diversos a la vez, con criterios y parámetros propios vehiculizados en conceptualizaciones peculiares del hecho literario y en lenguas que no eran la castellana, le sirvieron al entonces joven Santillana como factor aglutinante de una formación literaria y personal aquilatada con los años y de las que fue producto la *Carta o Prohemio al Condestable de Portugal* de finales de su vida cronológica y producto de un escritor reflexivo de su propio *metiere*.

Ahora bien, en el marco de la producción literaria del Marqués de Santillana, figuran las famosas 'serranillas'- género literario que narra el encuentro y diálogo entre un caminante y una bravía moza que lo ayuda a cruzar la sierra, figuran los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, una veintena de 'canciones' propias de la poesía amorosa cortesana, 'decires líricos' que él mismo declara '*si cantigas de amores/ yo fago, que algunos plegan*', o los otros decires pero esta vez 'narrativos', género alegórico en el que se destaca el lamento fúnebre del *Planto a la reyna Margaryda*- fallecida en 1439-, la *Defusión de don Enrique de Villena*- muerto en diciembre de 1434- y la *Comedieta de Ponça*- en la que el Marqués recupera el motivo de la *caída de príncipes* como fue la derrota del rey aragonés Alfonso V vencido y apresado por los genoveses en la batalla naval de Ponza junto con sus hermanos don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, maestre de Santiago. Entre sus producciones, figuran además el famoso *Infierno de los enamorados*- en el que se descubre la huella de la *Divina comedia* de Dante, poesía narrativa que afirma el poder de la Fortuna y su influencia para cambiar hacia un destino de gloria el reinado de los Trastámaras-, unos *Proverbios o Centiloquio*- 1437- solicitados por el rey don Juan II para la educación del

príncipe don Enrique, el *Bias contra Fortuna*, poema filosófico que su propio primo el Conde de Alba le solicitó cuando estaba prisionero del poderosísimo don Álvaro de Luna y en el que Bias- uno de los siete sabios de Grecia- presenta la necesidad de una aceptación estoica ante las adversidades, una *Querella de Amor*, panegírico escrito a la muerte del famoso poeta valenciano denominado *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi*, un *Sueño*, su más destacada narración amorosa (Lapesa 1957: 79, 85, 108-, 117, 137, 150, 215), un *Triunphete de Amor* ... en fin, la lista podría ampliarse pero lo significativo es la amplitud genérica, la riqueza de temas, el manejo de fuentes clásicas, de la Biblia y de autores cristianos que son la *auctoritas* que conoce Santillana y con las que valida sus profusas y voraces lecturas y su compleja y variada producción literaria.

Sin embargo, frente al Santillana escritor y hacedor de la literatura de la primera mitad del siglo XV, se alza el Marqués poeta teórico de su propia creación poética que describe, analiza, comenta, valora y desecha de forma llana y precisa un itinerario de lecturas, de selecciones de textos, autores, públicos y lenguas de los que se ha nutrido su obra durante toda una vida dedicada no solo a las armas sino también a las letras. En esta última década de su vida, Iñigo López de Mendoza se mira en el espejo de los años y en los últimos de su vida- muere en Guadalajara en 1458- valida su propios cánones escriturarios escribiendo una *Carta o Proemio* como testamento poético en vida que le lega a la teoría poética de su tiempo y con la que consolida una naciente teoría literaria en lengua vulgar.

Esta actitud de indagación de los principios que guiaban el arte de la poesía contaba ya con una tradición, por ejemplo, entre los trovadores: Mateo de Vendome en el siglo XII había inquirido sobre las reglas del *Ars versificatoria* y había publicado hacia 1213 un *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*; por su parte Godofredo de Vinsauf (1208-1213) había hecho lo propio en su *Poetria nova*. Ya en tierras de Cataluña, Ramon Vidal de Besalú había compuesto unas *Razos de trobar*, considerándose el primer arte poético compuesto en lengua d'oc. Junto a ellos, Dante había ya salido en búsqueda y reflexionado sobre el *dolce stil nuovo* para su poesía en lengua vulgar, también Francesco Petrarca había defendido la poesía y Giovanni Boccaccio se había abocado a definir y caracterizar la

*theologia poetica*. En la Francia del siglo XIV, Guillaume de Machaut (1300-1377), citado por el mismo Marqués de Santillana en la *Carta* que comentamos, había reflexionado de forma pionera sobre la relación música - poesía y en Castilla ya el *Libro de Alexandre* establecía la superioridad de la poesía utilizada en el mester de clerecía, que orgullosamente escandía los versos y los componía siguiendo la cuaderna vía:

Mester traigo hermoso non es de juglaría  
 Mester es sin pecado, ca es de clerecía,  
 Fablar curso rimado por la cuaderna vía  
 A sílabas cuntadas, ca es grant maestría.

En este marco de intensas reflexiones poéticas, surge la *Carta Proemio* entre 1445 y 1449- unos diez años antes de su muerte-, cuya estructura retórica sigue el formato epistolar: comienza con una *salutatio* en la que Santillana justifica el envío de la obra al pedido expreso del receptor que le implicó al Marqués '*buscar e escreuir- por orden segund que las yo fize- las que en este pequeño volumen uso enbío*'. (52) La Carta funciona, entonces, como Prólogo general de las obras seleccionadas por Santillana para dicho envío. Luego, continúa el *exordium* en el que el Marqués valida la escritura del opúsculo teniendo en cuenta el interés por la literatura del joven señor don Pedro, Condestable de Portugal, enviado al Reino de Castilla por su padre para ayudar a Juan II contra los Infantes de Aragón y a quien Iñigo conoció en 1445. (Gómez Moreno 1990: 14) A continuación, se define el término 'poesía' y se destaca su importancia frente a la prosa, teniendo en cuenta su antigüedad y el hecho de haber sido vehículo de pensamiento en la *Biblia*; luego sigue el *exordium* y la *narratio* en las que se pasa revista a poetas y obras de diversa procedencia y tiempo para llegar en última instancia a los de España. (Gómez Moreno 1990:26) La *narratio* sintetiza la intención del autor y cierra el *epilogus* en el que el Marqués de Santillana- a la manera de Horacio en la *Epistola a los Pisones*- estimula al '*yllustre señor don Pedro*' a que le otorgue '*reputación, extima e comendación*' a '*estas sçiençias que vuestro muy eleuado sentido e pluma no cessen [de cultivar]; por tal que, quando Antropos cortare la tela, no menos délficos que marçiales honores e gloria obtengades*'. (63)

Idea fundamental de la *Carta* es que ella constituye el viaje interior de un escritor que hace el esfuerzo de explicar y explicarse la propia experiencia de la poesía, ese 'zelo celeste, ... *afección diuina, ... insaçiable çibo del ánimo*' que alimenta 'los ánimos de los gentiles, claros ingenios e eleuados spiritus.' (52) Este concepto remite a la idea clásica de que los poetas eran seres imbuidos de un don o gracia especial; elegidos por las divinidades, estaban infundidos de una ciencia- llamada *infusa* en la Edad Media- que les otorgaba aquellas virtudes necesarias para acompañar con '*dulces bozes e hermosos sonos*' palabras presentadas con '*todo rimo, todo metro, todo uerso, sea de cualquier arte, peso e medida*'. (57) Este concepto de larga data en el pensamiento occidental dejaba también deja traslucir la defensa del oficio de escritor que en los siglos XIV y XV estaba en discusión y debatía *la licitud de los 'Studii humanitatis'* en general y de la poesía en particular<sup>2</sup>. En efecto, el *Prohemio o Carta* presenta una defensa del hombre de corte y/o de armas que, anticipando al renacentista, puede dedicarse a regir estados como el Rey Roberto de Nápoles quien:

Claro e virtuoso príncipe, tanto esta sçiençia le plugo que, commo en esta misma sazón miçer Françisco Petrarca, poeta laureado floreciese, en çierto grand tiempo lo tuuo consigo en el Castil Nouo de Nápol, con quien él muy a menudo **confería e platicaua destas artes**, en tal manera que mucho fue auido por açepto a él e grand su privado. (55. Mi subrayado)

O puede también en relación con los grandes señores de su época desempeñar su profesión y su labor de poeta en la corte como:

Maeste Alen Charretiel, **muy claro poeta moderno e secretario** deste Rey don Luys de França, que en gran elegancia conpuso e cantó en metro e escribió el Debate de las quatro damas, La Bella dama san mersi,

---

<sup>2</sup> Véase Ángel Gómez Moreno, *El 'Proemio e Carta' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, edición, crítica, estudio y notas de Ángel Gómez Moreno, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990: 97-102.

el Reuelle matin, La Grand Pastora, El Breviario de nobles e El Ospital de Amores; por çierto cosas asaz hermosas e placientes de oyr. (57. Mi subrayado)

O puede literalmente morir de amores y ser un destacado poeta como aquel '*Ihoán Suares dePauía, el qual se dize ayer muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal*', cuyas obras el mismo Marqués '*siendo... en hedad muy prouecta, mas asaz pequeño mozo, en poder de mi auuela doña Mençia de Çisneros, entre otros libros, [declaraba] auer visto vn grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos*', entre los que figuraban los del mencionado Suárez de Pavía. (59)

O puede ser hasta un rabí- maestro sabio entre los hebreos- como '*concurrió en estos tiempos vn iudío que se llamó Rabí Santó [Sem Tob de Carrión] que escribió muy buenas cosas, e entre las otras 'Proverbios morales', en uerdad de asaz comendables sentençias*'. (60)

Estos autores son sólo una pequeñísima muestra de un conjunto de poetas y formas poéticas que Santillana incluye cronológicamente en su *Carta o Prohemio* que comienza con el grupo que podemos denominar **fundante y universal**: se inicia con la *Biblia* en cuanto texto canónico por sus formas poéticas- como '*Dauid que cantó en metro la derrota de los filisteos... e Salomón metrificados fizo los sus Proverbios* '- (53) e incluye la Antigüedad clásica- desde Homero, Virgilio y Casiodoro hasta los emperadores que '*marauillosamente metrificaron e les plugo toda manera de metro*'. (54) El segundo grupo es de los **extranjeros allende el mar**: en esta categoría aparecen los italianos modernos como Petrarca, Boccaccio y Dante que superan a los franceses '*ça las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e conpónenlas de hermosas e peregrinas historias... e ponen sonos asy mismo... e cántanlas por dulces e diversas maneras*' (58). El tercer grupo es el de los **extranjeros allende los Pirineos**, es decir, los provenzales y franceses entre los que figuran no sólo aquel Alan Chartier que mencionamos con anterioridad sino el autor del famoso poema misógimo *Roman de la Rose* escrita en su primera parte por Guillaume de Lorris y continuado por Jean de Meung. El cuarto grupo es el de los **poetas de los Reinos de España**: catalanes, valencianos y aragoneses que se incorporan a la *Carta* por ser

'señalados onbres, asy en las inuenciones commo en el metrificar', sobresaliendo los renombrados Mosén Jorde de Sant Jorde y Ausias March, 'el qual aún biue, es grand trobador e omne de asaz eleuado spíritu'. (58) En el quinto grupo, Santillana recupera del olvido a los **poetas castellanos primitivos** que usaron 'primeramente el metro en asaz formas' y nombra al *Libro de Alexandre*, el *Libros del Arcipreste de Hita* y el *Rimado de Palacio* de Pedro López de Ayala. (58). La *Carta* se cierra con los **poetas** de 'este Reyno de Castilla' más cercanos a él que constituyen lo más granado de la creación poética castellana del siglo XIV y XV: desde su abuelo hasta Fernand Sanches Calauera, comendador de la Orden de Calatrava, o Fernand Péres de Guzmán hasta su hermano el Duque Don Fadrique, autor de '*gentiles cançiones e dezires*' (58-62), todos tienen cabida en este diálogo fructífero con unas fuentes propias que reconstruyen una dinámica creativa y creadora de la poesía en lengua castellana desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIV.

La *Carta* -dedicada a don Pedro, Condestable de Portugal, joven que no había superado la veintena de años cuando recibe el escrito (1429-1466)- (López Estrada 1984: 41) corona el viaje interior de un poeta lego que, gracias al cultivo de las artes poéticas, dialoga más allá de las fronteras personales con quienes son sus pares y a quienes valora y hasta reverencia. Ella, además, da cuenta de la extensa circulación de autores y obras poéticas que, producidos en tierras no hispánicas e hispánicas y de ámbitos socio- retóricos y culturales cortesanos y nobles, es propio del mundo medieval, mundo que Santillana sintetiza en una mirada que, en el espejo personal, refleja otras voces, otras comunidades textuales letradas que hablan de contactos, de sociedades que se entraman en las creaciones poéticas y que, si bien distintas por la geografía, por lo lingüístico, Santillana une en un discurso oficial, el suyo.

La diversidad de prácticas poéticas a las que alude este apasionado y memorioso lector habla de un escritor maduro cuyo viaje interior recupera la propia memoria poética canónica y la de aquellos a quienes él reconoce y otorga un lugar en el devenir literario. En cada autor y obra nombrados, Iñigo López de Mendoza traza un arco desde la tradición greco-latina hasta su propio tiempo y contribuye a la preservación de un canon



poético occidental que sistematiza y estabiliza conceptos y terminologías propios del arte poético de su tiempo.

En su horizonte de expectativas de lector y de escritor, se deja entrever, además, un pluralismo estético y cultural producto de un sustrato poético que une a la Europa de su tiempo: la poesía es un arte universal y abierto a la diversidad, una diversidad desplegada a lo largo de la *Carta* con un rico registro de citas de autores, obras, aportes y valoraciones que se transforman en unidad en cuanto la poesía es arte cultivado ‘*en fermosos poemas como en la polida horden e regla de aquellos*’. (63) Precisamente esos orden y regla hacen de la poesía una ciencia, un sistema de signos abierto en el que confluye una experiencia estética- ese *insaciable çibo* o alimento *del ánimo*- (52) que lo une a la literatura paneuropea pero que él personaliza en España y en sus diversos Reynos.

En la *Carta e Proemio*, su autor pasa revista a sus propios conceptos y criterios sobre el arte poético, define y caracteriza el género lírico y nombra a un conjunto de autores y textos ‘nacionales’ y ‘extranjeros’ que marcan la frontera de sus propias lecturas, preferencias literarias y gusto estético. Este opúsculo es, en última instancia, la apología de una intensísima actividad literaria y la sistematización de unas reflexiones que el Marqués de Santillana aporta a la teoría poética que, bajo la forma retórica de la carta y a la manera horaciana, defiende la poesía como un arte digno y una ciencia con metodología propia, haciendo a la vez cuentas personales y públicas de su propio oficio de hombre de letras, oficio que en los siglos XIV y XV estaba en discusión y proponía el debate sobre la licitud de los *Studii humanitatis* en general y de la poesía en particular. Su *Carta Proemio*, en fin, testimonia cómo los sujetos medievales entendieron y conceptualizaron prácticas poéticas que, lejos de ser invento de la modernidad y de la post-modernidad, formaban parte de una tradición histórica europea y ocuparon buena parte de la actitud contemplativa, reflexiva y profesional de los poetas frente a las exigencias del arte de metrificar<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Véase Michel Garcia (1997), ‘Les poétiques espagnoles au Moyen Age’, en *Poétiques du Moyen Age*, sous la direction de Daniele Regnier-Bohler, en *Histoire des Poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Paris : Presses Universitaires de France : 103-108.



## “SOY LITERATURA”. TENSIONES ENTRE BIOGRAFÍA Y BIOGRAFEMA, EN ROLAND BARTHES SEGÚN ÉL MISMO

Franca Maccioni  
Universidad Nacional de Córdoba

En 1966 Barthes publica el libro *Crítica y verdad* para reivindicar el derecho a desplazar la clasificación de los lenguajes, a redistribuir los roles autor-comentador. De ahora en más, nos dice, “no hay ya poetas ni novelistas: no hay más que una escritura” (Barthes, 1972:47) aunada en la experiencia con un mismo objeto: el lenguaje y una búsqueda común: la verdad de la palabra. Frente a las demandas de objetividad, claridad y valor que guiaban la búsqueda de *un* sentido de la crítica clásica, la nueva crítica reclama, en cambio, el derecho al lenguaje, al goce de sus incertidumbres, el derecho al símbolo y la apertura, a la energía de las palabras, a la sobreimpresión, al desdoblamiento, a la producción de sentido. Reclama así la necesidad de una lectura inminente de la literatura: irrealizar las firmas, emparentar la escritura al mito, festejar la muerte como acto fundante de la verdad de la obra que no es, nos dice, sino *enigma*. Resuenan aquí las palabras de otro texto -*La Muerte del Autor*- que, dos años después, declara: “sabemos que para devolverle el porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. (Barthes, 2009a: 83)

La nueva crítica propondría, entonces, novelar en el origen de la obra, no una plenitud (el autor, su contemporaneidad, su biografía como reservorio autorizado para volverla *inteligible*) sino un vacío y un exceso: el sujeto y los símbolos. Porque “toda escritura *que no miente* –nos dice– designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia” (Barthes, 1972:73), o, el vacío al rededor del cual se teje, es decir: el lenguaje mismo. Y así, “dígase lo que se diga de la obra queda siempre, *como en su primer momento*, lenguaje, sujeto, ausencia” (Barthes, 1972:75), es decir: escritura. La crítica no podría sino continuar las metáforas de la obra sin reducirlas, hacer entrar la lectura en un proceso de infinita variación y reescritura sin traducirla: no puede, en suma, “pretender

encontrar de nuevo un 'fondo' de la obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia". (Barthes, 1972: 75)

En la estela de estos textos en el que se anuncia una "crisis de la subjetividad", nos proponemos pensar la autobiografía. Nos preguntamos, entonces "¿se puede –se podía al menos antes– comenzar a escribir sin tomarse por otro?" (Barthes, 1992: 111) ¿Es posible escribir en nombre propio, auto-grafiar la vida de un yo cuando el pronombre no es sino la cifra de un vacío, de un sujeto que –como dice Barthes– "para terminar y para comenzar *no es*?" (1972: 27) ¿Cómo desear escribirnos cuando en el reflexivo se anuncia una im-pertinencia y un desconocimiento; cuando el yo no es sino "la mancha ciega" (Barthes, 1992:163) de aquello que nos constituye y atraviesa pero que solo "habla por la voz de los otros" (Barthes, 1992:163)? Pero más aún ¿cómo renunciar al deseo de inscribirnos, al querer-escribir, a *la escritura de vida* y a vivir cotidianamente la escritura?

En 1975 Roland Barthes escribe un texto y lo llama "Roland Barthes". Confía, como los argonautas, a la magia ritual de la nominación la custodia de un conjunto de fragmentos que uno a uno señalan sus gustos, sus miedos, sus movimientos, sus filiaciones, sus fantasías, sus fascinaciones y sus tedios. Un conjunto de anamnesias fragmentarias carentes de toda necesidad trazan la imagen de un sujeto que retorna, inmediatamente sobre sí, negándola y volviéndola obsoleta. Así, "el esfuerzo vital de este libro es poner en escena un imaginario" (Barthes, 1992: 117) y afirmar "mi fantasmática como lo único que me pertenece de suyo" (Barthes, 1992: 163). Quien escribe (en primera o en tercera persona, poco importa) interpreta una teatralización de sí mismo, construye la imagen escalonada de un sujeto desdoblado que, a su vez, vuelve sobre los pasos de lo dicho, les sobreimprime su renuencia, y al hacerlo, se interpreta. Es un libro que afirma el doble deseo de escribirse, esto es de escribir "todo lo que quiero escribir de mí mismo y que a fin de cuentas me resulta embarazoso escribir" (Barthes, 1992: 117), y el deseo de poder conjurar los efectos, las poses del yo que ese imaginario implica necesariamente, de todo aquello al decirse *lo* constituye.

Se trata, entonces, de un libro novelesco pero también de un libro reticente: "es el libro del Yo -con mayúsculas-, el libro de

mis resistencias a mis propias ideas; es un libro *regresivo* (que retrocede, pero también, tal vez, que toma distancia)” (Barthes, 1992: 131). Es un libro que demanda una lectura de tercer grado, como aquel enunciado que condensa, quizás, el tono emotivo de su trazado y dice: “uno escribe para que lo amen” (Barthes, 1992: 115). Frase, nos dice Barthes que resulta “tolerable sólo si se la consume en *tercer grado*: si se cobra conciencia de que, inicialmente, es conmovedora, y luego, imbecil, uno tiene *al final* la libertad de encontrarla tal vez apropiada.” (1992: 115) Uno escribe para ser amado, no comentado, no admirado ni adjetivado, ni valorado: “para ser amado: por algunos, *pero de lejos*”. (Barthes, 2005: 227)

Así lo que se lee en esta aventura de escribirse a sí mismo no es (sólo) un yo “dividido” que se debate entre la “histeria necesaria para escribir y lo imaginario” (Barthes, 1992: 147), entre egotismo y pudor o, entre el querer ser deseado y no deseado; sino más bien un sujeto infinitamente excedido y desujetado; un sujeto disperso. Un “desperdigamiento cuya expulsión no deja ya ni centro principal ni estructura de sentido” (Barthes, 1992: 153) sino tan sólo una im-pertinencia, una ausencia y un exceso; en suma, una escritura. Roland Barthes funda, así, un lenguaje desdoblado, construye un escalonamiento infinito de significantes para poder ver mejor desde allí “la *nada* del yo que soy”. (1972: 73)

Y si la escritura es el acto destructor del sujeto por excelencia, la práctica que arruina toda voz y difracta toda unidad, es también el espacio en donde el hecho biográfico queda abolido por coincidencia con el significante. “Soy, yo mismo, –nos dice- mi propio símbolo, soy la historia que me sucede: en rueda libre dentro del lenguaje, no tengo nada con qué compararme” (Barthes, 1992: 70). En este libro, el efecto de unidad entre el autor y el yo característico de la biografía tradicional, es aquí desplazado, por el ritmo propio de la escritura, hacia el escritor y su imaginario. Y lo que este movimiento expone no es sólo la tensión entre el deseo y la imposibilidad de decir yo, sino más bien entre el imaginario como discurrir de lo diverso, como práctica de la diversión, y el imaginario como discurso, como mueca.

Pero, insistimos entonces en la pregunta, ¿Qué puede significar escribirse a uno mismo allí donde para la mismidad no

hay ya referente? ¿Cómo escribir en nombre propio si este no es sino “el término de una languidez: deseo y muerte”? (Barthes, 1992: 64). ¿Cómo escribir, por último, una autobiografía sin que peligre allí nada menos que la vida?

Porque, “escribir sobre sí mismo puede parecer una idea pretenciosa; pero es también una idea simple: simple como una idea de suicidio” (Barthes, 1992: 70). Porque la práctica de la escritura, es decir, la más vital de las experiencias, la única capaz – para este autor – de ofrecerle una *vita nova*, implica también y necesariamente la muerte, el sacrificio. Sólo se puede escribir novelando en el origen no un autor sino un fantasma, no un sujeto sino sus restos, o, en todo caso, un sujeto diseminado “como las cenizas que se arrojan al viento” (Barthes, 1997: 15). En el espacio que abre esta experiencia de escritura en la que se afirma paradójica y simultáneamente por un lado, la imposibilidad de decir yo cuando este pronombre ya no remite sino a una ausencia o un exceso, una confusión o un efecto de lenguaje, y, por el otro, el deseo de inscribir en la palabra la singularidad de quien se arriesga en el intento de decirse, surge quizás una nueva necesidad: encontrar un tercer término, una nueva escritura que no afirme ni anule a quien la traza.

Escribir, como si lo dicho fuera pronunciado por un personaje de novela, o novelar, fantasear un imaginario que figure no las consistencias, sino las insistencias de un deseo, un gusto, una inflexión singular. Trazar, así, no una biografía sino un conjunto de biografemas múltiples donde lo que se figure sea no lo vivido, sino la vida en lo que ésta tiene de más vital: el cuerpo y el corpus. Gestar una escritura en donde cuerpo y lenguaje se confundan; donde lo que se inscriba y exponga sea la fascinación y la aventura de un sujeto punzado y pulverizado en el ‘no-saber’ propio del goce.

Pero, sobre todo, hacer de esta escritura un texto deseable. Destinar la movilidad de estos fragmentos a cualquier cuerpo futuro que pudiera encontrar placer en ellos a fin de que puedan así resultar “salvado(s) del embarazo de ser leído(s) por un sujeto sin complacencias” (Barthes, 1992: 117). Porque sólo en el placer del texto resulta posible, novelable una “vuelta amistosa del autor” (Barthes, 1997: 14), o, para seguir con la metáfora necrológica, una reencarnación. Pero el autor que

vuelve como un espectro no es ni el “protagonista de una biografía” ni el garante de un saber o de un sentido. Cito:

El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de <encantos>, el soporte de algunos detalles tenues, fuente de una fuerte luz novelesca, un canto discontinuo de amenidades en el que leemos la muerte con más seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral) es un cuerpo. (Barthes, 1997: 5)

Entonces, “si por una dialéctica retorcida debe haber en el texto, destructor de todos los sujetos, un sujeto digno de amor” (Barthes, 1997: 15) y sólo así posible de ser recobrado, quizás éste se encuentre en la lectura amable de algún fragmento admirado que se revela inteligible para la vida de quien lo recibe, esto es; vivible. Y, en su reverso, quizás tan sólo en una escritura *bigrafemática*, es decir necesariamente fragmentaria, sea posible encontrar no la posibilidad de remitir la escritura a lo vivido sino una adecuación entre la escritura y los fragmentos de vida; aunque toda biografemática es también una *tanatografía*. Entonces, a la pregunta que se hace Barthes en Barthes por Barthes; esto es ¿es, acaso, “la meta de todo esto el otorgarse el derecho de escribir un ‘diario’”? (1992: 107) quizás podemos responderla con las palabras que en *Deliberaciones* anuncian: “es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi imposible*”. (Barthes, 2009b: 443)

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1972). *Crítica y Verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ....., (1992). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ....., (1997). *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ....., (2005). *La Preparación de la Novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ....., (2009a). *El Susurro del Lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- ....., (2009b) *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona, Paidós.





## QUIÉN SERÁ EL ÚLTIMO EN HABLAR. CRÍTICA Y POESÍA EN MAURICE BLANCHOT

Gabriela Milone  
(CONICET - Escuela de Letras, FFyH, UNC)

En *El diálogo inconcluso*, Blanchot afirma que “el crítico es aquél que habla último” (Blanchot, 1970: 507), y esta frase naturalmente nos resuena en otro texto, ése que le dedica a la experiencia poética de Paul Celan y que tituló “El último en hablar”. Y nos preguntamos, entonces: entre *el que habla último* y *el último en hablar*, vale decir, entre crítica y poesía, ¿qué noción de habla es la que se pone en juego?, ¿qué función del lenguaje?; y más aún, ¿qué concepción de *ultimidad* es la que hace la diferencia, la que abre la distancia?

Para Blanchot, pareciera ser que la crítica hace uso de la *última palabra* como ejercicio de una “traición necesaria” (Blanchot, 1970: 507); palabra que, bajo la apariencia de la modestia, detenta lo imposible (esto es: juzgar el habla literaria, habla demasiado indirecta para ser sometida a juicio) y así traiciona la esencia de la literatura: el anonimato, la suspensión y, en suma, la desaparición. Dado que “no hay habla directa en literatura” (Blanchot, 1970: 508), la palabra recién llegada de la crítica busca una finalidad que la literatura rechaza por principio. Es que debemos asumir, afirma Blanchot, la *imposibilidad misma de las cosas por decir* que en el habla cotidiana olvidamos rápidamente para poder comunicarnos. Y asumir esa imposibilidad es exponerse al riesgo de que el lenguaje gire absurdamente sobre sí mismo, tan imposibilitado de decir como de concluir. Es inconcluso el diálogo que se debería abrir de frente a la literatura, toda ella hecha en el mismo afuera del lenguaje. Y es por esta razón que la crítica, al pretender una última palabra, falsea lo inconcluso de esta habla indirecta de la literatura.

De este modo es como se vislumbra que, contrariamente a la *última palabra* de la crítica, la *palabra última* de la poesía pareciera ser la del habla suspendida, la de ese vaivén que no cesa y así evita “la detención de una palabra final” (Blanchot, 1970: 507). En la suspensión y en lo incesante, las palabras “deben andar mucho tiempo”, afirma Blanchot

(Blanchot, 1970: 508), para así borrar toda autoridad de aquel que cree poder adueñarse de algún sentido que pueda efectivamente decirse. No hay tal sentido decible en la literatura, como tampoco lo hay en el habla cotidiana, pero eso lo olvidamos “por un don más fuerte” (Blanchot, 1970: 508), aquél del trabajo de lo negativo que nos conduce en el infinito movimiento de la acción, a negar la presencia de lo que nombramos para afirmar su ausencia en la idea, en el sentido. La muerte de la cosa es lo que nombra el lenguaje, y así se enfrenta continuamente a su único tormento: el de la inmediatez. El lenguaje no puede más que negar la inmediatez de las cosas en su presencia, haciendo de la acción de la negatividad el funcionamiento mismo de la significación. Pero entonces si no hay un sentido decible sino sólo imposibilidad de decir, por lo tanto tampoco hay posibilidad de ejercer algún tipo de poder sobre esta habla que se suspende en la doble negatividad de lo neutro, vale decir, que no se asocia ni a la presencia inmediata ni al sentido absoluto. Es imposible tanto el habla que cree poder enfrentarse a la presencia inmediata de las cosas (habla mística que enarbola la bandera del silencio como triunfo de lo indecible frente a lo decible, pero que no por eso no continúa funcionando con la misma lógica del lenguaje conceptual), cuanto el habla que contrariamente cree que, al no haber indecibilidad para el lenguaje, todo es posible de ser dicho. Ni mística ni científica, el habla literaria se manifiesta como un habla neutra que no se detiene ante su propia imposibilidad sino que se mueve recursivamente, evidenciando toda invalidez del lenguaje ante aquello mismo que pretende decir. Ante esto, la crítica fallaría por principio, en su empresa de imprimir una finalidad a esa habla que se despliega sobre una palabra infinita, darle una ultimidad a su palabra pretendidamente “última”. De este modo, muestra su más evidente defecto, esto es: “ser un habla corta” (Blanchot, 1970: 508). Y así como la *última palabra* de la crítica nos conducía a la *palabra última* de la poesía, este defecto del *habla corta* nos resuena en aquella súplica con la que finaliza el libro *El paso (no) más allá*, aquella que reza “líbrame del habla demasiado larga” (Blanchot, 1994: 168). De este modo, la operación por defecto que realiza la crítica es la de ser un habla corta precisamente por cortar el habla larga que sigue el inacabable vaivén del lenguaje que asume su imposibilidad de

decir. La acción de la crítica se impone sobre la pasividad del habla literaria, ejerciendo un poder que le es ajeno y extraño: el de cortar una extensión inagotable, inextinguible, inconclusa.

Puede observarse efectivamente, entonces, que se establece una diferencia radical en las concepciones de *ultimidad* y de *extensión* puestas en juego, diferencia que recae en la asociación que la crítica tiene con un ejercicio de *poder*, relación que la poesía establece contrariamente con la *imposibilidad*. Acción y pasividad se filian respectivamente con poder e imposibilidad, y así afirma abiertamente Blanchot que “el crítico es un hombre de poder” mientras que es el poeta quien responde a “la exigencia de lo imposible”. (Blanchot, 2001: 85)

Si asumimos, dice Blanchot, que la crítica es una técnica particular que busca convertir en poder algo así como un absoluto puesto en juego en la literatura, aspirando a los medios de poder a través de un mecanismo de sanción, entonces esta habla nada tiene que decir de la escritura literaria, porque ese absoluto no sería más que nada, un *no querer decir nada*, nada más que su “imposibilidad misma de llegar a término” (Blanchot, 1977: 22). Frente a la acción de la finalidad de la crítica, la pasión de la escritura sin finalidad e interminable de la poesía. Porque debe atenderse, advierte Blanchot, que “la crítica juzga según los medios de saber, de la costumbre, de los valores propios de la época y de la sociedad, pero toda la fuerza de esa habla que juzga le viene de la literatura tomada como absoluta, por lo tanto, de la literatura sustraída a todo juicio (sustraída, en fin, a sí misma). En esto radica su equívoco, su fondo desagradable” (Blanchot, 1970: 509). Esta es la cuestión profunda de la crítica, entonces: que enjuicia lo que antes ha sustraído a todo juicio, que para hacer su tarea de emitir un juicio ha debido previamente negar su misma posibilidad. Así, la crítica estaría tan presa de la imposibilidad como la literatura, pero el equívoco del juicio, de la supuesta habla de poder, de la “ilusión normativa”, obnubila a aquél que ha sido dotado del “arco y las fechas” (según la metáfora que usa el mismo Blanchot) de esa técnica demasiado corta de la crítica. Cree hablar de la literatura cuando en verdad habla en la sustracción misma de la literatura, y así invoca razones para hacer creer que

logra medir lo que ciertamente es inconmensurable, imponderable, sin medida.

De este modo, la crítica se arroga el poder de enjuiciar a la literatura, pero lo que no alcanza a advertir es que la poesía misma es una “impugnación del lenguaje”, y lo es “al lenguaje en tanto valor de cambio práctico” (Blanchot, 1977: 151). Ante el lenguaje del juicio, el lenguaje impugnante de la poesía supone otra forma de habla que no tiende a una acción, que no está determinada por un sentido. Impugnando al habla como medio de acción y de poder, el habla poética busca resucitar “un lenguaje que quiere existir como tal” (Blanchot, 1977: 151), que se despoja del sentido como poder y se arroja a una experiencia de pérdida, de vacío, donde el sentido se da como “poder vacío, con el cual no se puede hacer nada, poder sin poder, siempre impotencia de dejar de ser”. (Blanchot, 2007: 293)

Impotencia e imposibilidad: he aquí el desastre de la literatura, su fragmentación, su desasimiento; pero también este “desplazamiento de un poder que trabaja en el secreto” (Blanchot, 2007: 272), en esta pura pasividad de la escritura, en este no poder ni querer decir nada, se abre el reclamo de la intimidad de la lectura, esa *intimidad del riesgo* por correr cuando la literatura muestra el afuera del lenguaje y pide no un juicio sino una pérdida, no un procurador para Sísifo sino un compañero para Orfeo, porque la negatividad del juicio es incompatible con esa “afirmación irreductible a todo proceso de unificación” (Blanchot, 1970: 624) que implica el habla de la poesía. La negación en nombre de un absoluto para esta habla que forja la crítica se opone entonces a la afirmación de la nada por decir en la que se hace esa habla última de la literatura.

No obstante, en este punto surge la pregunta clave: “¿qué decir de una obra?” (Blanchot, 1970: 509). Y la propuesta es la de aproximar el movimiento de la escritura al de la lectura, pero no en una operación sancionadora (que no aproximaría más que para la negación de una por la otra), sino en una misma experiencia apenas diferente, un mismo movimiento: una intimidad (o quizá también deberíamos decir: una comunidad, comunidad tan inconfesable como desobrada). De este modo, afirma Blanchot, “volvemos a encontrar la idea de la indiferencia de una afirmación neutra, igual – desigual, que escapa a todo lo que pudiera valorizarla o incluso afirmarla” (Blanchot, 1970:

510). Por lo tanto, esta intimidad que reclama la escritura sería asimismo neutra, que afirma negando dos veces, o sea, enajenando toda negación y toda afirmación, in-diferencia, suspensión del valor que es clasificación, enjuiciamiento y poder.

Esa experiencia de la intimidad se acerca menos al leer que al oír, al acercamiento que no se produce por el poder de lo visible sino en la renuncia a ese ámbito de lo representable. Ante el movimiento de escribir, se reclama el oír del rumor que escapa al poder de lo decible y se abre al afuera de lo indistinto. Pero entonces vuelve la pregunta: “¿qué decir de una obra?”, ¿qué decir si de lo que se trata es de oír?, ¿qué oír si no hay más que murmullo?, ¿hay acaso una voz que habla?; y si es así, “¿cuál es esta voz?” (Blanchot, 1970: 512). En este espacio de lo inclasificable se oye una voz indistinta, errante, ininterrumpida e impersonal; una voz que, en última instancia, “no es algo que oír, último grito escrito, aquello que se inscribe en el porvenir fuera del libro, fuera del lenguaje”. (Blanchot, 1970: 514)

Y como un Sísifo pero que con mirada de Orfeo, volvemos a preguntarnos: si la crítica queda presa de un poder falso que disimula, vale decir, de un poder ejercido a fuerza de ocultar su propia imposibilidad, entonces ¿qué decir de una obra?; y antes bien ¿quién dice de una obra?, ¿qué decir si hay que oír y quién dice si sólo hay la ultimidad del *grito escrito* en la voz inextinguible del murmullo? Y antes que todo y que nada ¿qué decir y quién dice si justamente no hay obra, ya que el habla literaria es “esa palabra de más en que desfallece el lenguaje”, esa habla neutra que “supera redoblando” y “crea repitiendo”? (Blanchot, 1970: 532)

Entonces, otra vez la literatura, otra vez la poesía; otra vez este riesgo y esta pérdida de lo que ya no pertenece. A la literatura ya no le pertenece la idea de obra, y lo que cuenta es esa “experiencia de su búsqueda y el hecho de que un artista esté siempre dispuesto a sacrificar el cumplimiento de su obra por la verdad del movimiento que conduce a ella” (Blanchot, 1970: 613). Y quizá en estas palabras se cifre el sentido último de la expresión “último en hablar”, de aquella ultimidad que más se acerca al sacrificio que al juicio, al desfallecimiento que a la validación, a la palabra que se redobla infinitamente que al sentido que se juega en la violencia de su propio fin.

Y aunque tardíamente, el habla literaria templa una voz para ese rumor de voces indescifrables. Y el *último en hablar* es “el que nos habla” y nos reclama oír en un vacío que es “menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío” (Blanchot, 2001: 51). Así, el habla poética, extremadamente tensionada en las palabras unidas “por otra cosa que su sentido” (Blanchot, 2001: 53), no produce, dice Blanchot, “una palabra de violencia” (Blanchot, 2001: 53); no expulsa a quien lee ni lo compele a su fin, sino que lo acoge como su signo oscuro e inagotable, porque quien siga ese movimiento del escribir en el puro oír, sabrá que será preservado y mantenido como “un signo fijado por la oscuridad” (Blanchot, 2001: 53). El que oye (en este caso, el Blanchot que acompaña a Celan) sabe que lo que sea que se articule en esta habla, lo hará sobre una pérdida, menos en un hacer que en un deshacer y un desasir, como quien responde a la exigencia de lo imposible, y asume “ese pan que masticar con los dientes de la escritura”. (Blanchot, 2001: 85)

Así, si para la crítica la palabra de la *ultimidad* significa *finalidad*, clausura de un sentido único y de un valor definitivo, para la poesía la *ultimidad* es la del grito que se escribe y que se relaciona con *lo extremo* de una experiencia hecha en el afuera del sentido, en esa *intimidad del riesgo* al que es arrojado aquél que no puede más que hablar últimamente, tácitamente, suspendidamente, en el *resto de lo cantable*. Entre el habla crítica que aspira “a los medios del poder” (Blanchot, 1970: 509) y aquella poética que se hace en “la extrema tensión del lenguaje” (Blanchot, 2001: 59), se juega entonces toda posibilidad de hablar (de) la literatura: en el poder o en la pasividad, en el juicio o en la sustracción, en el valor o en lo neutro, en la imposición o en la pérdida.

## Bibliografía

Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores.

....., (1977). *Falsos Pasos*, Valencia, Pre-textos.

....., (1994). *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós.

....., (2001). *La bestia de Lacaux. El último en hablar*, Madrid, Tecnos.

---

....., (2007). *La parte del fuego*, Madrid, Arena Libros.

## HACIA UNA LITERATURA MÁS PIMPANTE Y MENOS RIMBOMBANTE

Marisa Pérez

Escuela 9-002 Normal "Tomás Godoy Cruz". Nivel Superior.

La literatura para niños y jóvenes comienza como tal desde hace muy poco tiempo<sup>1</sup> ya que responde a un cambio muy importante dentro de la sociedad, aquel momento en que se consideró a los niños y jóvenes como seres con su propia impronta y no como adultos pequeños. Ligado a este hecho aparece la idea de la escuela como centro de educación para muchos, y la literatura pasa a cumplir un papel específico: trasladar a las nuevas generaciones el modelo social imperante dentro del modelo educacional. La literatura infantil y juvenil, fue considerada en esa época el mejor medio de domesticación política, moral, religiosa y pedagógica.

En cambio, en la actualidad se superponen las consideraciones entre una literatura interesada y una interesante. La transformación de los prejuicios o pretextos acerca de las publicaciones para niños y jóvenes van dejando atrás ese viso didactista y utilitario con cierta lentitud, pero cada día se ve más cercano el ideal de una literatura despojada de utilitarismo.

Desde los años setenta en Argentina, un grupo de intelectuales, estudiantes de letras y docentes, generó una línea de crítica y acción a favor de la autonomía artística de la literatura. Voy a hablar acerca de una de esas escritoras, mentes brillantes que siempre bregaron por dignificar la LIJ (Literatura Infantil y Juvenil):

María Teresa Andruetto, escritora, ensayista, catedrática, crítica literaria, una de las fundadora del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ) en Córdoba, Secretaria de redacción de la revista especializada "Piedra Libre" y miembro del Programa para la lectura (PROPALÉ); obtuvo numerosos premios internacionales como escritora<sup>2</sup>. En su intensa carrera, muchas veces propuso una

---

<sup>1</sup> Como género específico la LIJ comenzó a fines del siglo XVII con los *Cuentos de mamá Oca*.

<sup>2</sup> Al momento de publicación de la presente comunicación, se informó que María



visión de la literatura como la última experiencia de libertad. Leer sin prejuicios para revelar los sentidos de la obra como si de sacar velos se tratara, y también como medio para rebelar (se) en contra de la opresión y la censura. Censura que no siempre se manifiesta abiertamente, sino que muchas veces está en una omisión, en un cajón cerrado, en la falta de crítica. “Revelación y Rebelión” (Andruetto, 2009: 31-44) es su propuesta. Expondre-mos aquí algunas de sus convicciones.

En primera instancia, la cuestión es propiciar para los lectores oportunidades de experimentar con esos mundos paralelos al mundo, especialmente a los lectores nóveles. Incluir en esta práctica a los niños pero sin excluir a los adultos. Dar la oportunidad de degustar textos de calidad, textos artísticos que los envuelvan y desarrollen en ellos otras áreas de goce estético. Del mismo modo que damos por sentado que sucede en la literatura para adultos o la literatura sin atributos, parafraseando a Saer (1988).

Existe un gran peligro en catalogar a la literatura *a priori* “para niños” o “para jóvenes” porque la capacidad evocadora del texto, su esencia estética, su particular condición lúdica, que provoca al lector joven, primerizo, no proviene de su condición de adaptabilidad a la edad de su destinatario sino a su misterio artístico. Y esta condición debe ser abarcadora y contenedora. Opuesta a los intereses de las productoras de libros adocenados, de los guetos de escritores a pedido, de las políticas de educación adoctrinadoras.

Tanto los críticos literarios, los investigadores, los escritores y los docentes - estos últimos, a veces, no toman verdadera conciencia de qué y cuánto de críticos tienen – somos mediadores en la difusión de la cultura, y como tales, seleccionamos lecturas recomendables, es decir que en esa distinción evidenciamos un criterio. Y es curioso saber que ese criterio, en muchos casos, contempla obras o autores catalogados como “imperdibles” y que sin embargo, dejan afuera a muchos de nuestros alumnos, lectores hambrientos y perspicaces, que prefieren la recomendación de sus pares, o de

lectores marginales al sistema por ser éstas obras que los conmueven y transforman.

Todos sabemos que cada uno sufre una metamorfosis al salir de la lectura de un libro fascinante, intenso, lúdico. Nadie permanece inmutable a la buena literatura y esta no debe estar en exposición en una vidriera, sino a la altura de la mano del lector.

En la literatura para niños y jóvenes es escasísimo el tratamiento de temas como las desapariciones, la política, la muerte, las malas palabras, el sexo, la guerra, la discriminación, por nombrar algunos de los vacíos. Temas que por otra parte están muy presentes en los programas televisivos, los noticieros, revistas, internet. Es como si existiera la creencia de que si en la literatura no se incluyen estos temas, la obra es más artística o, tal vez, si no se habla de esos temas desaparecerán, como por arte de magia. Pero la magia no parece un tema serio. Y los niños reclaman que se los trate seriamente; los jóvenes buscan la dignidad de elegir lo que muchos mediadores adultos le censuran.

En su libro *Hacia una literatura sin adjetivos*, Andruetto afirma que los lectores reclamamos a través de la literatura una “porción de humanidad” y el escritor tiene la oportunidad de ofrecerla a través de una escena, de sus personajes; podemos verlo en la vieja que ofrece de mala gana un poco de pan a los muchachos que emigran en *Stefano*, o en los miserables arroceros que aparecen en *La camisa del hombre feliz*. Y los lectores vivimos y revivimos la pobreza, la injusticia, el deseo, la esperanza, de la mejor forma: a través del arte.

Y sin embargo, la literatura sin adjetivos, la de calidad, se encuentra en cualquier rincón. Aparece de lo más pimpante en las recomendaciones de boca en boca, en los espacios de internet, en las bibliotecas populares. Y traiciona, en muchos casos, la parafernalia de un canon rimbombante promovido especialmente por las editoriales, los miedos de los docentes, los anhelos moralistas de los padres, y los adoctrinamientos políticos.

Andruetto dice: “La literatura de un país no se hace sólo con escritores, sino también con investigadores, formadores, críticos y se hace sobre todo con lectores que, dialogando con las obras ya escritas, van construyendo obra hacia el futuro. Se

trata de una construcción social.” Y en ese camino nos encontramos hoy.

Nos encontramos aquí hoy para hablar de aquellos críticos y teóricos que nos entregaron nuevos ojos para lo que ya existía, para dar a conocer su magnífica obra de despertares, innovaciones y alumbramientos. Y nosotros, convertidos en renovados Quijotes, seguimos sus instrucciones lúcidas y visiones profundas. También nos contagia su irreverencia y leemos sus vidas como claves de su arte y como espejo de nuestra sensibilidad.

Yo me atrevo a decir que un crítico se vuelve clásico cuando las generaciones de los hombres lo defienden con misteriosa lealtad o se oponen con igual fruición. En su libro *Hacia una literatura sin adjetivos*, María Teresa Andruetto nos define la labor de un crítico: “El camino que trazamos sobre la página es el viaje de un deseo: palabra conquistada y a la vez mano extendida, ruego, invitación /.../”. (Andruetto, 2009: 21)

Tomemos la mano extendida que nos ofrecen los críticos que aman la palabra, la invitación de sus comentarios que propician buenos lectores y el ejemplo de su vida al servicio de la literatura que nos inspiran.

### **Bibliografía**

Andruetto, María Teresa (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Comunicarte.

Saer, Juan José (1988). *Una literatura sin atributos*, Editorial Universidad del Litoral, Santa Fe.

## **UN PÁJARO DE FUEGO: IMÁGENES DE LA CRÍTICA EN GILLES DELEUZE**

Javier Martínez Ramacciotti  
Universidad Nacional de Córdoba

*“Pero imaginemos un Spinoza jugador. Él diría que en la tentativa de elaborar una martingala hay ya búsquedas de relaciones comunes, búsqueda de una especie de relación y de ley de esa relación. No podemos decir que se trate de una búsqueda científica. Es una búsqueda de saberes, es todo un oficio(...)Es estupenda la vida. Cualquiera sea la certidumbre que yo tenga- ella puede ser grandiosa-, todo puede ser arruinado, todo puede desplomarse en un instante”*  
Gilles Deleuze

El primer libro que Gilles Deleuze publica en una órbita exterior a lo que se dio en llamar su “etapa monográfica” es *Proust y los signos*(1972), en el cual su filosofía comenzará ese largo itinerario de rodeo-a la vez acercamiento y distancia, experiencia irreductible de ambos movimientos simultáneos- con uno de sus bordes externos: la escritura literaria. En ese libro, Deleuze traza un camino por el cual la obra de Proust abandona la biblioteca de comentadores que una y otra vez se han esforzado por abordarlo en el interior de la historia literaria, e intenta, por el contrario, corroborar lo que esa máquina productora de signos tiene para ofrecer al pensamiento, a la posibilidad de elaborar una nueva imagen del pensamiento. No se tratará, por lo tanto, de un libro de filosofía pero tampoco de una mera interpretación: hay en la obra de Proust un búsqueda de la verdad que rivaliza con el método tradicional-racionalista de la filosofía, y de lo que se trata es de elaborar nuevos procedimientos de pensamiento para que esa **verdad literaria** puede ejercer un impacto en la filosofía. ¿Qué es entonces *Proust y los signos*? En principio, podríamos afirmar que en este libro “filosofía”, “literatura” y “comentario” se encuentran ahí donde cada uno ya no es lo que es, en esa zona donde cada uno comienza a diluirse y se vuelve indiscernible. ¿Podríamos comenzar a definir de este modo a la crítica, según un criterio un tanto paradójico con arreglo al cual el principio de identificación de la misma se encuentra allí donde ya nada se puede identificar *per se*? Podríamos. No obstante, Deleuze no define ni tematiza

en ningún momento la operación denominada “crítica”. El último libro que el autodenominado Filósofo publicó no fue justamente un tratado sobre algún pensador sino uno cuyo asunto es la escritura, a saber, *Crítica y Clínica* (1996). Como en *Proust y los signos*, también aquí la escritura literaria le servirá al filósofo para conducir la experiencia del pensamiento a sus bordes, al estado de **delirio** en el cual ni siquiera Tiempo-Espacio y Lenguaje son estructuras fijas que estabilizan el mundo sino que, por el contrario, toda una Geografía, una Historia y un Baluceo son reinventados incesantemente. Ahora bien, la pregunta con la que uno terminaba la lectura del libro sobre Proust regresa, con el agravante de que el título del libro mismo pareciera prometer al menos el delineamiento de alguna respuesta: ¿qué vendría a significar la crítica para Deleuze y qué lugar ocuparía en su constelación de conceptos? Una vez más, no vamos a encontrar una profundización en los caracteres y/o los procedimientos que la identificarían. Doble extrañeza: por un lado, Gilles Deleuze es un autor que se caracterizó por un profuso trabajo de creación de conceptos y una apología de la invención de fórmulas; por el otro, es un autor que una y otra vez vuelve en sus libros y artículos para abordar analíticamente no sólo la escritura literaria sino también otras manifestaciones artísticas (pintura, música, cine, etc.) No obstante, estaríamos tentados de afirmar que en ninguna de sus obras existe una explicitación suficiente—según su propio estilo de desarrollo y creación de conceptos— de lo que él entiende por crítica. Es un concepto que en la escritura deleuzeana ocupa un lugar extraño que nos gustaría pensar como **extranjero**, recuperando esa frase de Proust a la que Deleuze volverá en todo su itinerario filosófico: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (1996: 7). En este sentido, en la Lengua-Deleuze el mosaico de párrafos que se aproximan a la cuestión de la crítica estarían escritos como en una cierta extranjería que le impediría al propio autor apropiárselos bajo el régimen conceptual. Y sin embargo, lo venimos repitiendo, una y otra vez Deleuze hace crítica, alude a sus procedimientos, la expone al pensamiento, cuanto más no sea bajo figuras que destellan y desaparecen. Roland Barthes afirma en *Cómo vivir juntos* (2005) que existe una peculiar tensión en volverse Xenos (extranjero) y que consiste en saber eludir la imagen (la identificación) aceptando como axioma que,

sin embargo, no existe grado cero de La imagen. Se trataría, en esa peculiar dialéctica, de que “para deshacer, o para evitar una imagen, hay que construir una falsa imagen” (2005: 183). En concordancia con esta observación, si bien es cierto-como hemos visto- que Deleuze nunca tematizó acotadamente el tópico de la crítica, sí podemos afirmar que no se cansó de erigir múltiples imágenes de la misma según la consabida virtud productiva y proliferativa de la **potencia de lo falso**. ¿Cuáles son estas imágenes, cómo se anudan y qué secuencias de pensamientos inauguran para modificar la Imagen dogmática del pensamiento?

### **La Crítica: aventura de lo involuntario**

Gilles Deleuze escoge el nombre de “Imagen del pensamiento” (2002: 201-257) para señalar una filosofía de época que tiene sus siglos de tradición y que consistiría en un diagrama de fuerzas que presionarían a pensar de un determinado modo y de acuerdo a un estilo y régimen de producción: el pensamiento de Lo Mismo, La Fundación y La Verdad. De acuerdo a este régimen, pensar sería instituir un primer principio inmutable, siempre igual a sí mismo, y que todos podríamos conocer y enunciar, y en cuya conformidad consistiría La Verdad. El presupuesto de esta **Imagen del pensamiento** podría resumirse del siguiente modo:

*/.../ el filósofo presupone de buena gana que el espíritu como tal espíritu, que el pensador como tal pensador, quiere lo verdadero, ama y desea lo verdadero, busca naturalmente lo verdadero /.../ desde cierto punto de vista, la búsqueda de la verdad sería algo natural y fácil. (1972: 177)*

Frente a este postulado que nos incita a pensar de acuerdo a una modalidad tradicional, Deleuze encuentra en los escritos de Proust un indicio para rivalizar y disputar otros trayectos y lugares para el pensamiento, una nueva imagen: **la aventura de lo involuntario**. Según esta nueva imagen, el pensamiento no comenzaría por una decisión y un método, no dependería de la recta voluntad del pensador: el pensamiento es forzado a pensar por la emergencia de un evento aleatorio

perteneciente a zonas oscuras que la facultad del pensamiento no puede prever; el pensamiento comienza a serlo luego de ser violentado exteriormente y es por ello que es involuntario. Ninguna facultad (imaginación, memoria, pensamiento) llega a crear nada sino cruzada por un acontecimiento que la obliga a ir hacia el límite de la misma, ese límite trascendental donde descubre su vocación, donde es irremplazable y necesaria y, al mismo tiempo, referida a todas las demás. Forzadas por la aventura de lo involuntario, todas las facultades coinciden en descentrarse, salirse de sus goznes e interpretarse unas a otras: ya no verdades posibles, sino verdades necesarias. Si Deleuze afirma, entonces, que “la filosofía (...) ignora las zonas oscuras en las que se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento” (1972: 178), ¿sería la crítica esa operación de escritura que se lanzaría a la aventura de lo involuntario y bucearía en esas zonas oscuras? ¿No son acaso, por ejemplo, *Proust y los signos*, *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1978) libros surgidos ante el impacto de algo imprevisible-un conjunto de signos- y en los cuales se pueden constatar todas las facultades trabajando al mismo tiempo según una sintaxis cuya gramática no existía previamente? Deleuze encuentra en sus trabajos sobre la literatura un modo de evadir la imagen dogmática del pensamiento conduciéndolo a su Exterior: si la filosofía desarrolla abstractamente la posibilidad(lógica) del pensamiento, la crítica salvaguarda esa potencia que se mantiene al borde de toda actividad en tanto y en cuanto no haya necesidad de iniciarla. Hay en la crítica deleuzeana una posterioridad que no es sólo empírica sino ontológica: no hay crítica de cualquier cosa sino de aquellos signos sensibles que violentan toda vez que no son ya reconocibles y es necesaria, por lo tanto, la labor de interpretación. La crítica como aventura de lo involuntario articula lo contingente del signo literario y el arribo a un pensamiento necesario (y no meramente posible): “Se debe estar dotado para los signos, abrirse a su encuentro, abrirse a su violencia. La inteligencia va siempre detrás, es buena únicamente cuando va detrás”. (1972: 185)

### **La crítica y o la crítica como “Y”**

Kant y Beckett, Lawrence y Nietzsche, Jarry y Heidegger, Masoch y Platón. Son algunas de las convivencias heterogéneas que Deleuze hace funcionar en su libro *Crítica y Clínica* (1996). En ninguno de los artículos se puede rastrear el intento de encriptar a los autores y sus obras en alguna serie histórica o de género por medio de la cual aquellos asumirían una inteligibilidad institucional: Novela, poesía, cuentos, filosofía, psicoanálisis, etc. El trabajo de crítica, por lo tanto, elude su estatuto jurídico y se aproxima a una pragmática de la experimentación. Dicho de otro modo, la crítica se desplaza de la lógica predicativa hacia una lógica conjuntiva cuya proposición privilegiada es la **disyunción inclusiva** en la cual los opuestos dejan de ser contradictorios y se articulan en un mismo nivel (Deleuze, 1989). Si la crítica jurídica (o Juicio crítico) predica lugares y funciones, imponiendo para ellos contenidos y relaciones necesarias, la **crítica conjuntiva** experimenta conexiones entre estratos heterogéneos que componen una multiplicidad consistente en la cual ninguna juega un rol dominante. Por medio de esta modificación, Deleuze allana el camino para que el pensamiento pueda responder al acontecimiento imprevisible del signo que nos violenta; frente a Kafka, por ejemplo, Deleuze no cede ni al método de la ejemplificación (“Ante la ley” como un relato para ilustrar un concepto filosófico con existencia previa) ni al de la historización (la obra de Kafka como respuesta a la modificación de un imaginario social-epocal). En ambos métodos, la singularidad irreductible de la obra se reduce privilegiando principios de inteligibilidad general; el presupuesto de ambas derivas críticas es el de la lógica predicativa: sólo son analizables relaciones entre identidades pre-existentes y de carácter general. A diferencia de esta lógica crítica, la **crítica conjuntiva** posibilita una ciencia del acontecimiento cuyo objetivo es expresar las experimentaciones singulares con un texto por medio de agenciamientos de enunciados heterogéneos y de procedencias y niveles pretendidamente inconmensurables. La **crítica conjuntiva** es eminentemente horizontal, no requiere legalizar su práctica con ningún salto general: primero una escritura literaria singular acontece violentamente, a ello le sigue una igualmente singular experimentación con el evento aleatorio y, por último, sus sentidos se actualizan (se piensan) por medio un



crítica constituida en virtud de un ensamblaje singular de discursos diferentes, irreductibles y cuya única condición es que funcionen en un plano de consistencia. De lo involuntario a lo singular, de Jerry a Heidegger, la crítica deleuzeana traza alianzas provisionarias entre distantes cuyo valor no es el de la verdad, sino el de la producción de un real: cada escrito crítico no se contenta con indicar el carácter múltiple de una obra sino que inventa una multiplicidad nueva. O, dicho de otro modo, la **crítica conjuntiva** traza relaciones entre lo desigual y lo heterogéneo no sólo con el fin de testimoniarlo sino principalmente para producir una diferencia positiva, una novedosa multiplicidad. “Una multiplicidad jamás está en los términos, sea cual sea su número, ni en su conjunto o totalidad. Una multiplicidad sólo está en la Y”. (Deleuze y Parnet, 2002: 71)

De este modo, podemos pensar a la propia crítica en tanto escritura y tener así una nueva imagen: **la crítica como umbral**. Ya no se trataría solamente de anudar elementos heterogéneos y distantes (Jerry y Heidegger, por ejemplo) sino de que estos mismos elementos entrarían en un movimiento de heterogénesis continua e inmanente de modo que ya no fueran reconocibles, o hubieran alcanzado una línea de variación ininterrumpida. Alain Badiou cuenta con sorpresa que con el único filósofo que se encontraba en gusto con Deleuze era Spinoza, “pero su Spinoza era para mí (y aún lo es) una criatura irreconocible” (Badiou, 2002: 11). La **crítica umbralicia** es una zona en la que todo lo que entra deviene “criatura irreconocible” y asume nuevos semblantes de acuerdo a la red de relaciones en las que se inserte; una zona de vecindades tal que ya no quepa distinguir entre Whitman, Holderling y Freud, no por indiferentes los unos con respecto a los otros, “no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes” (Deleuze, 1996: 12)

Por fuera de la crítica jurídica, los escritos deleuzeanos que rodean la literatura terminan elaborando un peculiar borramiento doble. Por un lado, La Literatura como Institución relativamente autónoma con sus reglas de emergencia y sus propiedades distinguibles se ve ahuecada y abierta a conexiones múltiples con su afuera; por el otro, ya no es lícita la fórmula crítica **de** la literatura sino que es menester la elisión objetiva: de ahora en más crítica **literaria**, esto es, una crítica en cuya

existencia le va la forma. **La crítica literaria como forma-de-vida.**

### **La crítica, un pájaro de fuego**

Existe una lamentablemente extensa lista de comentaristas de Gilles Deleuze que se empeñan en distinguir las “zonas serias” de su pensamiento de aquellas que, por el contrario, estaría más cercanas o bien a la efervescencia político-panfletaria o a los escritos dedicados al arte. Uno tiende a intuir en esos intentos toda una gama de pasiones tristes cuya inclinación por la distinción, la taxonomía y la jerarquización sólo puede acusar una falta de potencia cuya característica principal, como el Zarathustra de Nietzsche, son los pies livianos y atravesar bailando todos los paisajes. En última instancia, uno podría sintetizar el impulso ético del pensamiento de Deleuze en la siguiente fórmula: componer con todo aquello que aumente la potencia, no importa qué. ¿No hay en ese imperativo una vaciedad tal que sólo apunta a la alegría de las composiciones plurales, a los anudamientos insospechados y a sus igualmente imprevisibles desanudamientos? ¿Y, por caso, no es ese procedimiento de cruces y alianzas que multiplican la diferencia, las singularidades, el que venimos señalando en la secuencia de imágenes que asume la crítica en la escritura de Deleuze? Así las cosas, ¿no podríamos afirmar-sosteniendo la insostenible hipótesis de la existencia de jerarquías- que si hay una “zona seria” en el pensamiento de Gilles Deleuze esa sería la confinada a la crítica? En efecto, últimamente estoy convencido que es en los escritos críticos donde hay que buscar-y desarrollar a partir de ahí- una nueva imagen del pensamiento, que ya no sería una y sólo sería **del** pensamiento si este último extendiera su alcance de una manera total. En una carta dirigida a Reda Bensmaïa sobre Spinoza, Deleuze (1999: 259) repite algo que ya ha dicho en otras ocasiones, a saber: que existen tres registros de creación en el pensamiento, la filosofía(que crea conceptos), la ética(que crea afectos) y el arte(que crea perceptos); y sin embargo agrega algo, una imagen: nace algo completamente nuevo en este mundo cuando estos tres registros se entrelazan de acuerdo a una composibilidad y eso se parece a **un pájaro de fuego** (1999: 261). Y entonces la intuición que atravesó entre murmullo todo el escrito: la crítica,

¿no es ese pájaro de fuego? Si en la crítica la apertura a lo involuntario fuerza a todas las facultades (conceptuales, perceptivas, corporales) a su límite trascendental en el cual cumplen su tarea; si en la crítica los discursos filosóficos se encabalgan a los artísticos por medio de una escritura y un estilo que sostienen formas-de-vidas y con-vivencia; si, por último, la escritura crítica es el lugar en donde la multiplicidad se hace y no sólo se declama, ¿no estamos habilitados para proferir que la última imagen, la imagen que supo conseguir como necesaria ese extranjero en el pensamiento de Deleuze que es la crítica, es la de **pájaro de fuego** y sostener de este modo que su pensamiento alcanza el más alto grado de intensidad-para él y para nuestra época- en sus escritos críticos?

Un pájaro de fuego, una fuerza que atraviesa mesetas diferentes planeando a una velocidad imperceptible y arrastrando a su paso los cuerpos, los conceptos, las sensaciones y los afectos para fundirlos en una intensidad que, no siendo de este mundo, deberá inventar uno nuevo. La crítica como pájaro de fuego es intempestiva, actúa “contra este tiempo, a favor, espero, de un tiempo que vendrá”. (Deleuze, 2002: 435). La última imagen de la crítica, la que nos empuja desde adelante: **la utopía**.

## Bibliografía

Badiou, Alain (2002). *Deleuze. El clamor del ser*, Bs As, Manantial.

Barthes, Roland (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Bs As, Siglo XXI.

Deleuze, Gilles (1972). *Proust y los signos*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Deleuze, Gilles (1999) {1995}. *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*, Bs As, Amorrortu.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet (2002). *Diálogos*, Madrid, Editorial Nacional.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, D.F, Era.



# MODULACIONES DEL DISCURSO EN *EL BIOMBO* DE JORGELINA LOUBET

Dolly Sales de Nasser  
Universidad Nacional de Cuyo

## Introducción

La narrativa de Jorgelina Loubet (argentina 1918-1997) presenta un amplio campo para el análisis del discurso narrativo en sus diferentes modalidades.

En el presente trabajo me propongo analizar la especial configuración discursiva del texto en relación con la voz y la focalización narrativas. Con esta finalidad circunscribimos nuestro análisis a la novela *El biombo* (1963)<sup>1</sup> en la que funcionalizamos la clasificación del discurso aportada por Beltrán Almería (1992) quien considera dieciocho variedades discursivas para expresar la voz o el pensamiento en la narrativa impersonal y en la personal<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Loubet, Jorgelina 1963. *El biombo*. Buenos Aires, Losada (novela). (Mención en el concurso auspiciado por la Municipalidad de Necochea para el bienio 1961-1963). [A continuación citaré por esta edición con la sola mención del número de páginas.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que como este trabajo forma parte de mi tesis doctoral titulada *Modulaciones del discurso en la novelística de Jorgelina Loubet*, el marco teórico analizado es considerablemente mayor puesto que parte de los estudios narratológicos de Gerard Genette (1989), pasando por los aportes de Mieke Bal (1985), Reisz de Rivarola (1987) y Ubaldina Lorda (1999), entre otros. Sin embargo, esta propuesta de base formalista estructural me resultó insuficiente al momento de ser confrontada con los textos donde han aparecido fenómenos que no se podían explicar porque desbordaban las categorías básicas que exige la coherencia interna del modelo estructural. De ahí que apelara a marcos explicativos más complejos basados en la concepción dialógica de Mijail Bajtín (1989) como el ofrecido por Graciela Reyes (1984) y especialmente por Luis Beltrán Almería (1992), teóricos que están en la base de nuestra investigación. También hemos apelado a las herramientas que nos ofrece la Semiótica en relación con los conceptos de los códigos técnico-literarios y paraliterarios tal como los presenta Carlos Reis (1989). Estos códigos nos han proporcionado elementos, como la determinación de diferentes registros del discurso y su relación con el ámbito ideológico y afectivo, que han enriquecido el análisis e interpretación del discurso.

En vistas del sincretismo metodológico que he descripto no resulta ocioso volver a aclarar que se me hizo imposible ceñir el análisis de un texto literario a modelos fijos puesto que siempre demuestran limitaciones frente al rico universo que ofrece la obra misma. De ahí que haya matizado, combinado y adaptado las clasificaciones propuestas por los especialistas atendiendo al modo de configuración de la producción novelística de Jorgelina Loubet.

<b>Narrativa Impersonal</b>	
<b>La voz</b>	<b>El pensamiento</b>
Voz citada ( <i>discurso directo</i> )	Psiconarración
Diálogo	Discurso del personaje disperso en la narración
Voz referida ( <i>discurso indirecto</i> )	Monólogo narrado
Voz narrada ( <i>discurso indirecto libre</i> )	Monólogo citado
<b>Narrativa Personal</b>	
<b>La voz</b>	<b>El pensamiento</b>
Voz citada ( <i>discurso directo</i> )	Psiconarración
Diálogo	Discurso del personaje disperso en la narración
Voz referida ( <i>discurso indirecto</i> )	Monólogo autonarrado
Voz narrada ( <i>discurso indirecto libre</i> )	Monólogo autocitado
	Monólogos autónomos: monólogo autobiográfico, y monólogo inmediato.
	Monólogo autorreflexivo

Si bien esta clasificación es amplia y detallada nos ha resultado insuficiente al momento de abordar el análisis pormenorizado de la obra aludida lo que nos ha llevado a reconocer una nueva modalidad discursiva.

## 2. Síntesis argumental y modulaciones del discurso

---

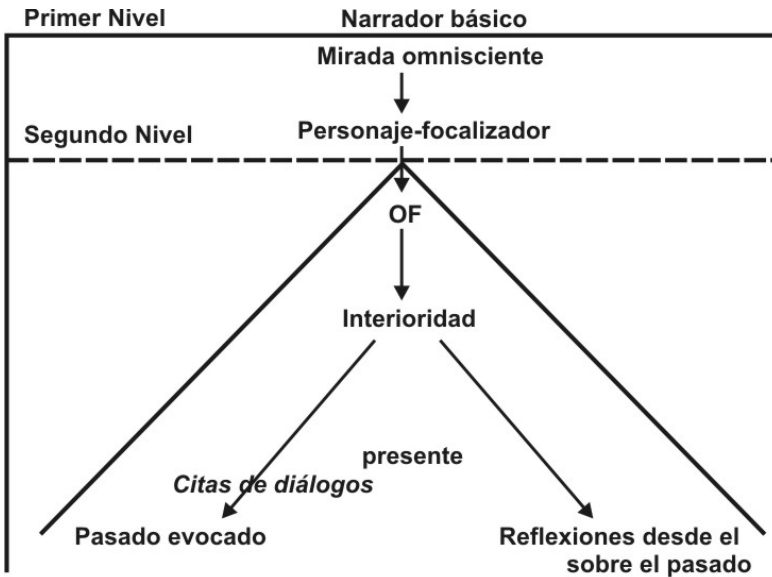
*El biombo* es una breve novela cuya historia se desarrolla a lo largo de tres capítulos de considerable extensión. Cada capítulo, a su vez, aparece segmentado en partes que se diferencian por un espacio en blanco. Estas partes permiten, a veces, distinguir dos niveles de enunciación: el que corresponde al narrador básico -que presenta espacio, tiempo, personajes, tema, etc.- y el que se identifica con la interioridad del personaje desde cuya focalización se reconstruye la historia. Otras veces señalan diferentes fragmentos de la historia reconstruida que no guardan, necesariamente, un estricto orden cronológico, sino más bien el “orden” que le imprime el caprichoso curso de la memoria.

El relato heterodiegético y el homodiegético están tan íntimamente entrelazados que no podemos considerarlos por separado sino que iré señalando en el mismo análisis qué forma toma el discurso del narrador según predomine la voz del narrador básico o bien la del personaje<sup>3</sup>.

En principio, sólo se advierten dos niveles discursivos: el que tiene como eje del discurso la *voz del narrador básico* y el que tiene como centro el discurso interior del personaje masculino. Dentro de este último, a la vez, es posible distinguir dos planos: el que reproduce el pasado evocado, donde se citan *diálogos*, y el que introduce reflexiones del propio personaje quien analiza y juzga ese pasado que evoca –*discurso del personaje disperso en la narración, monólogo citado y monólogo narrado*. Gráficamente podemos esquematizarlo de la siguiente manera:

---

<sup>3</sup> El argumento se centra en la historia de amor que se da entre un hombre mayor, intelectual y una joven, la “Doceur”, rica, aventurera y desprejuiciada. Ambos personajes, quienes carecen de nombre propio se oponen diametralmente especialmente en la vivencia de la temporalidad.



Rererencias:

□ : Mirada omnisciente

∧ : Focalización

OF : objeto focalizado

En el primer plano el narrador aparece configurado como un narrador heterodiegético omnisciente<sup>4</sup>. El objeto focalizado es

<sup>4</sup> Ofrecemos a continuación la definición de cada discurso según Luis Beltrán Almería:

1) *Discurso del personaje disperso en la narración*: Es la narración de pensamientos construida con materiales provenientes del discurso mental del personaje. El relato del pensamiento –y a veces de la voz- del personaje puede teñirse de palabras o frases de éste sin dejar su organización narrativa y manteniendo el propósito de poner de manifiesto la interioridad del personaje en forma disonante y mimética.

2) *Monólogo citado*: Expresión del pensamiento del personaje en primera persona en contextos de narrativa impersonal.

3) *Monólogo narrado*: Vertiente del *discurso indirecto libre* cuyo contenido es el pensamiento del personaje en contextos de narración impersonal. Se trata de enunciados duales que tienen un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo



el personaje masculino -identificado tan sólo por el pronombre personal de tercera persona singular-, y su interioridad. El narrador básico reproduce el discurso interior de este personaje. Este discurso interior es el segundo plano al que hemos aludido. En él, la voz y la mirada del narrador básico se funden, más de una vez, con la del personaje, hasta que, en ciertos casos, la voz del personaje se independiza de la manipulación del narrador básico para ofrecer directamente su discurso. Esta alternancia de persona gramatical hace pensar, en un primer momento de lectura, en un descuido técnico de la autora misma. Sin embargo, cuando llegamos al final de la novela, en la que el lector debe replantearse la identidad del narrador y del personaje, advertimos que ese posible descuido no es tal, sino que corresponde a un cuidado proceso que intenta anunciar, desde el comienzo y durante el desarrollo, el final de la historia a través del uso apropiado de un recurso técnico que vuelve ambigua la identidad del narrador. Con todo, el final de la novela no deja de sorprender, a pesar de los indicios intencionalmente seleccionados por la “autora”.

De la historia del personaje, el narrador básico presenta tan sólo dos momentos claves que señalan una fisura en su vida ficcional. En el primero de ellos -que se desarrolla a lo largo de los capítulos uno y dos-, el narrador presenta al personaje en un bar, tomando un vaso de whisky. El líquido y su color permiten al personaje, por asociaciones personales, actualizar su pasado inmediato: el comienzo y el desarrollo de su historia de amor con la Doceur. Pero, en la reconstrucción de esa historia, y a través de un juego de oposiciones, el personaje se remonta a otros momentos del pasado que tienen que ver con su infancia, su juventud y sus ideas. El lector tiene una visión cinematográfica del texto. El narrador funciona como una cámara que presenta alternativamente al personaje en el bar, momento que se corresponde con el presente de la enunciación, y luego al personaje y sus circunstancias en el pasado reconstruido desde su propia interioridad.

El segundo momento clave de la historia -que corresponde al capítulo tres-, muestra al personaje masculino

otro día, instalado nuevamente en el mismo bar, en la misma mesa, con la misma bebida: whisky. Este espacio y esta bebida se convierten así, en el móvil que le permite actualizar, en su memoria, lo que resta de su historia con la Doceur. No se sabe qué lapso temporal ha transcurrido entre ambos acontecimientos pero sí es posible establecer una diferencia: mientras en el primer caso, el narrador nos introduce sin rodeos en su interioridad, en éste, señala la resistencia del personaje a aceptar que ha elegido ese bar, con una finalidad específica que finalmente se impone: ser, él mismo, testigo presencial del final de su propia historia amorosa.

Ahora bien, lo original en el texto es que el final de esa historia, reconstruida desde un discurso interior, coincide con el final de la novela. Y es aquí donde se produce un giro técnico narrativo puesto que lo que hasta ese momento era relato de un discurso interior, se convierte en relato de acontecimiento y será ese acontecimiento el que marque no sólo el final de las dos historias sino que también marca la fusión de dos tiempos -el del enunciado y el de la enunciación- y la fusión de la persona del narrador con la del personaje<sup>5</sup>.

Este procedimiento es el que vuelve inesperado el desenlace de la novela. La sorpresa del lector no se produce tanto a nivel temático: el casamiento de la joven con *el Novio* - puesto que esto es predecible-, sino en el giro técnico que obliga al lector a cambiar la focalización desde la cual estaba percibiendo el texto y la historia relatada.

De la variada gama de usos discursivos en los que se advierte el paso por diferentes modalidades discursivas que textualizan la voz del narrador y la del personaje en tercera

---

<sup>5</sup> Al referirse a la trasgresión que supone el cambio de persona gramatical, tanto de primera a tercera como de tercera a primera, Genette afirma que "en el campo de la novela clásica, y todavía en Proust, semejantes efectos se deben, evidentemente, a una especie de patología narrativa, explicable por modificaciones apresuradas y estados de inconclusión del texto; pero sabido es que la novela contemporánea ha superado ese límite, como muchos otros, y no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable o flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre y una idea más compleja de la 'personalidad'. Las formas más extremas de esa emancipación tal vez no sean las más perceptibles, ya que en ellas han desaparecido los atributos clásicos del 'personaje' -nombre propio, 'carácter' físico y moral- y con ellos los puntos de referencia de la circulación gramatical". En: *Figuras III. Op. cit.*, p. 300.

persona seleccionamos dos fragmentos: uno en el que se advierte la alternancia entre heterodiégesis y autodiégesis y otro en el que, además, se observa la modalidad discursiva que hemos dado en llamar *discurso quasi indirecto libre*.

En el primer fragmento la modulación que sufre la voz narradora se convierte en indicio de la fusión del narrador con el personaje. Veámoslo en el ejemplo:

[1] La mano suelta al fin, agarrotada, el vaso de whisky. [2] ¿Por qué en **este** momento su densa presencia cuando ella es tan leve? Había habido otras. Hubo otras. Habrá otras. A menos que Cicerón ponga a raya **su** sexo indomesticable. *De senectute*. Pasarán los años. Allá, en Martínez, en el rancho, cada vez más libros, cada vez más discos...

[3] En **esta** cabeza cada vez más despojada cuantas más cosas **meto** adentro... Pensar que no **he podido** hacer nada. Lo que **yo** llamo hacer [...] <sup>6</sup>(p. 9).

La primera oración se conecta, temáticamente, con el segmento narrativo que le antecede. En él, el personaje evoca un episodio en el que al poner la mano sobre la garganta de la joven para “sentir en ella el bordoneo de su risa” experimenta el insólito deseo de cerrarla y “apretar bruscamente la mano sobre el túnel sonoro” hasta que ella le grita, entre risas, que la suelte.

En [1] el narrador básico deslinda su mirada de la del protagonista y describe, desde su posición omnisciente, primero, lo que percibe él mismo (la mano que suelta el vaso de whisky) para, luego en [2], centrarse en lo que siente el personaje a través de un *discurso indirecto libre* formalizado como *discurso del personaje disperso en la narración*.

Ahora bien, a nivel del discurso, [1] presenta un narrador heterodiegético, que si bien en este fragmento tan sólo se revela como testigo, el contexto nos permite afirmar su omnisciencia. En [2], nuevamente, la interrogación nos plantea la problemática de distinguir al verdadero enunciador de esa pregunta. Por un lado, la presencia de una interrogación prácticamente directa en la que aparecen el deíctico demostrativo “este” y el verbo “ser” en presente, señalan la cercanía existente entre el contenido del enunciado, la enunciación y el enunciador, que identificamos con el personaje. Por otro lado, sin embargo, la aparición

---

<sup>6</sup> Las negrillas son mías.

inmediatamente posterior, del pronombre posesivo en tercera persona –"su sexo"-, advierte sobre la permanencia de la voz del narrador básico junto a la del personaje. Es decir que a nivel del discurso estamos, nuevamente, frente a un discurso que se muestra ambiguo y que toma la forma de un *discurso indirecto libre* propio del *discurso del personaje disperso en la narración* en el que locutor y enunciador se diferencian.

En [3], en cambio es la voz del protagonista la que adquiere independencia. Las marcas textuales no dan lugar a dudas: la primera persona prevalece en los deícticos, verbos y pronombres.

Observamos en este breve ejemplo que el paso de un discurso en tercera persona, cuya voz corresponde a un narrador heterodiegético omnisciente, a un discurso en primera persona propio de un narrador autodiegético, no es brusco sino que el paso por el *discurso del personaje disperso en la narración* de [2] permite percibir el suave deslizamiento de una modalidad discursiva a la otra que hace que el lector no avisado pueda percibir todo el texto como si fuera autorreferido.

El segundo fragmento que hemos seleccionado incorpora un tipo de discurso no considerado por Beltrán Almería, el que llamamos *discurso quasi indirecto libre*. Dicha modalidad aparece en la última parte del tercer capítulo donde se produce el giro técnico narrativo al que hemos aludido. Es decir, cuando, después de referirse al deterioro de la relación amorosa con la "Doceur" el relato de palabras se vuelve relato de acontecimientos que tiene como eje el último encuentro entre los protagonistas frente a la iglesia donde la joven acaba de contraer matrimonio -relato puntual, en el que el tiempo de evocación desaparece conjuntamente con el evocado, para fundirse en un tiempo unívoco en el que el narrador heterodiegético parece asumir la forma de un narrador testigo. De este modo abandona toda intromisión en la interioridad del personaje y se limita a relatar sus acciones-. No obstante, mínimas valoraciones delatan la omnisciencia del narrador básico. En este relato el presente de la enunciación coincide con el presente del enunciado:

[1] **Saldrá ya** y **caminará** hasta el diario. [2] **Son** las nueve. **Es** otoño ¿de qué año? [3] *Azadas son la hora y el momento que a jornal de mi pena y mi cuidado...*  
 [4] La duplicidad del ser humano resulta siempre maravillosa. Para saborearla basta circular por el borde mismo de la inconciencia-conciencia, para lo cual es preciso saber manejar la ganzúa de la inconciencia. [5] Por ejemplo, habría que explicar por qué las piernas **resuelven ahora** cruzar la calle cuando el diario **está** en **esta** misma vereda, por qué los ojos **consultan** el reloj y luego **apresuran** el paso. [6] Más allá la hermosa iglesia barroca de la esquina **aparece** engalanada a toda pompa, /.../. [7] **Él camina**, sombrío. El hosanna **lo** envuelve como liana trepadora. [8] Frente a la iglesia se agolpan los curiosos entre los cuales será uno más (87-88)<sup>7</sup>.

En todo este fragmento se opone el uso de la tercera persona, propio del relato heterodiegético, al uso del Presente en los tiempos verbales y adverbios temporales que lo reafirman conjuntamente con los deícticos que señalan la cercanía del enunciador y del enunciado.

Todo parece indicar que se trata de un relato en *discurso indirecto libre* con preeminencia de la voz del narrador básico, sin embargo existe un elemento que anula esta conjetura y es que el *discurso indirecto libre* se caracteriza por la primacía del Pretérito Imperfecto verbal que tiene esa cualidad de indicar una acción durativa, que justifica la superposición de los tiempos de la enunciación y del enunciado a la vez que permite distinguir un locutor que no coincide con el enunciador del discurso. Sin embargo si observamos en algunos de los fragmentos analizados, y especialmente en esta última parte de la novela, el Presente es el tiempo verbal que se textualiza y reemplaza al Pretérito Imperfecto propio del *discurso indirecto libre*. Esto nos impulsa, o bien a reconsiderar este tipo de discurso como una variación del *discurso indirecto libre*, en el que la distancia entre el locutor y el enunciador es mínima, (hasta la fusión de ambos), o bien, la posibilidad de hablar de un nuevo tipo discursivo, *discurso quasi indirecto libre*- que se caracterizaría no sólo por la

<sup>7</sup> Los destacados en negrilla son míos. Las cursivas son textuales.

concomitancia de deícticos en primera persona, con verbos en presente y la permanencia pronominal de la tercera persona, sino que también supone una mirada de tipo omnisciente (tan propia del narrador heterodiegético como del autodiegético) y el predominio de los *discursos abstracto, retórico o figurativo*<sup>8</sup> que imprimen al relato no sólo cierta configuración ideológica sino también afectiva, como evidentemente ocurre en el segmento narrativo seleccionado.

En el sintagma [1] el futuro alude a una acción inmediatamente posterior al momento de la enunciación evidenciado por la presencia del adverbio temporal destacado. Esta observación podría ser relatada por un narrador heterodiegético omnisciente. En [2] la voz podría seguir siendo la del mismo narrador básico pero desde la percepción del personaje. En cambio, el texto citado en [3] refiere más bien al personaje puesto que tiene que ver con el perfil del protagonista quien trae a su mente citas intertextuales que se relacionan con diferentes momentos de su vida.

Los sintagmas [4] y [5] parecen textualizar un *monólogo autocitado*. En [4] se introduce un *discurso abstracto* -cuyo presente remite a una intemporalidad, puesto que enuncia “una verdad fuera de toda referencia temporal o espacial”- que prelude y explica de alguna manera, el actuar del protagonista descrito en [5]. Segmento en el que, por una parte, el tiempo recupera su valor preciso de acontecer acompañado por los deícticos que le corresponden y, por otra parte el narrador-protagonista parece tomar distancia de sí mismo para auto observarse y plasmar su relato en un discurso casi objetivista. En el segmento [6] se refuerza la identidad entre narrador y protagonista. En [7], nuevamente se produce una modulación operada por la aparición del pronombre en tercera persona junto con la evaluación que el narrador realiza a través de la adjetivación y de la comparación, que lo configuran como un narrador indiscutiblemente heterodiegético omnisciente cuya mira se une a la del protagonista en el segmento [8].

Es este juego de enunciación discursiva y textualización en el que la voz del aparente narrador básico a veces se distingue

---

<sup>8</sup> Según Carlos Reis, el *discurso abstracto* alude a reflexiones generales que enuncian una verdad fuera de toda referencia espacial o temporal y el *discurso figurado*, como su nombre lo indica, alude a la laboración retórica del discurso, 1963.

de la del personaje y a veces se funde con la de él hasta su total identificación lo que nos permite afirmar la identidad de los dos narradores. Esto supone, sin duda, un dominio en el manejo del discurso que logra establecer la ambigüedad en la identidad de la voz narradora para definirla recién en el mismo final de esta compacta novela.

### 3. Conclusiones

En síntesis, podemos señalar que el texto aparece configurado fragmentariamente. Esos fragmentos, generalmente, señalan el paso de un plano -el que corresponde al presente del narrador quien observa al protagonista sentado en un bar-, a otro plano -el que corresponde al pasado del protagonista quien, sentado en ese bar, lo recrea a nivel de su conciencia-. Esto justifica el predominio de diferentes discursos en *discurso indirecto libre*, *discurso del personaje disperso en la narración* y *monólogo narrado*, entre los que hemos advertido una variación. Esta variante del modo de textualización del *discurso indirecto libre* se establece, especialmente, por la presencia del verbo en Presente conjuntamente con la permanencia de la tercera persona, y el predominio de los *discursos abstracto, retórico o figurativo* que imprimen al relato no sólo cierta configuración ideológica sino también afectiva. Este hecho hace que el relato heterodiegético se acerque al relato de tipo autorreferencial a pesar de la ausencia del pronombre en primera persona.

Esto nos lleva a considerar la posibilidad de hablar de una nuevo tipo discursivo -*discurso quasi indirecto libre*- que tendría la característica de acortar la distancia entre narrador y personaje aparentemente establecida por el uso de la tercera persona hasta lograr una total identificación. Ambas entidades sólo se diferenciarían por su ubicación en el segmento temporal, puesto que el narrador representaría al personaje en el momento en que relata los acontecimientos que él mismo ha protagonizado. Ahora bien, esta distancia temporal es mínima, es por ello que la incidencia psicológica y afectiva que los hechos relatados tienen en el narrador repercuten en su modo de textualización de tal modo que el lector advierte esa fusión de ambas entidades.

También es dable considerar que, en los segmentos que recrean el pasado, el espectro se complica. Por un lado, aparece el aparente narrador heterodiegético quien -haciendo ostentación de su saber omnisciente-, presenta situaciones, diálogos, vivencias del personaje, en tercera persona. También este mismo narrador básico se vale del *discurso indirecto libre* cuando fusiona su mirada con la del personaje para ofrecer una visión, si bien fragmentaria, más cercana al “sentir” del protagonista.

Por otro lado, se observa una especie de emancipación del personaje, quien deslinda su propia voz -marcada concretamente por el uso de los pronombres en primera persona con los deícticos que le corresponden y por el presente verbal-, para convertirse en el narrador autodiegético de su pasado inmediato a través de *monólogos citados o autocitados*.

Sin duda, esta fluctuación de la voz y mirada narrativas, así como también, del aspecto cronotópico -presente/bar; pasado/departamento, barrio-, hacen que el lector deba realizar su propia labor de reconstrucción de ese pasado que si bien no le pertenece directamente, comienza a ser parte del mismo en tanto integrante del hecho narrativo.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

Loubet, Jorgelina (1963). *El biombo*, Buenos Aires, Losada.

### **Teoría literaria**

Beltrán Almería, Luis (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.

Reis, Carlos (1989). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos.

Reisz de Rivarola, Susana (1987). “Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional”, T. Todorov y otros. *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.



**LO DECIBLE Y LO ESCRIBIBLE EN LA CRÍTICA  
Y EN LA FICCIÓN:  
MARTÍN KOHAN**

Alicia Sánchez, Cecilia Rodas,  
Celina Perriot, Valeria Mancha,  
Lorena Puleri, Carolina Pinaridi,  
Universidad Nacional de San Juan

El presente trabajo surge como resultado de las investigaciones llevadas a cabo por nuestro equipo en el proyecto denominado “El discurso social: lo decible y lo escribible en la literatura argentina”, en el cual nos hemos abocado a la lectura de obras a la luz de los postulados de la Sociocrítica, a la que Marc Angenot define como “una serie de investigaciones cuya tarea consiste en describir y aclarar de qué manera el discurso social se inscribe en el texto literario.” (2010:23)

Angenot y Robin coinciden en afirmar que el escritor es quien tiene el oído más penetrante para distinguir en el bullicio de lo dicho, aquello que vale la pena trabajar. De este modo resulta capaz de recoger el “discurso transverso” que atraviesa el espesor de los discursos, los cuales poseen sus propias axiomáticas y sus funciones instituidas. Lo transverso es la sobredeterminación de los decibles dentro de una hegemonía. Por esta razón los autores mencionados asignan especial importancia al momento pretextual donde ciertos sectores del discurso social ofrecen un espesor que llama la atención, estéticamente educada, del escritor. Así, el rumor social, fragmentado, heterogéneo, contradictorio, llega al oído del escritor, y éste elabora una figura con las piezas dispersas en la memoria de la doxa, como si se tratara de un rompecabezas. Esa compleja realidad referencial de la que parte el escritor, con las características que ya se han enunciado, finalmente se transforma por medio de la escritura. Es así como esta práctica social incide de manera esencial en la producción ideológica del sentido. La mayor o menor extensión de una visión social no responde a un punto a partir del cual se desarrolle, sino a una serie de puntos de focalización que la escritura construye y desconstruye sin cesar. Será la escritura la que ofrezca al lector

los espacios polifónicos y conflictivos de materia pretextual y textual, así como la inscripción de lo social en el texto. (1993:52-53)

A partir de estas nociones básicas, el presente trabajo se propone rescatar, de la interpretación y análisis de la obra *Ciencias morales* del escritor argentino Martín Kohan, y de una compleja red de intervenciones del autor en diversos medios de comunicación, la original faceta de crítico y porqué no, teórico de su propia obra.

En entrevistas referidas a su novela *Ciencias morales*, premiada en el año 2007, el autor alude a su obra, explicando al lector-entrevistador aspectos sustanciales de la misma en una suerte de metacrítica que incluye la génesis de su ficción. De este material nos interesa rescatar las concepciones que el autor manifiesta sobre su trabajo de escritura y su particular visión sobre la producción literaria.

La obra transcurre en el Colegio Nacional de Buenos Aires, escuela tradicionalmente formadora de la clase dirigente del país, que hacia el año 1823 recibiera el nombre de Colegio de Ciencias Morales. El hecho de que la novela se ubique en este establecimiento educativo durante las postrimerías de la última dictadura y que funcione como una representación a escala del clima coercitivo de la época, permite remitirse a ciertas claves pretextuales.

En *Ciencias morales*, se produce la narrativización de los dispositivos autoritarios, de la mecánica del vigilar y castigar, puestos en juego tanto en la construcción de los personajes como en la configuración de los discursos; los mecanismos de control operan en todos y cada uno de los momentos que constituyen la trama básica y administran los conceptos de obediencia y disciplina en tanto formaciones discursivas fuertemente consolidadas.

En relación con la biografía de su autor, Martín Kohan cursaba cuarto año del secundario en el Colegio Nacional durante el período en que transcurren los hechos, en 1982. En una entrevista concedida a la revista Ñ N° 216 del 17 de noviembre de 2007, admite que la novela es autobiográfica pero sin un “yo” explícito. Kohan manifiesta que conoce muy bien el universo que describió en la novela, aunque sostiene que para

construir esa particular visión del mundo escolar trabajó desde una subjetividad muy distinta a la suya.

En la entrevista concedida a la revista educativa *El Monitor*, Kohan afirma:

A veces le voy dando vueltas a algunas cosas que marcaron mi vida, y aunque nunca es con intención de escribir autobiográficamente, me interesa volver y pensarlas y narrarlas. Mi interés en un momento fue trabajar formas de la disciplina y de la moralidad, que es lo que está en el título, entonces el ámbito del colegio secundario me resolvía muchísimas cosas. Me interesaba la manía del control disciplinario. Y en un momento me di cuenta de que tenía que ser una novela sobre las autoridades y no sobre los estudiantes. Me gustó escribirla en ese punto; a esas personas -los preceptores de la escuela-, a las que yo veía y sobre las que yo no sabía nada, quise construirles una subjetividad entera, todo su universo de fantasmas y ponérselos a funcionar en una pura ficción. (Abramowski, Dussel, 2008)

La novela se construye en torno a la figura de una preceptora, María Teresa (Marita en la intimidad), obsesionada por su deber de custodiar el acatamiento de las reglas por parte del alumnado.

En *Ciencias morales* el aparato de la disciplina escolar se tensa de tal modo, que incluso la sospecha -basada en intuiciones de los vigiladores- sobre posibles gestos de rebelión efectuados por los sujetos vigilados, adquiere un peso y una relevancia extrema a la hora de evaluar sus conductas.

Marita se comporta en el texto como un sujeto transindividual de características peculiares, pues reproduce estructuras mentales de un grupo al que no pertenece naturalmente, sino al cual se adscribe por su necesidad psíquica de cumplir a la perfección el rol que se le ha asignado.

La preceptora parece estar diseñada sobre la base de una pugna entre lo que ella es por naturaleza, y aquello que aparece implicado en los imperativos sociales de un sistema que la excede, la rodea y la condiciona permanentemente. Ya sea por

necesidad interior de cumplir estricta y minuciosamente su deber, por miedo a perder su trabajo, por excesivo respeto a la autoridad (las razones profundas no aparecen en la superficie del texto), ella aguza sus sentidos y extrema sus cuidados de modo que la tarea de vigilar que le corresponde se cumpla incluso más allá de sus propios deseos o intenciones. Es tal el rigor, la precisión que exige su tarea de vigilancia, que por momentos la duda la inmoviliza. Pero siempre se repone y actúa en función de lo establecido: anulados los códigos de mediación que su labor de preceptora podría estimular en condiciones diferentes, no le queda otra alternativa que reproducir el discurso dominante, al que inevitablemente, por su propia debilidad, ha incorporado como parte de su modelo de comportamiento. En efecto, tal como sostiene Cros, las prácticas ideológicas son sólo una de las realizaciones posibles de la ideología materializada, puesto que esta se infiltra en todos los niveles posibles de la vida social. Así, por ejemplo, toda sociedad produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios, los cuales constituyen papeles sociales en función de los que se define cada individuo. Estos modelos de comportamiento, que convocan a los sujetos a la identificación, crean de igual modo expectativas de comportamiento. (Cros, 1986: 58-59)

Cada sujeto adopta determinada actitud porque sabe qué es la que se espera de él, tal como ocurre con la preceptora obediente y disciplinada de *Ciencias morales*. Ella intenta ajustar su comportamiento a ese modelo, constituyéndose de este modo también en víctima de una interpelación ideológica. En este sentido, Cros afirma además que la descodificación y la reproducción de estos papeles sociales quedan aseguradas por toda una sintaxis de signos que permiten su transmisión al nivel del no-consciente y que programan el conjunto de nuestra vida social. (Cros, 1986: 95)

En la novela, las prácticas rituales de vigilancia y control que ha venido llevando a cabo Marita, en función del rol social que ha adoptado como propio, develan su sentido más atroz cuando la protagonista es descubierta por el jefe de preceptores, en el baño de hombres, tratando de atrapar a los alumnos infractores que, de acuerdo con sus presunciones, fuman en el baño. La escena del descubrimiento de Marita por parte de

Biasutto, preanuncia la práctica de un ritual de violación y sometimiento de la cual la propia preceptora será víctima y frente a la cual no podrá reaccionar ni oponer resistencia, atrapada como se encuentra por el discurso que impone la superioridad del jefe y parecería justificar como válidos todos sus actos.

En las relaciones entre los personajes vigiladores–vigilados, sometedores-sometidos, se pone en juego toda una serie de dispositivos configurativos de lo que Foucault denominó “la microfísica del poder” (Foucault, 1975: 76). En este sentido el propio Martín Kohan expresa que su obra es deudora de la idea de Foucault en la medida en que a él le interesaba principalmente indagar sobre el funcionamiento de los dispositivos del poder en una realidad cotidiana donde las fronteras entre víctimas y victimarios no son tan claras. En términos del autor, lo que pretendía era explorar “hasta dónde ciertos lazos sociales verdaderamente inscriptos en el lugar de la victimidad, pudieron contener, no obstante, formas de dominación donde victimizan además de ser victimizados.” (Vannucchi, 2010)

Las múltiples dimensiones de Martín Kohan - crítico literario, profesor de Teoría Literaria, escritor- entran en juego en el proceso de escritura en una convivencia compleja. En este sentido, el autor reflexiona sobre la influencia de sus lecturas en su práctica escrituraria. Si bien admite que indudablemente algunos planteos teóricos resuenan en su obra, niega que la literatura pueda funcionar como la ejecución de algún tipo de formulación teórica particular.

Para mí tanto la teoría literaria como estas otras lecturas van dando vueltas en la cabeza como recursos a la hora de pensar un texto. No escapo a la resonancia de ciertas lecturas de teoría que uno ha hecho (incluso yo enseñé Teoría Literaria en la Facultad). No desactivo eso como quien hace un exorcismo pero tampoco lo percibo como la idea de una literatura que funcionara como ejecución puesta en acción de alguna formulación teórica. (Vannucchi, 2010)

Pero fundamentalmente, Kohan niega la necesidad de que el lector comparta con el autor un horizonte de lecturas comunes, desmitificando la idea de que el compartir con el lector una determinada “enciclopedia teórica” asegure la trasmisión de un cierto sentido. En términos del propio Kohan esta idea “sería de una precariedad increíble”.

Esta idea del escritor que conoce a Foucault, escribe desde Foucault para el lector que, como conoce Foucault, guiña el ojo y entiende... es de una precariedad increíble. El lector lee desde muchísimos lados a partir de su propio sistema de saberes y construye sus propios sentidos. (Vannucchi, op. cit.)

Kohan reconoce como materia pretextual de *Ciencias morales* a la obra canónica de Miguel Cané, *Juvenilia*. Además este es el título de cinco de los capítulos entre los cuales se encuentran el primero y el último; la apertura y el cierre de la novela.

Sin embargo en otra entrevista, el autor aclara que *Juvenilia* entra en el horizonte de *Ciencias morales*

/.../como material sólo en el lote de las tradiciones memorables del Nacional Buenos Aires, en su listado de próceres y hazañas patrias, en sus tesoros que son propios del Colegio de la Patria está también *Juvenilia*, el clásico de Miguel Cané; tiene al fundador de la Bandera, tiene a Bartolomé Mitre como neo fundador, tiene un clásico literario. (Covelo, 2008)

De acuerdo con el autor, *Ciencias morales* no opera como parodia de *Juvenilia* sino como desvío. Un desvío que se verifica fundamentalmente en tres cortes, el primero de los cuales tiene que ver con el posicionamiento político de los escritores, de este modo Kohan se distanciaría ideológicamente de Cané.

En segundo lugar la diferencia se establece en relación con el momento político del país en el que se inscribe la escritura de ambas obras distanciadas por un siglo: por un lado *Juvenilia* (con Cané como miembro de la generación del 80) define un momento de plenitud, de consolidación de un país con

una perspectiva prometedora. En este contexto, de acuerdo con Kohan se verifica la correspondencia entre la élite letrada del Nacional Buenos Aires y la élite política del país. Por otro lado *Ciencias morales* se ubica en un contexto diametralmente diferente

Saltamos un siglo, en 1980 o 1982 que es cuando transcurre la novela, el panorama de lo que suponía la Argentina en ese momento está en las antípodas. Era el momento de colapso de la dictadura, por lo tanto el colapso de la legitimidad del sistema político en un futuro cortísimo, todo es pura incertidumbre. (Covelo, 2008)

El tercer desvío de *Juvenilia* tiene que ver con una diferencia específicamente literaria: mientras la novela de Cané trabaja sobre el universo estudiantil, *Ciencias morales* construye la representación del universo de las autoridades, del cual los estudiantes funcionan como contorno.

Esta decisión de cambiar el eje de articulación de la novela se vinculó con una necesidad de renunciar a la narración del propio pasado, “a la necesidad de colocarse en el terreno propio de la ficción”

No voy a narrar lo que viví. Voy a narrar eso que tenía delante y no sé qué era: Biasutto, María Teresa... esos personajes sobre los que uno no sabía nada. ¿Qué hacen? ¿Estudian? ¿"Tienen" una vida? Justamente ficcionalizarles esas vidas. Indagar la cotidianeidad de esas vidas, la subjetividad de esas personas, que era lo oculto, lo tapado en esa época, me pareció mucho más interesante que contar mi experiencia como estudiante. (Vannucchi, op. cit.)

Esta diferencia específicamente literaria vuelve a redefinirse políticamente cuando el escritor se compara con Miguel Cané, ambos como alumnos del Nacional Buenos Aires y como escritores. Estas coincidencias los apartan más que acercarlos al punto que Kohan se define “como la contracara del autor de *Juvenilia*”.

En tanto participante de un momento de plenitud de la generación fundadora del estado, Cané estaba poniendo “las piedras basales del proyecto liberal”. Por su parte, en tanto integrante de la *generación de la descomposición*, Kohan presencia la desintegración de ese mismo proyecto. (Vannucchi, op. cit.)

Para Kohan, su novela no constituye una “novela de la dictadura” en el sentido de fórmula y estereotipo, en cambio, la decisión de situar los hechos en ese contexto particular obedece a la idea de que de ese modo el texto “ganaba capas de sentido” (Mavrakis, 2011:12)

Desde esta perspectiva la obra se inscribe en la tradición de la novela política realista, pero distanciándose explícitamente de la concepción de la literatura realista o de compromiso como búsqueda de ratificación de una realidad que intenta plasmarla y confirmarla. Por el contrario, para el autor, la escritura no consiste en una mera transcripción de los materiales con los que trabaja sino que somete esos materiales “a otro régimen de representación y a otro régimen de significación, lo cual le permite al escritor indagar cierta significación que la realidad misma contemplada como tal, en principio, no entrega; y que interrogada desde la ficción literaria podría eventualmente entregar”. (Vannucchi, op. cit.)

En este punto nos interesa rescatar las concepciones que ofrece el autor sobre su práctica escrituraria en la medida en que encontramos puntos de contacto entre ellas y los planteos teóricos de la sociocrítica. En una conferencia de escritores argentinos en París, Kohan reflexiona sobre las relaciones entre literatura y política y advierte sobre el riesgo de que la realidad política establezca sus sentidos en la literatura, y de que la obra literaria se subordine a “la representación de una realidad que impone su lógica y fija los sentidos”. En este caso, la literatura funciona como un mero espejo que refleja algo que está afuera. Sin embargo, para el autor, lo que resulta interesante es la posibilidad de interrogar la política desde la literatura, desde su posibilidad de transformación de definición de “otros sentidos posibles para esa realidad. Incluso, esa posibilidad permite hacerle decir a la política aquello que la política por sí misma no dice, aquello que la literatura sí puede revelar”. (Tocco, 2011)



Es revelador en este sentido, el régimen de significación de la obra tratada. Solo el autor nos muestra aquellos sentidos posibles que la realidad no ofrece. Es por eso que la praxis escrituraria siempre hace emerger algo más de lo que dice cuando dice algo.

### **Bibliografía**

Abramowski, Ana e Inés Dussel (2008). “La escuela tiene que separar la buena de la mala literatura, sin remordimientos”, *El Monitor de la Educación*, N°16.

Disponible en <http://www.me.gov.ar/monitor/nro16/conversaciones.htm>  
Angenot, Marc et al (1993). *Teoría Literaria*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Covelo, Débora (2008). “Entrevista a Marín Kohan”, *Cuento mi Libro*, abril de 2008. Disponible en <http://www.cuentomilibro.com/ciencias-morales/12>

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.

Foucault, Michel (1975). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Kohan, Martín (2007). *Ciencias morales*, Barcelona, Anagrama.

Manzo, Diego (2007) “Me siento más cerca del artificio que del descuido”. *Rev. Ñ*, 17/11/07, N° 216: 24.

Mavrakis, Nicolás (2011). “El pasado político como materia de creación”, *Diario Tiempo Argentino* 23/01/11: 12.

Tocco, Fabrizio (2011) “Escritores argentinos en París”, *Hablando del asunto*. Disponible en <http://www.hablandodelasunto.com.ar/2011/03/escritores-argentinos-en-paris-22/>

Vannucchi, Edgardo (2010). “Narrar el horror: entrevista a Martín Kohan”, *Tesis 11*, 26/11/2010. Disponible en <http://www.tesis11.org.ar/entrevista-a-martin-kohan-narrar-los-tiempos-del-horror-2/>



## TEORÍA Y CRÍTICA DEL TEATRO ARGENTINO

Susana Tarantuviez  
UNCuyo – CONICET

En estas páginas presento algunas consideraciones sobre la génesis y evolución de la teoría y la crítica teatrales en nuestro país y señalo especialmente la ingente labor que el Dr. Osvaldo Pellettieri realizó en el ámbito de los estudios teatrales hasta el momento de su fallecimiento, ocurrido en julio de 2011<sup>1</sup>.

En la historia de la investigación teatral en la Argentina, el primer dato que llama nuestra atención es que los trabajos teórico-críticos referidos al género dramático, en comparación con los estudios referidos a la narrativa y la lírica, son menos numerosos y carecen de sistematicidad hasta bien entrado el siglo XX: en efecto, en sus comienzos, la crítica del teatro argentino consiste meramente en un comentario de las obras, hasta que aparecen los primeros estudiosos que sientan las bases de la crítica teatral universitaria, como Luis Ordaz y Raúl Castagnino.

En cuanto a una teoría del teatro, el género dramático contiene un conjunto de elementos que escapan a lo estrictamente literario y este hecho constituye un problema de carácter teórico que ha incidido fuertemente en el desarrollo de la investigación teatral:

Dos de los tres grandes 'tipos' literarios, la lírica y la narrativa, son indiscutiblemente 'literarios': enunciados lingüísticos, creaciones o representaciones que se sirven exclusivamente de medios verbales. En lo que se refiere al tercero, el carácter literario o no (o no sólo) se convierte en el primer problema que un acercamiento teórico al teatro tiene que plantearse. Es también el problema quizás más discutido y no está, desde luego, resuelto. (García Barrientos, 1991: 371)

Es por ello que el enfoque semiótico considera al drama como un fenómeno plurimedial, es decir, como una acumulación

---

<sup>1</sup> Sirva este trabajo de humilde homenaje a la memoria del maestro.

compleja de signos verbales y extraverbales, una realidad polifacética que es producción literaria, pero que también tiene como finalidad la representación concreta, lo cual implica, entre otras cosas, la utilización de recursos como el diálogo, los deícticos, la incorporación de indicaciones sobre la mímica y los gestos de los personajes, etc:

El texto dramático no admite una equiparación con los demás textos literarios, porque, aunque coincide con ellos en utilizar como medio expresivo el lenguaje verbal, se distancia de los otros géneros en que está destinado a la representación y, por esta finalidad, utiliza el lenguaje de forma particular, por ejemplo, con una gran profusión de deícticos, en forma dialogada, etc. (Bobes Naves, 1997: 20)

A la necesidad de comprender y tomar en consideración esta problemática teórica (planteada por la idiosincrasia del objeto de estudio) se suma la de examinar los diferentes momentos de la historia de nuestro teatro y distinguir qué perspectivas teórico-críticas los acompañan, qué nuevas miradas procedentes del ámbito académico intentan explicarlos.

Por ejemplo, en las décadas de 1950 y 1960, se producen cambios significativos en las poéticas teatrales de nuestro país. Tales cambios abarcan tanto la producción de los textos dramáticos, como la puesta en escena, la dirección y el trabajo actoral. Esta nueva complejidad del sistema teatral requiere de herramientas teóricas y críticas capaces de dar cuenta de tales cambios. En el campo de la crítica teatral, el referente de la época es la revista *Talía*, a la que luego se suma la revista *Teatro XX*, que orienta a los espectadores desde una concepción didáctica de la crítica.

Este auge del teatro y su crítica se ve truncado por la dictadura. En efecto, actualmente nadie niega la existencia del teatro argentino, pero, a principios de la década de 1980, el movimiento de Teatro Abierto surge como una reacción contra el cierre de la Cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo (que se dictaba en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico) y tiene entre sus objetivos el de demostrar la vitalidad de nuestro teatro.

Con la recuperación de la democracia en 1983 se constata un renacer de los estudios teatrales. En 1984 comienzan a realizarse las Jornadas de Investigación Teatral de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA). También aparece una serie de publicaciones sobre teatro nacional y latinoamericano, tienen lugar diversos festivales teatrales y se afianza el trabajo del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral).

Ahora bien, al reseñar la historia de la crítica y la investigación teatral en la Argentina, es necesario hacer especial hincapié en la figura del Dr. Osvaldo Pellettieri, fundador del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano que funciona en el Área de Investigación de Teatro Argentino y Latinoamericano del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA,) y director del proyecto que da lugar a la publicación de una historia integral del teatro argentino en Buenos Aires y en las provincias.

Desde su fundación, en 1987, el GETEA se propone conocer y difundir la historia del teatro argentino explicando su evolución a partir de la integración del estudio de su dinámica interna con el de su “historia externa”: el trabajo de investigación del GETEA se basa en la premisa de que solamente a partir de la comprensión de los cambios sociales y de las transformaciones que éstos producen en las demandas del público es posible comprender de qué modo se renuevan los sistemas de convenciones teatrales. Así, la historia interna explica cómo cambia y qué constituye un sistema, mientras que la historia externa explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social, por ejemplo debido a la situación cultural general, la situación política o la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura. En efecto, un enfoque profundo y totalizador del fenómeno teatral, además de analizarlo en sí mismo, no puede omitir las condiciones del campo histórico-social en que se produce. Por ello, también se toma en cuenta el lugar ocupado por el teatrista en el campo intelectual, así como ciertas variables relacionadas con la composición del público y la recepción del hecho teatral.

La metodología del GETEA se inscribe en el “neohistoricismo”, pues los investigadores de este grupo

sostienen que no se puede conocer nuestro teatro sin conocer su historia. La idea de que el hecho teatral está incluido en el devenir sociohistórico es una de las pautas que guían su labor de investigación, por lo cual estudian los textos dramáticos y espectaculares en sus condiciones de producción.

Un aporte muy significativo de Pellettieri a los estudios teatrales es su propuesta de periodización de nuestro teatro y sus modelos de análisis del texto dramático, de la puesta en escena y de la recepción (abarcando así los componentes clave del hecho teatral) que han resultado sumamente operativos a la hora de abordar, desde la teoría y la crítica, este fenómeno tan complejo que es el teatro, ese objeto bifronte, a caballo entre la literatura y las artes escénicas.

Además, las publicaciones del GETEA marcan un hito en la difusión de la investigación teatral. Entre ellas se destacan la revista *Teatro XXI* y las distintas colecciones que permiten a los estudiosos del teatro dar a conocer sus trabajos: en primer lugar, la colección *Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino*, constituida por las ponencias de los congresos que el grupo organiza anualmente. Segundo, los *Cuadernos del GETEA*, que recogen los trabajos de los miembros del grupo<sup>2</sup>. En tercer lugar, la colección *Tendencias del teatro actual*, dedicada a la historia del teatro argentino (incluido el teatro en las provincias) e iberoamericano. Uno de los puntos culminantes de la labor del GETEA es la publicación de los diversos tomos de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* y la *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, así como la *Enciclopedia del actor*.

Esta línea historicista que sigue el GETEA tiene los siguientes antecedentes en nuestra historiografía teatral: los trabajos de Mariano G. Bosch (1865-1948), publicados entre 1904 y 1929 (*Teatro Antiguo en Buenos Aires*, *Historia del Teatro en Buenos Aires* e *Historia de los orígenes del Teatro Nacional*) y que abarcan las tres primeras décadas del siglo; y

---

<sup>2</sup> Algunos de los títulos de esta colección son los siguientes: *El teatro argentino actual*; *Teatro argentino de los 90*; *De Sarah Bernhardt a Lavelli*; *Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*; *De Goldoni a Discépolo*; *Teatro Italiano y teatro argentino (1790-1990)*; *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*; *Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*; *De Eugenio O'Neill al "happening"*; *Teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)*; *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, y *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*.

los de Ernesto Morales, Raúl H. Castagnino, Arturo Berenguer Carisomo y Luis Ordaz, publicados en la década del cuarenta. Los trabajos de Ordaz y Berenguer Carisomo de la segunda etapa ya son de corte "historicista". Castagnino, por su parte, privilegia las categorías políticas por sobre la serie literaria y teatral, y con Ordaz adquiere relevancia la historicidad. Estos críticos incluyen el hecho teatral en el devenir socio-político y comienza a comprenderse la producción teatral dentro de un mercado de bienes culturales.

La línea de investigación del GETEA es una visión integradora del teatro argentino desde sus orígenes, en la cual se estudia el hecho teatral de manera totalizadora: producción del texto dramático y del texto espectacular, circulación y recepción, teniendo presente que son aspectos aislables solamente en una instancia metodológica, y que en parte se constituyen gracias a su constante interacción. El modelo adoptado investiga el teatro desde la perspectiva del cambio y la ruptura de sistemas teatrales, pero también los describe como continuidad: la historia del teatro argentino se considera un proceso de cambios y continuidades.

Otro ámbito de investigación teatral importante es el que surge en el año 1998, de la mano de Jorge Dubatti: el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT). Dubatti además organiza y dirige el Área de Historia y Teoría Teatral en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA y el Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Así se van sumando otros espacios en diversas Universidades estatales y privadas de todo el país, entre ellos el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), y surgen nuevas revistas dedicadas al teatro, tales como *Funámbulos*, *Teatro al Sur*, *Ritornello*, *los Cuadernos del Picadero del INT*, entre muchas otras, y publicaciones electrónicas como *Afuera*, *Telón de Fondo*, *Alternativa* y *Crítica teatral*.

Actualmente, la crítica teatral en la Argentina cubre diferentes fenómenos: el espectáculo teatral, la noción de texto espectacular, el signo teatral, la interacción de los diferentes sistemas significantes, los lenguajes verbales y no verbales que operan en la puesta en escena, los códigos y convenciones teatrales, etc. Además, se plantea toda la problemática de la

recepción, con las consecuentes preguntas sobre las fronteras del espectáculo.

En síntesis, la investigación teatral en nuestro país ha evolucionado en gran medida, especialmente a partir de la década de 1980. Si bien a inicios del siglo XX la crítica teatral no era más que un comentario del texto dramático o de la puesta en escena, luego, gracias a los trabajos académicos de Ordaz y Castagnino, entre otros, se abre el camino de la crítica teatral universitaria, hasta llegar a los trabajos más sistemáticos y metódicos que se desarrollan en el espacio fundado por el Dr. Osvaldo Pellettieri.

### **Bibliografía**

Berenguer Carisomo, Arturo (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

----- (comp.) (1997). *Teoría del teatro*, Madrid, Arco.

Castagnino, Raúl H. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Nova.

----- (1968). *Literatura dramática argentina*, Buenos Aires, Pleamar.

De Toro, Fernando (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

Dubatti, Jorge. "Historia del teatro, memoria del teatro: versiones y tensiones". La revista del CCC [en línea]. Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. [citado 2012-07-13]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/98/>. ISSN 1851-3263.

Fos, Carlos (2008). "La investigación y la crítica académica en la postdictadura: Sólo un bosquejo de un viaje enriquecedor". La revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre, n° 4. Actualizado: 2009-01-02 [citado 2012-07-13]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/97/>. ISSN 1851-3263.

García Barrientos, José Luis. "Texto, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", en *Revista de Literatura de Madrid*, Tomo LIII, n° 106, julio-dic. 1991, pp. 371-390.



---

Granata de Egües, Gladys y Tarantuviez, Susana. "IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (Buenos Aires, 2 al 6 de agosto de 2000): entrevista a Osvaldo Pellettieri". En *Boletín G.E.C.* Mendoza, UNCuyo-Facultad de Filosofía y Letras, n° 12, 2000, págs. 49-57.

Ordaz, Luis (1957). *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Leviatán.

Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.

----- (dir.), 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Vol. V*, Buenos Aires, Galerna.

Spang, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.



## ITALO CALVINO EN EL ESPEJO DE ITALO CALVINO EN EL ESPEJO DE ITALO CALVINO

Carmen Toriano  
Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo

Esta presentación enuncia en forma sucinta, y de modo que se adecuen al simposio que nos convoca, los resultados de una investigación mayor<sup>1</sup> que estudia la obra de Italo Calvino, un caso en que la reflexión sobre la literatura y el acto creativo se desarrollan paralelamente y conviven en la producción literaria; este hecho que hoy no es inusual pero que en su momento resultó altamente novedoso, se combina, al mismo tiempo, con el entrecruzamiento de líneas teóricas de la última y problemática mitad del siglo. Es decir que en la obra de Italo Calvino se funden paradigmas históricos, científicos y filosóficos de esa época multifacética y polémica, sobre todo desde el punto de vista de la teoría, y tanto la escritura especulativa como la artística permiten reconocer el fuerte sustrato teórico, los discursos histórico-ideológicos y los modelos literarios, matemáticos y lógico-formales que han subsumido.

El propósito en esta oportunidad, es mostrar cómo la producción artística y la especulativa se miran entre sí y, además, cómo cruzan sus miradas con una serie de principios teóricos contemporáneos a ellas, los actualizan, e incluso los preanuncian. El desafío, por otra parte, es que la reflexión del autor no sea simplemente un marco ni tampoco la imagen protagonista, que el discurso literario en cuestión no tenga el primer plano pero tampoco quede relegado a ilustración, funcionalización o reflejo, y que los paradigmas teóricos convivan en el mismo espejo y abran el juego de miradas.

Con respecto a las teorías, después de reconocer la dificultad que implica intentar una sistematización de la multiplicidad de escuelas y tendencias que han reflexionado sobre el hecho literario, se adopta el criterio de Jean Weisgerber que distingue tres perspectivas iniciales: “1. desde la producción: los textos se examinan como objetos fabricados por uno o

---

<sup>1</sup> Toriano, Elena del Carmen. (2007). *Variaciones teóricas y resoluciones estéticas en el siglo XX: Italo Calvino* Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. <http://bdigital.uncu.edu.ar/3187>.

muchos autores y se insertan en el contexto sociocultural donde viven los hombres; 2. desde la perspectiva de los objetos mismos: los textos o las obras se consideran aisladamente como totalidades; 3. desde el consumo o la recepción: los objetos literarios son vistos desde el ángulo de su destino final o de la comunicación (lectores, auditores, espectadores)” (Bessiere, 1997: 387-394). Esta propuesta interesa por el carácter integrador de cada perspectiva que en alguna medida reenvía a las consideraciones polisistémicas de Even-Zohar: la idea de ‘producción’ asumida por una pluralidad de sujetos, la concepción también plural del producto por la que los posibles consumidores no sólo leen sino también escuchan y asisten al espectáculo abierto de la literatura, la existencia de un ‘consumidor’ que implica al mercado como parte integrante del circuito, y la inserción de todos los factores en un marco social y cultural en el que los textos se producen, circulan y se consumen.

Con respecto a las consideraciones teóricas de Calvino y a sus resoluciones estéticas, desde nuestra lectura también han adoptado estas tres perspectivas, es decir que ambas dan cuenta de: a) el compromiso del autor con su tiempo y la relación literatura-sociedad; b) el valor de la obra en su inmanencia, los postulados estructuralistas y el arte combinatoria; c) la atención puesta en el lector, en la literatura como comunicación y en la recepción. O sea que, en principio, podemos afirmar que las posturas más radicales dentro del panorama teórico se articulan en la experiencia especulativa y creativa de Calvino, cuya concepción de la literatura, considerando sus propuestas para el entonces próximo milenio, se proyecta hasta el presente.

I. La novela *El sendero de los nidos de araña*, de 1947, y el prólogo que el autor le escribe casi veinte años después (1964), son la primera muestra de miradas que se reflejan y refractan potenciándose. La novela se puede considerar como ‘expresión de’, resultado de un proceso artístico que tiene por objeto dar cuenta de una realidad contemporánea al acto de escritura asumiendo una posición política, ideológica, histórica; por esto se puede decir que “refleja” en el más puro sentido de Lukács: expresa una estructura mental mediante palabras e

imágenes que transmiten la necesidad artística y poseen la “intensa totalidad” que corresponde a la “extensa totalidad” del mundo. (Lukács, 1966: 23)

La estructura colectiva del derrumbe, la maldad, la invasión de la muerte, la traición, la falta de conciencia, la transformación del ser humano en un medio, la necesidad de cambio, de dejar de ser para comenzar a ser, es llevada a un grado de coherencia avanzado por un escritor que elabora artísticamente una visión del mundo compartida con la sociedad de su tiempo. De esta manera, en consonancia con el sustento teórico que aporta Lucien Goldmann (1977: 65-74), la novela es expresión de la estructura mental que perfecciona al máximo posible la conciencia de una comunidad y asume un papel importantísimo en la constitución de la conciencia social. El escritor es un protagonista de la historia y sus obras tienen la posibilidad de transformar y desarrollar los valores perdidos en un mundo degradado.

En consecuencia, desde la perspectiva teórica la novela reenvía a las concepciones del arte literaria que consideran las posibles funciones de la literatura en relación con lo real designado: una función referencial que atiende a los distintos atributos del contexto representados en la obra; una función expresiva que observa la elaboración artística, psicológica, emocional y consciente, por parte de un escritor, y el posible impacto sobre el pensamiento, las emociones y la conciencia del lector; otra función que atañe a la capacidad cognitiva, instructiva y pedagógica de la comunicación literaria; y una cuarta función que se puede adjudicar a la obra cuando contiene una carga ideológica asumida explícitamente y se convierte en posibilidad de propiciar reformas históricas y sociales.

II. Las novelas *El vizconde demediado* (1951), *El barón rampante* (1957) y *El caballero inexistente* (1959), publicadas juntas en 1960 bajo el título *Nuestros antepasados*, “constituyen un ciclo, un círculo cerrado”, dice Calvino (1983: 394-405), y reconoce que la diferencia con su obra anterior es de índole genérica. Estas razones insinúan la necesidad de un espacio/espejo para ellas que se sitúe entre las producciones que asumen el compromiso con la historia y con los hombres de su tiempo y las que denotan preeminencia del valor técnico-

formal. También proponen el tratamiento de la problemática teórica que plantean, es decir, la cuestión de los géneros y dentro de ella la del género fantástico.

Calvino resulta un verdadero teorizador del género fantástico. Las categorías que le impone desde la especulación teórica y desde su práctica crítica, nutren la propia creación literaria de tal modo que asoman en más de un aspecto y se modulan en múltiples variantes. Además, desde la perspectiva en que se organizan las teorías (producción – producto – reproducción), la cuestión genérica constituye un factor que deambula entre las posibilidades estructurales que el contexto literario ofrece en el momento de la producción, las elecciones del escritor, las materializaciones textuales a que esas elecciones conducen, los recortes de expectativas que imprimen a la lectura y la concretización de las mismas en el acto de leer. Por lo tanto, debido a su ubicuidad, bien podemos abrir un espejo/territorio limítrofe, un pasaje entre la concepción de la literatura como compromiso, representación de una realidad histórica, hacia la de la literatura como placer, evasión, divertimento y regusto por lo formal, y proyectar en él la problemática de los géneros literarios y la del género fantástico en el ámbito de la teoría, en de las reflexiones de Calvino y en estas novelas en particular.

En la trilogía de *Nuestros antepasados* los protagonistas son ideólogos que buscan la verdad y, desde su rareza existencial (demediado-rampante-inexistente), escarban en los estratos profundos de la personalidad y el pensamiento. Conjuntamente, la condición particular de estos personajes instaura una lógica disparatada a los mundos que habitan y giran en su entorno, crea situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea que representa cada uno. Por esto lo fantástico sirve para buscar una verdad y someterla a unas circunstancias y unos lugares que, mientras más increíbles, más elocuentes: el carácter de actualidad convierte las composiciones en verdaderas enciclopedias de su tiempo, espacio de polémica y portavoces del espíritu y las tendencias del momento histórico que asumen, incluso a través del referente lejano que construyen. Esto permite subrayar el valor cognitivo y vital de la literatura y la idea de que ella “como todo conocimiento no sería nada si no nos permitiera comprender

mejor la vida” (Todorov, 1990: 173) que es, en definitiva, el fin común del fantástico en estas novelas de Calvino o, al menos, en esta lectura de las novelas de Calvino.

III. En cuanto a la atracción que sobre Italo Calvino ejercieron el estructuralismo y la semiología ante todo, las lecciones impartidas por Roland Barthes sobre Sarrasine, los seminarios de Lévi-Strauss, el acercamiento al Oulipo, sobrada muestra la dan ensayos como “El mar de la objetividad” de 1959, y “El desafío al laberinto” de 1962 (el cual, como es evidente, refiere la admiración por la literatura de Jorge Luis Borges). Desde este paradigma, la producción artística se constituye en espacio complejo, no antropocéntrico, que en una multiplicidad de planos superpone objetos, tiempos y datos relativos a la historia del hombre, según la propuesta que ofrece la cultura contemporánea.

De las composiciones narrativas que responden a estos intereses, *El castillo de los destinos cruzados* de 1969, y *Las ciudades invisibles* de 1972, son dos que, sin escapar de las preocupaciones humanístico-sociales, evidencian una marcada inclinación hacia las formas y las estructuras que pueden sostener esas formas. Son historias armadas sobre la base de verdaderas construcciones arquitectónicas complejas que dejan al descubierto las modalidades compositivas que las sostienen; además incluyen tramos metatextuales por medio de los cuales revierten la mirada sobre sí mismas, reconocen su funcionamiento, examinan el juego de montaje y desmontaje, e implican al lector con estas confidencias respecto de su modo de ser.

En *Las ciudades invisibles*, Calvino recupera la magia del *Libro de las maravillas* de Marco Polo, retoma el artilugio del manuscrito encontrado y finge una continuación. Una vez más conjuga la racionalidad geométrica con la multiplicidad enmarañada de las existencias humanas, y propone la reflexión para promover el sentido crítico del lector, en esta oportunidad a través de las ciudades. En ellas concentra -y desde ellas disemina- reflexiones, experiencias y conjeturas que forman una red de ramificaciones múltiples, una combinación de caminos que permiten recorrer y extraer conclusiones plurales y diversas.

La sintaxis de las ciudades está llena de vacíos, de saltos y no se explicita la sucesión lógica de la temporalidad en la

superficie del discurso. En esa sintaxis se hilan aspectos antropológicos y culturales como el lenguaje, los significados, la memoria y los símbolos, y a la vez se genera un lugar para la reflexión acerca el tiempo, el infinito y el presente. De esta manera, la lectura se convierte en el espacio privilegiado en que se juntan los fragmentos -de ciudades, de mundo, de discursos-. El primer lector es Marco Polo, que lee las ciudades del reino para el Gran Kan. Más allá –o más acá-, se necesita un lector contagiado de su voluntad para poner un orden a las piezas, comprender que el infierno que disgrega, desbarata, separa, está aquí y ahora, y superarlo.

IV. Un cuarto espejo permitiría proyectar aquellas corrientes o escuelas que consideran el hecho literario desde la perspectiva de su destinatario, de la recepción o, como preferimos, de la reproducción, es decir, que tienen en cuenta el conjunto de relaciones entre texto y lector y considerando tres puntos de vista posibles: cómo el texto orienta al lector, cómo el lector recibe el texto y cómo interactúan texto y lector en la producción de sentido. Más estrictamente, las teorías que abordan el hecho literario desde esta perspectiva sostienen que el sentido de un texto no depende ni del autor ni del texto en sí sino de lo que el lector aporta en el acto de lectura. “La cuestión ya no es saber según qué reglas –históricas o a-históricas- ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa su recepción, especialmente en cuanto que obra de arte”. (Rothe: 16)

En el caso de Calvino, el papel del lector cobra dimensiones especiales, desde la reflexión y en la práctica creativa. En su obra abundan historias en las que un personaje lector tiene el protagonismo como en “La aventura de un lector” de la colección *Los amores difíciles*; o en las que el protagonista es un lector en sentido amplio, como Marcovaldo que lee la naturaleza y la ciudad, o Marco Polo que lee el mundo en *Las ciudades invisibles*; o en las que una voz narradora habla a un lector hipotético como en *El barón rampante* o en *El caballero inexistente*; o en las que un lector somete a su comprensión objetos inusuales, como en “Lectura de la columna trajana” de la *Colección de arena*. También se ocupa reflexivamente de las características del lector en los ensayos, describe sus hábitos, o considera su rol en la concretización de la obra. Además,



innumerables referencias esparcidas en la totalidad de sus escritos insisten en el tema. Con todo, el gran abanico de lectores y lecturas está concentrado en *Si una noche de invierno un viajero*, por eso la novela puede considerarse resolución estética ejemplar del despliegue amplio y profundo de este problema teórico. También contiene la idea de que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y confrontación con otros libros; la lectura implica esa misma relación y confrontación y, además, la complementación entre ellos. Este desarrollo reflexivo en que los problemas de la creación y la recepción avanzan juntos, confiere a la lectura el carácter de composición y reproducción del texto. Asimismo muestra cómo, indagando el acto de leer, escudriñando los pasos del lector y la lectura, el recorrido conduce, inexorablemente, al problema del autor: los lectores y escritores coexisten en la novela, en ella la literatura es tan dicha como leída y la lectura multiplica tanto las historias como la escritura. En otras palabras, los problemas de la recepción (o re-producción) están en consonancia con los de la producción. Los sujetos que las protagonizan, cada cual desde su horizonte de expectativas, como puntos en que confluyen las redes discursivas de sus tiempos, sumando experiencia de vida y literaria, trascienden el territorio del 'jardín privado' y construyen un 'espacio público' (Eco, 1996: 17-18) en el que se lleva a cabo la comunicación, incluso entre horizontes que la historia de la humanidad ha supuesto irreconciliables.

El viaje entonces conduce al comienzo, al problema del autor, de la sociedad que nutre la literatura y se nutre de ella o, en otro plano, a las lecturas que nutren la escritura. Interesa por esto revisar los libros que aportaron material a la escritura de Calvino y los criterios con los cuales construyó su biblioteca.

V. Dos obras teóricas, *Por qué leer a los clásicos* (1992) y *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), relacionadas con el tema del canon, de renovado vigor en las últimas décadas del siglo XX, insinúan la creación de un espejo/espacio para ellas y proponen el tratamiento de la problemática teórica que plantean.

Se trata de un tema generador de cuestiones tan variadas que, al igual que el caso del género, hacen del suyo un territorio de frontera e inestable: el canon concierne a la producción, al producto y al consumo; tiene que ver con el repertorio, afecta y

es afectado por el mercado. En términos generales, su existencia y definición se relaciona con los cambios sufridos en el estatuto de la literatura a través del tiempo: él como ella, ambos fluctuantes, han dependido de una misma serie de variables que incluye, entre otros, asuntos de tradición, contexto, valor, género, gusto, bienes, instituciones y sectores de poder.

Por estas razones definimos para el canon un espejo/territorio limítrofe, y lo ubicamos dentro de la recepción y continuando el desarrollo de la problemática del lector porque también consideramos el orden cronológico de las publicaciones de Calvino que lo refieren específicamente. Aunque, y es de señalarlo, la primera referencia al canon que hemos encontrado en Calvino es de 1968, algunos años antes de su explosión con el estudio de Harold Bloom *El canon occidental* (1994).

Junto con la problemática del canon aparecería en el espejo el último escrito de Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Las conferencias, como síntesis de la suma de entrevistas, ensayos, prólogos y postfacios ya abordados, muestran a un estudioso de primer orden, un explorador experto, curioso, inquieto, documentado, seducido por las más variadas cuestiones literarias, y también por las manifestaciones artísticas en general, y las científicas, históricas, sociales y políticas. El conjunto de disciplinas, autores y géneros citados constituyen una representación significativa de esta integración de inquietudes y saberes.

En general, las conferencias en sí asumen la levedad y la rapidez, discurren exactas y hacen visibles los conceptos que se multiplican en el recorrido. En particular, confirman el conocimiento de Calvino del fenómeno literario, sustentado en la lectura vasta de la literatura a través del tiempo y las nacionalidades; recapitulan y condensan su preocupación por todos y cada uno de los aspectos que constituyen el complejo fenómeno literario. El contexto de producción, amplio y complejo, con múltiples aristas, se asume como materia inicial de la elaboración artística: los cinco valores operan en la realidad y la hacen compacta y leve, ágil y lenta, exacta y volátil, visible y opaca, múltiple y una. El material se modela luego, a nivel lingüístico, de estilo genérico y textual. La expresión suprema resulta ser la poesía, pero la prosa no está

privada de alcanzar la plenitud poética. Cuenta para eso con recursos plurales que se reproducen en la imaginación del escritor y se corporizan en un texto. También se corrobora la importancia que Calvino otorga a la instancia de recepción: del lector depende, finalmente, la puesta en marcha de circuitos mentales que reelaboran, en un proceso complejo de lectura, la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad que proponen unos signos negros sobre una página blanca.

VI. Un último espejo, integrador, focaliza las obras de creación que muestran cómo la literatura suma en la reflexión y la práctica de Calvino. El enclave eminentemente social del primer momento diluye su univocidad y se nutre de las inquietudes formales y de la complejidad y variación estructural. La literatura entonces, en la reflexión y en la práctica, no sólo da cuenta de la 'realidad' sino que esquivando el tono de la ilusión o la acidez del pesimismo se hace multifacética y vigorosa en su multiplicidad. Asume la refracción del mundo complejo, desorientador e imprevisible, y le impone una regla, norma, encauzamiento por el cual seguir creciendo.

Una consideración paralela admite el desarrollo de la teoría literaria que ampliando sus propios horizontes, sin desconocer los inicios históricos, filológicos y biográficos, extiende el campo de reflexión e ilumina distintos aspectos del fenómeno literario. La preeminencia formal del inicio del siglo XX resulta parcial, pero en cambio su impronta positiva se desenvuelve, al menos, en dos direcciones: instaura la configuración de un espacio específico para reflexionar sobre la literatura y señala la necesidad de atender y perfeccionar la mirada hacia el interior de la obra.

El interés por la dimensión histórica y contextual (de producción y reproducción) se manifiesta igualmente en variadas expresiones teóricas que instalan la literatura en el entrecruzamiento de la cultura y la sociedad. Los enfoques centrados en el lenguaje corroboran estas relaciones y amplían el campo de estudio hacia otras coordenadas que se tocan sobre todo con las semióticas, los análisis intertextuales, las relaciones entre contextos históricos, culturales, filosóficos, económicos y científicos. La atención al carácter discursivo igualmente expande el territorio teórico y entonces la literatura entra en

relación con otros productos ideológicos y con discursos étnicos, feministas, de género o culturalismos.

Desde esta perspectiva, sobradas son las razones por las que conviene proyectar en los espejos la literatura y la teoría literaria que analiza y da cuenta de los pormenores de su vida, los accidentes de su dimensión ontológica, los nuevos posicionamientos en el ámbito de las humanidades y de la enseñanza en general. En el presente ejercicio se ha verificado la correspondencia entre los dos ámbitos en una obra particular, la de Italo Calvino, que muestra la interrelación entre teoría y creación y, al mismo tiempo, evidencia el correlato entre la expresión individual de un autor y la pluralidad de la teoría.

### **Bibliografía**

Bessiere Jean, Kushner Eva, Mortier Rolan y Weisgerber Jean (1997). *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France.

Calvino, Italo (1983). "Postfacio", *Nuestros antepasados*, traducción de Aurora Benítez, Madrid, Alianza.

Eco, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Editorial Lumen.

Goldmann, Lucien (1977). "El concepto de estructura significativa en historia de la cultura", AAVV. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Lukács, Georg (1996). "Arte y verdad objetiva", *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rothe, Arnold. "El lector en la crítica alemana contemporánea", Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros S.A.

Todorov, Tzvetan (1990). *Crítica de la crítica*, Monte Ávila, Caracas.

## EL ÚLTIMO BARTHES: UNA POLITICA DE ESCRITURA

Virginia Emilse Zuleta  
CONICET-Universidad Nacional de San Juan

### **Escribir *Lo Neutro***

“la ética siempre existe, en todas partes;  
sólo que está fundada, asumida o reprimida  
de manera distinta;  
atraviesa todo el discurso”  
(Barthes, *Lo Neutro*)

El Seminario *Lo Neutro* comienza diciendo: “llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata al paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro” (Barthes, 2004: 51). Este gesto con el que se inaugura el curso rechaza la definición. Suspender la definición implica desplazar la idea de un sentido único; lo neutro reclama una mirada oblicua que permita ver los matices (las diferencias, las multiplicidades), impugnando las miradas construidas en causa con lo universal, con la arrogancia del concepto. Situándonos en el gesto barthesiano con el que se inicia este curso y pensando a partir de esta apertura, nuestro trabajo no intenta reconstruir qué se entiende por lo neutro, o qué es lo neutro, o simplemente qué es para Barthes lo neutro, ya que estas preguntas, así formuladas, responden a una lógica esencialista (“¿qué es?”); lógica subsidiaria –para decirlo en palabras barthesianas– con la “arrogancia de la afirmación” y “la violencia del concepto”. Barthes (Cfr. 2003), situado en el desplazamiento que realiza Nietzsche, propone ya no preguntar por el “¿qué es?”, sino, dentro de un modo dramático, por el “¿quién?”. En esta línea nos interesa pensar cuál es el posible escenario por dónde baila lo neutro, en otras palabras *con quién* baila lo neutro, *con quién* se escribe lo neutro. El *con* nos remite a la noción de “escribir *con*” de Deleuze. Como dice Deleuze en *Diálogos*:

Escribir no es relatar sus recuerdos, sus viajes, sus amores y sus duelos, sus sueños y sus fantasmas. Eso

es lo mismo que pecar por exceso de realidad, o de imaginación: en los dos casos está el eterno papá-mamá, estructura edipidiana que se proyecta en lo real y que se introyecta en lo imaginario. (Deleuze y Parnet, 2004: 15)

La escritura no posee una finalidad en sí misma, porque la vida no es algo personal, dice Deleuze (2006: 59): “la finalidad de la escritura es llevar la vida a un estado de fuerzas no personal”. Escribir siempre implica escribir *con* alguien.

Barthes atraviesa el deseo de lo Neutro, de exponer lo Neutro, con el instante que lo cruza ya que como él dice “no hay verdad que no esté ligada al instante” (Barthes, 2004: 59). Entre el deseo de exponer lo Neutro, objeto declarado del curso, sitúa algo más allá de esa manera de mirar lo Neutro. Esa mirada le devuelve un segundo modo de concebir lo Neutro, modo que podemos relacionar con el instante y que se entrelaza con ese primer deseo de lo Neutro. Por un lado, tenemos un Neutro que funciona como un objeto declarado del curso, es la diferencia que separa el “querer-vivir” del “querer-asir”: “el querer-vivir es entonces reconocido como la trascendencia del querer asir, la deriva lejos de la arrogancia: abandono el querer-asir, dispongo el querer-vivir” (Barthes, 2004: 59). Y un segundo Neutro, objeto implícito del curso, es la diferencia que separa ese querer-vivir ya decantado de la vitalidad. Podríamos circunscribir la decantación que sufrió Barthes en el momento en que eligió el objeto del curso en mayo de 1976 y el momento en que tuvo que prepararlo, momento atravesado por la muerte de su madre. Esta aproximación que realiza Barthes sobre los dos Neutros, nos sirve como pretexto para introducirnos al tema que nos interesa abordar. Lo Neutro como una política de escritura que conlleva una ética. En *Lo Neutro* leemos:

La única acción dialéctica contra la arrogancia, y aquí, precisamente, pasaje del discurso a la Escritura, nacimiento de la Escritura, es asumir la arrogancia del lenguaje como un señuelo específico: no como un señuelo individual. (Barthes, 2004: 222)

El lenguaje, tal como lo trabaja Barthes en diferentes textos pero con mayor fuerza a partir de *Lección Inaugural* (Cfr. 2006), es fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. Fascismo que ponemos en diálogo con la arrogancia del lenguaje. “La arrogancia está adherida a lo ‘natural’, lo ‘razonable’, al ‘estamos en lo cierto’” (Barthes, 2004: 222). La escritura combate esta arrogancia de la lengua, o más bien se mueve en coordenadas en las que se hace “trampas a la lengua”, distanciándose del estereotipo, de los sentidos concebidos como cerrados, únicos, verdaderos, de todo aquello que pretenda funcionar como “fundamento” de algo (el hombre, la ciencia, el conocimiento, etc). La escritura es un trabajo *con* y *desde* el lenguaje permitiéndonos asumir, a la vez que atravesar, su arrogancia. Para Barthes escribir es ejercer una práctica a la vez estética y política:

/.../ es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura a título de agente de acción. (Barthes, 1999: 31)

Podemos decir que la escritura es una práctica activa y que desde ahí se ejerce un tipo de violencia. La violencia de la escritura circunscribe a un tipo de violencia activa, en sentido nietzscheano, activa porque afirma su propia diferencia, la escritura es múltiple, no arrogante, el afirmar de la escritura se vincula directamente con la afirmación de la vida, entendida ésta como la posibilidad de crear nuevas formas de vida, no de limitar la vida como lo haría un tipo de violencia reactiva. Estas reflexiones que hemos ido esbozando sobre la noción de escritura barthesiana, nos remite a una práctica activa y afectiva en la que se crean nuevas formas de vidas. Reflexiones barthesianas que ponemos en diálogo con la noción de “literatura menor” (Deleuze y Guattari, 2006). La “literatura menor” es la que posibilita que se tracen líneas de fugas de la lengua materna, se desterritorializa la lengua. Esta desterritorialización de la lengua no es otra lengua, sino, precisamente, es trazar en esa lengua una especie de lengua extranjera (un devenir otro de la lengua). Cuando dentro de la

lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, el escritor saca la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. La literatura, como escribe Deleuze en *Crítica y clínica*, (y acá está pensando en la literatura menor):

/.../ presenta dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. (Deleuze, 1996: 11)

Estos dos aspectos, la descomposición o la destrucción de la lengua materna y la invención de la una nueva lengua, son dos modalizaciones de la desterritorialización de la lengua. Estas dos modalizaciones precisas son fundamentales a la hora de querer comprender lo “menor”; el adjetivo “menor” no consiste en una calificación sino en las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada “mayor”. La “escritura menor” siempre invita a un “pueblo menor” que participa de un devenir-revolucionario. Al ser la literatura un dispositivo colectivo de enunciación, la literatura se transforma en *delirio* pero delirio que pasa por los pueblos, las razas, las tribus que asedian a la historia universal.

La literatura pone “de manifiesto en el delirio esta creación de salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta (‘por’ significa menos ‘en lugar de’ que ‘con la intención de’). (Deleuze, 1996: 16)

Desterritorializar la lengua, hacerla *delirar*, trazando un especie de lengua extranjera, devenir otro de la lengua, un devenir revolucionario, tal como dicen Deleuze y Guattari. “Cambiar la lengua”, expresión mallarmeana a la que nos remite Barthes, desprendernos del querer-asir, o por qué no decir, desprendernos de esa lengua materna, que con su funcionalidad (gramática, sintáctica) intenta aprehender, solidificar la lengua, el discurso. Si bien Deleuze y Guattari no miran siempre el mismo cielo que mira Barthes, podemos decir que comparten algunos espacios. Cierta genealogía de pensadores como



Foucault, Derrida, Barthes, Deleuze, Guattari, etc., (sin reducir todos estos nombres a uno solo, en sus diferentes planteos y problemas) retoman la crítica que realiza Nietzsche a los valores, a la moral, al sentido como correspondencia, al lenguaje como instrumento, al poder como un gran poder, al sujeto concebido desde una perspectiva dicotómica, a la ciencia como verdadera, etc., problemas que toman diversos, múltiples rostros en cada uno de estos pensadores franceses.

Barthes escribe en *Cómo vivir juntos* (2003:188): “No olvidarse jamás (...) de vincular crítica con crisis: la ‘crítica’ (literaria), especialmente, apunta a poner en crisis”. Tomando esta cita para reflexionar sobre el nombre de nuestro apartado “Escribir *Lo Neutro*” supone poner en crisis no sólo el paradigma occidental y sus prácticas, sino también la forma de valorar, o de concebir sus valores. Barthes construye una crítica *con* lo neutro, escribiéndolo.

En esta crítica se pone en crisis toda una tradición filosófica, que funciona con un modelo dialéctico. Se pone en crisis nuestro propio cuerpo, cuerpo occidental que es pensado por Barthes desde figuras de lo Neutro, para sustraerlo de la arrogancia del paradigma dando lugar por ejemplo: a la fatiga (tan poco productiva para un sistema capitalista), a un silencio intraducible (teniendo el derecho de callarnos, de no hablar, sin que este gesto remita a un signo en sentido propio), al *wu-wei* (noción fundamental del Tao, que es un “no elegir” asumido y calmo, un “no actuar” que permite no finalizar las fuerzas, dejarlas en su lugar). “Escribir *Lo Neutro*” suscita una política de escritura en la medida en que abrir las puertas a la no-elección, a la elección desplazada, conlleva pensar otras lógicas, otros pueblos por venir.

En este sentido lo Neutro abre el horizonte de un querer-vivir vinculado intrínsecamente con la escritura, un querer-vivir que no es el otro rostro del querer-asir sino un más allá. Este más allá no implica *un / otro* mundo, sino más bien *otra* lógica de mundo. Barthes rastrea la noción de Neutro en la medida en que atraviesa el gesto, el discurso, el cuerpo, etc., y esta búsqueda es un abandono del paradigma (del modelo Occidental). Como dice Barthes: estas reflexiones se pueden encuadrar en una ética “de la ‘no-elección’, o de la ‘elección-desplazada’ o del más allá de la elección, el más allá del

conflicto del paradigma” (Barthes, 2004: 52). Si entendemos la ética como el discurso de la “elección correcta” (Barthes, 2004: 52) podríamos decir que este *más allá* implica una *nueva* ética, o mejor dicho *otra* ética que conlleva otras prácticas de vida; tal como se afirma en nuestro epígrafe “*la ética siempre existe...*”.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (1999). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Barthes, R. (2004). *Lo Neutro*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Barthes, R. (2006). “Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Collège de France”, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI.

Deleuze, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

Deleuze, G.- Parnet, Claire (2004). *Diálogos Gilles Deleuze-Claire Parnet*, Valencia, Pre-Textos.

Deleuze, G. - Guattari, F. (2006). *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ed. Era.



**la editorial**

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos  
de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad Nacional de Cuyo.  
Centro Universitario  
Parque General San Martín  
Mendoza  
2012